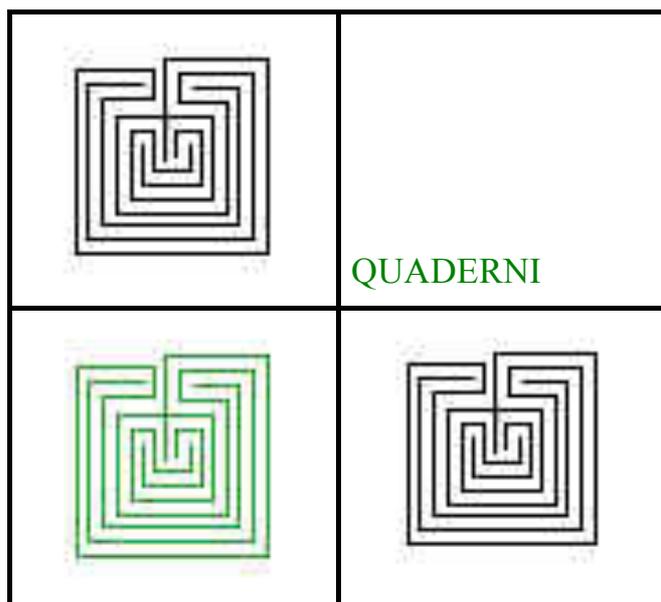

Le Immagini nel Testo,
il Testo nelle Immagini.
Rapporti fra parola e visualità
nella tradizione greco-latina

a cura di Luigi Belloni - Alice Bonandini -
Giorgio Ieranò - Gabriella Moretti



LABIRINTI 128

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Labirinti 128



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Studi Letterari,
Linguistici e Filologici

Collana Labirinti n. 128
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Palazzo Verdi - Piazza Venezia, 41 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281777-281753 Fax 0461 281751
<http://www.lett.unitn.it/editoria/>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-361-9
Finito di stampare nel mese di dicembre 2010
presso la Tipografia Alcione (Trento)

Le Immagini nel Testo,
il Testo nelle Immagini.
Rapporti fra parola e visualità
nella tradizione greco-latina

a cura di Luigi Belloni - Alice Bonandini - Giorgio Ieranò -
Gabriella Moretti

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

COMITATO SCIENTIFICO
Pietro Taravacci (coordinatore)
Università di Trento

Andrea Comboni
Università di Trento

Antonella Degli'Innocenti
Università di Trento

Alain Deremetz
Université de Lille

Maurizio Giangiulio
Università di Trento

Philippe Rousseau
Université Charles de Gaulle - Lille 3

SOMMARIO

INTRODUZIONE	VII
IMMAGINI CON SCRITTURA	
MARIA LUISA CATONI, Immagini e canti nel simposio greco: alcuni esempi	1
MARIETTE DE VOS, <i>Quisquis ades, Baias tu facis hic animo. Venus et vinum nel sinus Baianus</i> in parole e immagini	77
IL TEATRO ALL'INCROCIO FRA TESTO E VISIONE	
MARTA FRASSONI, La fine di Serse. Il modello eschileo e un cratere del V secolo	101
GIUSEPPINA BASTA DONZELLI, La Parodo dello <i>Ione</i> di Euripide o della funzione dell' 'immagine' in un testo teatrale	141
ONOFRIO VOX, Meleagro in interno. La scena tragica e l'immagine su cratere apulo, Napoli Mus. Arch. Naz. 80854	169
ROBERTA SEVIERI, La forma del dolore: le immagini vascolari apule relative al mito di Niobe	197
GIORGIO IERANÒ, «Bella come in un dipinto»: la pittura nella tragedia greca	241
IL LIBRO FRA ARTE E LETTERATURA	
ADELE TERESA COZZOLI, Teocrito: arte e letteratura	269

LUIGI BELLONI, Un secchio di legno ed un cratere di Prassitele. Citazioni metaletterarie nel V idillio di Teocrito (Theocr. V, 104-15) 309

GABRIELLA MORETTI, *Xenia* e *Apophoreta* di Marziale fra *ekphrasis* retorica e tradizione iconografica della 'natura morta' 327

MARIA CANNATÀ FERA, Tra letteratura e arti figurative: le *Imagines* dei due Filostrati 373

**PRESENZA E TRASFORMAZIONI DELLE IMMAGINI
NEL TESTO**

CLAUDIO MELIADÒ, L'agone fatale fra Muse e Sirene 397

HANS JÜRGEN TSCHIEDEL, Immagini travisate. L'arte della deformazione in Lucano 409

ALICE BONANDINI, I disegni del Fato. La rappresentazione delle Parche nell'*Apocolocyntosis* e in Petronio 425

LA FORTUNA DEL CLASSICI FRA TESTO E IMMAGINE

CATERINA MORDEGLIA, Leoni 'di carta': ascendenze letterarie e scritturali delle raffigurazioni degli animali esotici delle favole di origine fedriana nel ms. Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit, *Voss. lat.* 8° 15 453

ELISABETTA VILLARI, La fortuna cinquecentesca dell'*amphibolia* dipinta di Polignoto di Taso nel trattato *De sculptura* di Pomponio Gaurico 489

INTRODUZIONE

1. Si pubblicano qui gli Atti del Convegno “Testo e Immagine in Grecia e a Roma”, svoltosi a Trento il 9 e il 10 ottobre 2008 grazie al supporto finanziario e organizzativo della Delegazione di Trento dell’Associazione Italiana di Cultura Classica diretta dalla Prof.ssa Lia De Finis, cui va il nostro ringraziamento per l’intelligente e instancabile attività di organizzatrice e promotrice culturale che ha reso possibile la nostra iniziativa.

I complessi rapporti che possono instaurarsi fra testo ed immagine hanno da tempo attirato uno straordinario interesse negli studi letterari, tanto a livello teorico quanto nel confronto diretto con i testi letterari e iconografici. Ha senza dubbio sollecitato questo interesse il prepotente trionfo dell’immagine nella cultura contemporanea, dove i media elettronici hanno determinato il suo assoluto prevalere sulla parola parlata. È verosimile anzi che l’attuale diffondersi di *e-books* e *tablets* – quando nuovi testi verranno creati appositamente per i nuovi supporti sfruttandone appieno le inedite potenzialità – possa portare a ulteriori e oggi non ben prevedibili intersezioni fra testo letterario ed immagini.

Questo complesso innesto reciproco di parola e di immagine non è tuttavia fenomeno nuovo nella storia della cultura. In primo luogo il teatro, e il teatro antico in particolare – che ha affidato per tanto tempo al solo momento della rappresentazione la sua diffusione presso il pubblico – rappresenta infatti il luogo archetipico della compresenza fra recitazione del testo e messa in scena, fra parola e visualità. Questo peculiare statuto comunicativo, che si pone all’incrocio fra due codici, rende il testo teatrale, come vedremo, disponibile a confronti col mondo delle arti visive su molteplici livelli e con finalità e risultati assai diversi fra loro.

Ma anche il testo scritto ha offerto nell’antichità, almeno a partire dal trionfo, in età ellenistica, del libro come mezzo ormai preminente di diffusione dei testi letterari, occasioni innumerevoli di intersezione con il mondo delle arti visuali. Lungi dal restare un

semplice veicolo di trasmissione, un supporto ininfluenza sui propri contenuti, il libro ha determinato a poco a poco la nascita di nuove categorie estetiche e di nuove opportunità letterarie. Il rotolo di papiro è divenuto così ad esempio *liber poeticus*, consentendo al poeta di sfruttare la forma-libro come forma letteraria, e fornendogli l'occasione di organizzare artisticamente il materiale poetico contenuto nel rotolo attraverso una raffinata rete di articolazioni, rimandi, connessioni interne: impossibili ovviamente fino a quando i testi venivano trasmessi soprattutto per via orale.

Che il testo letterario venga affidato al libro e alla scrittura, ha significato però l'automatica entrata in gioco, nella percezione del fatto letterario attraverso la lettura, anche di specifici elementi di visualità. Si comincia da una visualità diciamo così di grado minimo, legata cioè alla *mise en page* del prodotto manoscritto, alla sua scrittura, a tutta una serie di elementi paratestuali. Anch'essa tuttavia può essere sfruttata esteticamente: il caso più eclatante in questo senso è costituito dalla nascita nella letteratura ellenistica dei cosiddetti *carmina figurata*, che sfruttano la caratteristica propria della scrittura di non essere solo veicolo di significati ma anche segno grafico, che si può dunque usare virtuosisticamente per 'disegnare' sulla pagina, attraverso versi di misura differente, una forma riconoscibile il cui impatto estetico sul lettore si intreccia inestricabilmente con quello prodotto dal carne.

Forme più complesse di intersezione fra testo scritto ed immagini si attuano invece naturalmente attraverso le illustrazioni: in una compresenza di testo scritto e iconografia che prima dell'avvento del libro illustrato era stata possibile in modo sistematico solo all'epigramma epigrafico, legato alla fisicità del suo supporto monumentale e artistico. Il libro tende però a ribaltare la gerarchia fra testo ed immagine: laddove l'epigramma o comunque il testo epigrafico svolge per solito una funzione ancillare rispetto al monumento funebre, alla statua o al vaso su cui è ad esempio iscritto, nel libro è normalmente l'immagine a svolgere una funzione secondaria, ornamentale ed esplicativa.

Ma l'influenza delle arti visive sui testi e sui generi letterari non si attua solo nella compresenza fisica di testo ed immagine; le immagini entrano in letteratura, come vedremo, anche e soprattutto attraverso la parola: con il rimando ad altri e paralleli codici artistici, con la tradizione retorica dell'*ekphrasis*, con l'influenza concettuale e stilistica proveniente da esperienze della pittura e della scultura che il letterato sente a sé affini. Gli intrecci fra visualità e

letteratura si rivelano così molteplici, e disposti su piani plurimi e sfalsati: i contributi qui raccolti ne esploreranno per loro conto una parte significativa.

2. Per chi voglia indagare i multiformi rapporti reciproci fra testimonianze letterarie e iconografiche, il punto di partenza possono essere i testi, oppure l'analisi può prendere avvio dal versante delle immagini: ed è a partire da queste ultime, e dalla loro relazione con i brevi testi (epigrafi, 'fumetti', didascalie) di cui si fanno direttamente portatrici, che muovono i due primi contributi dei nostri *Atti*.

L'articolo di **Maria Luisa Catoni** esplora infatti con acutezza la relazione che le scritte con *incipit* di versi (veri e propri 'fumetti' poetici), rinvenibili su vasi con scene simposiali, instaurano con le immagini cui si appoggiano e si riferiscono. Si propone così di individuare la frequenza rispettiva di certi temi su vasi e poesia, di cogliere i riflessi di modalità particolari di interazione fra i convitati, come ad esempio le cosiddette catene simposiali, e in particolare di far emergere, se e quando possibile, l'eco di 'voci anomale' sui vasi: come in primo luogo l'enigmatico fenomeno dell'auto-rappresentazione degli stessi pittori di vasi all'interno di scene di simposio.

Mariette De Vos illustra invece nel suo contributo le potenzialità esegetiche del rapporto fra reperti iconografici e i testi epigrafici (le 'didascalie') di cui sono talvolta portatori, con il loro reciproco interpretarsi. Il caso preso in esame è quello, di estremo interesse storico-culturale, di una serie di reperti relativi alla celebre località di Baia (megalografie, mosaici, sarcofagi, ma anche una serie di particolari recipienti di vetro inciso: ovvero bottiglie-*souvenir* di quel luogo massimamente 'turistico' nell'antichità) dove la personificazione del monte *Gaurus* e la personificazione di Baia, che coincide spesso con la figura di Venere, così come le simbologie e le figurazioni relative alla viticoltura e al vino, creano nel loro insieme un *topos* iconografico analogo alle note tradizioni letterarie su Baia, e ben riconoscibile a chi, geograficamente vicino, ne abbia cognizione più o meno diretta. Tale iconografia richiede invece una didascalia esegetica allorché viene replicata e reimpiegata nell'*Africa proconsularis* o in *Hispania*, dove una bottiglia scoperta di recente a Mérida in una tomba femminile riporta, unica della serie, la scritta identificativa del monte *Gaurus* che ha consentito di reinterpretare correttamente tutta la serie iconografica.

3. Un secondo e più ampio nucleo di contributi mette com'è naturale al suo centro il teatro: il luogo deputato in cui testo e dimensione visuale si incrociano, sperimentando una interconnessione fra codici comunicativi resa ancora più complessa dall'intersezione della dimensione scenica con altre (e a noi meglio note) tradizioni iconografiche.

Il lavoro di **Marta Frassoni** riflette allora sulla rappresentazione del sovrano e le sue componenti visuali fra Eschilo ed Erodoto, e sul rapporto fra il *kandys*, il mantello medo e persiano con maniche chiuse, indossato 'alla ussara', lavorato e sontuoso, e l'abbigliamento del sovrano nel teatro eschileo: un abbigliamento lussuoso ed esotico che, introdotto da Eschilo in primo luogo per i re barbari, finì poi per caratterizzare indistintamente tutti i personaggi detentori del potere.

Giuseppina Basta Donzelli analizza la descrizione 'per accenni' dei monumenti delfici da parte del coro delle ancelle di Creusa nella parodo dello *Ione* di Euripide, connettendola alle conoscenze mitologiche e iconografiche che consentivano al pubblico di decodificare e completare mentalmente forme peculiari, come queste, di descrizione allusiva. Il contributo mette al contempo in luce la strategia adoperata da Euripide in tale descrizione: dove le allusioni iconografiche non rappresentano probabilmente un rispecchiamento preciso dell'aspetto e della conformazione reali dei monumenti di Delfi, ma obbediscono piuttosto a specifiche finalità drammaturgiche.

Onofrio Vox analizza l'immagine di Meleagro rappresentato 'in interno' su di un cratere apulo, e traccia una rassegna del motivo degli interni in alcune narrazioni (non solo sceniche) del mito, mettendo così a confronto l'autonomo linguaggio e i diversi codici dell'enunciato iconico rispetto agli enunciati linguistici.

Il denso contributo di **Roberta Sevieri** prende in esame le immagini vascolari relative al mito di Niobe, e in particolare il momento della pietrificazione dell'eroina su numerosi vasi di origine apula a destinazione funeraria: una destinazione che appare riflessa dalle figurazioni in cui la madre, spesso affiancata da vasi funerari del tutto simili a quelli stessi su cui la sua vicenda è rappresentata, diventa un vero e proprio monumento o statua funebre sulla tomba dei figli. Tali immagini, pienamente comprensibili solo a un pubblico già edotto dei particolari del mito, rimandano dunque a un immaginario comune alla cui formazione ha contribuito in modo sostanziale la rappresentazione teatrale, cui i vasi apuli fanno di

frequente riferimento: anche se il tentativo di rappresentare il momento della progressiva trasformazione in pietra di Niobe costituisce una straordinaria traduzione visiva di quello che nel testo tragico poteva essere espresso solo in forma verbale, come resoconto di un testimone dell'accaduto, o anche come semplice allusione metaforica al dolore che impietrisce. L'interesse per il confronto fra iconografia vascolare e teatro nasce per solito dalla speranza di recuperare quella dimensione visuale dello spettacolo che per noi è andata perduta; bisogna tener conto tuttavia della conoscenza, comune ai ceramografi e al loro pubblico, di un vasto repertorio figurativo e letterario per noi ricostruibile solo in parte: e dunque i tentativi di utilizzare testi e immagini in modo diretto e ingenuo come possibili supporti reciproci è destinato per lo più a condurre a risultati scarsamente significativi. Più fruttuosa sembra un'indagine intorno al funzionamento dei diversi codici espressivi che presiedono alla comunicazione artistica nei due ambiti, in particolare per quanto concerne le strutture narrative.

Se il tema del rapporto fra teatro ed arti figurative è stato spesso affrontato concentrandosi sull'influenza esercitata dal teatro sull'iconografia, o cercando in questa o in quell'immagine la memoria di un testo teatrale, **Giorgio Ieranò** affronta invece il problema del rapporto della tragedia con la pittura, arti associate sotto il segno della *opsis*, esaminando la presenza di richiami alla pittura all'interno del testo tragico e riflettendo sul significato poetico e drammaturgico di tale evocazione di immagini pittoriche. Il richiamo al dipinto come paradigma nasce certo dall'esperienza comune dell'uomo ateniese, già immerso a suo modo in una civiltà dell'immagine: ma l'icona pittorica introdotta nel testo teatrale è spesso capace di assumere un singolare ruolo drammaturgico, di cui possiamo ricordare qui solo un paio di esempi fra i molti che l'A. passa in rassegna. Il paragone con un'immagine dipinta può infatti essere richiamato da un personaggio per descrivere una situazione extrascenica, introducendone una sorta di visualizzazione virtuale; oppure l'immagine dipinta evocata a proposito di un personaggio tragico può finire col rappresentarne una sorta di 'doppio', mentre il dinamico farsi del destino eroico sulla scena si oppone dialetticamente alla tradizione mitologica cristallizzata in pittura.

4. Un terzo gruppo di contributi sposta l'attenzione dal teatro classico alla letteratura di età ellenistica e imperiale, per indagare il

modo in cui la nuova forma del *liber poeticus* (e in genere la struttura e talvolta la concezione stessa del libro letterario) viene influenzata direttamente o indirettamente dalle contemporanee arti visive, che costituiscono spesso per poeti e letterati un essenziale modello di riferimento e un paradigma ineludibile.

Adele Teresa Cozzoli mostra dunque come Teocrito venga influenzato dalle conoscenze critiche sull'arte, le assimili e le faccia proprie, traducendole in un altro codice artistico secondo diversi livelli di complessità. Un'opera d'arte specifica può allora costituire il modello di una scena o descrizione letteraria (nell'*Idillio* 22 ad esempio la plastica descrizione del pugile Anteo pare ispirata dal modello dell'"Eracle meditante" di Lisippo); oppure un'opera artistica costituisce invece solo lo spunto, il punto d'avvio per l'immaginazione creativa del poeta (come l'*eromenos* volatile dell'*Idillio* 29 è probabilmente liberamente ispirato all'*Eros* di Tespie e al *Kairòs* lisippeo); oppure, infine, l'opera di un artista e la sua complessiva percezione della realtà hanno influenzato nel suo insieme la visione del poeta, pur nella diversificata resa di codici non omologabili (e in questo senso la poesia di Teocrito sembra trovare il suo corrispondente iconografico in particolare nell'opera di Prassitele).

Si collega organicamente al contributo precedente quello di **Luigi Belloni**, che analizza le valenze simboliche e metaletterarie della menzione di due assai diversi manufatti artistici nel quinto *Idillio* di Teocrito: l'umile secchio di legno di cipresso e il prezioso cratere di Prassitele. Il binomio costituito dai due oggetti sembra rimandare sul piano metaletterario (con modalità analoghe a quelle proprie del *kissybion* del primo *Idillio*) alle due sezioni – bucolica ed erotica – che caratterizzano questo punto dell'agone fra Lacone e Comata. Determinante per precisare tale direzione allusiva è l'assai discussa menzione di Prassitele: che sembra veicolare le tradizioni erotiche che circondavano il personaggio dello scultore, celebre anche per la sua relazione amorosa con Frine.

Ci si sposta in avanti cronologicamente con il contributo di **Gabriella Moretti**, incentrato sui rapporti con l'iconografia del tredicesimo libro degli *Epigrammi* di Marziale che va sotto il nome di *Xenia*. Questa raccolta di brevissimi biglietti epigrammatici dalla regolare misura di un distico è tutta dedicata a sintetiche descrizioni (o definizioni) di cibi, secondo modalità che si rifanno alla tradizione dell'epigramma efrastico: e la dottrina retorica antica intorno all'*ekphrasis* appare all'analisi profondamente materiata di

termini e concetti che provengono in particolare dalla tradizione della pittura, arte ecfrastrica per definizione. Ma la concezione stessa di tale *libellus* monografico (che inaugura una sorta di sottogenere epigrammatico che Marziale continuerà anche con le descrizioni di oggetti negli *Apophoreta*) potrebbe essere stata influenzata ancora più da vicino dall'iconografia, se si pensa che all'età di Marziale l'appellativo di *xenia* era anche il termine con cui si definiva tecnicamente un preciso genere o sottogenere iconografico, quello delle pitture che noi diciamo di natura morta: come dimostra un importante passo di Vitruvio, confermato a sua volta da ben due complesse *ekphraseis* di quadri di nature morte (appunto, di *xenia*, come recita il titolo) nelle *Imagines* di Filostrato Maggiore. Il fatto che l'appellativo 'xenia' fosse capace di indicare ed evocare, oltre ai concreti doni ospitali, anche un preciso, compatto e diffusissimo genere pittorico, può dunque avere influito sulla decisione di Marziale di riunire in forma di libro questo genere di epigrammi d'occasione, dando vita a un compatto sottogenere epigrammatico che rappresenta il perfetto equivalente letterario degli *xenia* iconografici. L'esame della tradizione pittorica della natura morta permette inoltre di rintracciare tutta una serie di parallelismi funzionali e strutturali fra gli *xenia* letterari e questo genere pittorico.

Alla formazione di una raccolta di *ekphraseis* non più poetiche ma retoriche è dedicato invece il contributo di **Maria Cannatà Fera**, che mostra come le *Imagines* dei due Filostrati costituiscano nella loro stessa concezione una documentazione straordinaria del rapporto fra iconografia e letteratura nel mondo antico. Alla sua attenta analisi le due opere rivelano le prospettive culturali proprie di ognuno dei due autori, ma anche molti punti in comune: mentre assai improbabile appare che dietro le descrizioni dei dipinti si debba vedere la presenza di una concreta e reale pinacoteca. Se l'atteggiamento di Filostrato Maior nei confronti della tradizione letteraria è di *aemulatio*, così che le sue *ekphraseis* si distendono nello spazio lasciato libero dai suoi modelli e colmano i silenzi delle sue fonti, l'*aemulatio* del Giovane è in primo luogo rivolta verso il Maior piuttosto che verso altri autori, ed egli declina il suo ricco patrimonio di conoscenze sull'ordito messo a punto dal nonno, integrando così in modo consapevole i vuoti strutturali dell'opera cui dà prosecuzione.

5. Un ulteriore gruppo di contributi prende in esame più in generale e su vari livelli il rapporto fra letteratura e immagini, indagando gli slittamenti, le ambiguità e le trasformazioni di forma e di senso delle tradizioni iconografiche o di visualizzazione all'interno dei meccanismi testuali o della storia culturale.

Così **Claudio Meliadò** esamina gli intrecci reciproci fra iconografia e testi letterari ed esegetici nella rappresentazione di Muse e Sirene e del mito del loro agone. Le prime vengono raffigurate con il capo ornato di ali che avrebbero strappato alle seconde dopo la vittoria appunto nell'agone canoro che le aveva contrapposte: un mito che potrebbe essere sorto anche dalla confluenza fra spunti iconografici e toponomastici, nell'intento eziologico di spiegare il nome della città di Apta, cui si poté aggiungere inoltre l'interesse grammaticale ed esegetico a spiegare l'espressione omerica di 'parole alate'. Esaminando testi meno noti relativi al mito dell'agone, come il *Gryphus ternarii numeri* di Ausonio, viene mostrato inoltre come il numero di tre Sirene che si incontra in un gruppo di testi letterari e iconografici dipenda almeno in parte dal fatto che le mitiche creature marine che affascinano con le loro voci armoniose vengono a coincidere rispettivamente con la personificazione della musica della lira, di quella del flauto e del canto.

Hans Jürgen Tschiedel affronta invece il tema del rapporto testo-immagine dalla prospettiva solo apparentemente eccentrica ed esclusivamente testuale delle modalità di impiego delle immagini (nel senso di scene e modalità stilistiche visualmente impresse) da parte di Lucano nella *Pharsalia*. Attentissimo agli effetti spettacolari e icastici dei suoi versi, Lucano sfrutta infatti l'energia suggestiva della visualizzazione poetica per screditare e deformare le immagini impresse dalla tradizione nelle menti del suo pubblico – per esempio intorno alla figura di Cesare e alle sue *virtutes* rese proverbiali dalla letteratura propagandistica – al fine di attuarne un sistematico rovesciamento, secondo un punto di vista diametralmente antitetico e grazie a procedure potentemente visionarie.

Il continuo sovrapporsi dei piani della parola che diviene immagine, e dell'immagine che diviene parola è al centro dell'intervento di **Alice Bonandini**, che esamina come, nella descrizione dell'affresco che orna la *porticus* della casa di Trimalchione, la rappresentazione delle Parche che assistono all'ascesa di Trimalchione, condotto da Mercurio *in tribunal excelsum*, possa essere compresa in tutta la sua complessità allusiva soltanto tenendo presenti modelli iconografici diversi, derivanti sia dalla tradizione letteraria

(rappresentata soprattutto dall'*Apocolocyntosis* di Seneca, che con la descrizione dell'affresco condivide diversi aspetti), sia da quella artistica. Da un lato, infatti, diversi elementi, tra cui spicca quello della filatura di un filo d'oro, dimostrano chiaramente come l'obiettivo del loro autore fosse quello di enfatizzare a tal punto la celebrazione del committente da rivestire la modesta biografia di liberto con la retorica propria delle apoteosi imperiali, adombrando addirittura il motivo del ritorno dell'età dell'oro; dall'altro, però, l'associazione tra le Parche e Mercurio sembra attestata, nella tradizione artistica, soprattutto nell'ambito di bassorilievi sepolcrali, e si lega quindi piuttosto ad un contesto funerario. Attraverso la contaminazione di modelli iconografici diversi e incoerenti, dunque, l'ingresso della dimora di Trimalchione, concepito per l'esaltazione del padrone di casa, finisce piuttosto per disvelarne il *mauvais goût*: decretando così il fallimento dei suoi tentativi di elevazione sociale, che inevitabilmente sfociano nel grottesco e nella parodia non solo per la presenza di una simbologia enfatica e inappropriata, ma anche perché di ogni elemento è possibile una lettura ambigua, al tempo stesso celebrativa e ominosamente funebre.

6. Chiudono infine il nostro volume due contributi che esplorano il rapporto testo-immagine nella storia della fortuna dei classici, analizzando due casi assai diversi fra loro – ma egualmente paradigmatici – in cui l'influenza nel tempo dei testi sulle immagini e delle immagini sui testi forma un insieme di particolare complessità, un intreccio inestricabile e metodologicamente provocatorio.

L'articolo di **Caterina Mordeglia** focalizza la nostra attenzione sul passaggio fra tarda antichità e medioevo, dove le intersezioni e i rapporti reciproci fra testi ed immagini appaiono divenire più frequenti e multiformi, e sono in ogni caso per noi meglio attestati e documentabili. Il suo interesse si concentra su di un testo, quello della raccolta favolistica messa insieme da Ademaro di Chabannes nel ms. Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit, Voss. lat. 8° 15 (ca. 1020-1030), che è per noi la prima attestazione di un affiancarsi sistematico di una serie di illustrazioni ai relativi testi favolistici. Immagini di scene satiriche con animali per protagonisti sono – possiamo ricordarlo qui – un dato antichissimo nella storia della cultura, dato che sono già rinvenibili ad esempio in Mesopotamia e soprattutto in alcune celebri serie di reperti egiziani (e in particolare su alcuni papiri figurati). È da ipotizzare inoltre che nel mondo

greco-latino cicli sistematici di illustrazioni ai testi favolistici fossero probabilmente già stati realizzati in età tardoantica, come ci mostra indirettamente anche l'iconografia di Esopo descritta da Filostrato Maior e tutta una serie di dati iconografici, anche se solo indiziari e frammentati. Tuttavia la raccolta di Ademaro rappresenta per noi il primo esempio di quel legame strettissimo fra le favole e le loro illustrazioni che conoscerà ben presto una straordinaria diffusione. L'articolo si propone allora di mostrare come, al di là degli eventuali modelli iconografici, le illustrazioni del Voss. lat. 8° 15 possano considerarsi materiate anche di una serie di tradizioni letterarie e dottrinali documentate da fonti antiche, tardoantiche e altomedievali circa la natura, le caratteristiche fisiche e le proprietà peculiari degli animali 'esotici' che popolano l'universo delle favole ademariane, e per cui – in mancanza di ogni possibile autopsia – il ricorso alle fonti letterarie o iconografiche doveva essere indispensabile.

Elisabetta Villari ci conduce infine alle soglie del '500, quando venne pubblicato il trattato *De sculptura* (Firenze 1504) dell'artista, umanista e letterato Pomponio Gaurico: che scrivendo il suo trattato a circa ventidue anni, ha l'ardire di esigere che lo scultore sia colto uomo di lettere, trasformando così in senso umanistico una figura che, da Luciano fino a Leonardo, era per tradizione considerata la più vile tra quelle degli artisti. Il Gaurico intende offrire agli amatori d'arte uno strumento che fino ad allora mancava: un trattato sull'ottimo scultore, sulle leggi, sui mezzi e sulla storia della scultura antica e moderna, allo stesso modo in cui Cicerone, nel *De oratore*, aveva cercato l'ideale del perfetto oratore. Anche se è soprattutto attraverso l'accostamento alle discipline del *quadrivium* che le arti figurative acquistano in questo periodo dignità intellettuale, è noto come i testi di retorica antica svolgano un ruolo importante nell'elaborazione sia della struttura sia del lessico dei trattati d'arte. Così l'analisi del tema complesso e nevralgico della prospettiva viene affrontato e analizzato dal Gaurico secondo categorie tratte in larghissima parte dalla dottrina retorica: e all'interno della *divisio* delle caratteristiche della prospettiva particolarmente interessante appare il suo concetto – trasposto dalla riflessione retorica a quella sulle arti figurative – di *amphibolia*, che ha luogo quando rimane il dubbio circa il senso dell'azione descritta o rappresentata. Il termine di *amphibolia* compare nel contesto di un riferimento preciso a una sua opera – un cavaliere in bronzo creato a imitazione di una pittura di Poli-

gnoto di cui ci parla Plinio, e in cui risulta indecidibile se il soggetto salga o smonti da cavallo – che secondo il Gaurico rappresenterebbe l'equivalente plastico e visuale dell'*amphibolia* per gli oratori. La nozione di *amphibolia* e di *ambiguitas*, che nell'accezione del Gaurico suggerisce soprattutto un'immagine in movimento, sembra allora confermare uno dei temi centrali nella riflessione di Aby Warburg (che aveva il *De sculptura* nella propria biblioteca) nel suo libro sulla *Rinascita del paganesimo antico*: la riflessione appunto sull'immagine e il movimento, in cui la figura non appare come un'entità stabile ma sembra nascere da un gioco di forze in contraddizione.

Anche se per ragioni diverse non è stato loro possibile consegnare il proprio testo, al nostro incontro hanno preso parte anche Antonio Stramaglia, con una relazione su *Iconografia antica e romanzo latino: primi sondaggi (con particolare riguardo ad Apuleio)* e Roberto Guerrini, con la relazione *Dal testo all'immagine. Presenza degli autori antichi nell'arte del Rinascimento*, che hanno arricchito i lavori del convegno con il loro contributo.

GABRIELLA MORETTI

IMMAGINI CON SCRITTURA

MARIA LUISA CATONI

IMMAGINI E CANTI NEL SIMPOSIO GRECO: ALCUNI ESEMPI *

1. *Il canto e lo sguardo*

Per cercare di cogliere le possibili interazioni fra immagini e poesia nel simposio, sono essenziali i risultati raggiunti dai filologi in relazione alle condizioni concrete in cui veniva composta ed eseguita la poesia simposiale. Qui tenteremo di usare le loro conclusioni cercando di connetterle con quelle raggiunte da storici e storici dell'arte che hanno analizzato le regole di genere cui obbedisce la decorazione dei vasi.¹ L'analisi filologica ha mostrato che l'occasione primaria della produzione, dell'uso e dell'eventuale riuso di quasi tutta la poesia elegiaca, giambica e monodica a noi conservata, era il simposio o occasioni leggermente diverse ma incentrate sulla convivialità. Il fatto che la gran parte di questi canti siano stati composti ed eseguiti per l'uditorio dei compagni, ideologicamente e socialmente omogeneo,² ha conseguenze sulla loro struttura, stile e linguaggio. Ugualmente condizionante è un'altra caratteristica e cioè che, anche quando si era ormai affermata la

* Questo testo rielabora i contenuti di M. L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.

¹ Cito qui solo P. Schmitt-Pantel, A. Schnapp, *Image et société en Grèce ancienne: les représentations de la chasse et du banquet*, «RA» (1982), pp. 57-74; A. Schnapp, *Des vases, des images et de quelques uns de leurs usages sociaux*, «DdA», 1 (1985), pp. 69-76; F. Lissarrague, *L'immaginario del simposio greco*, Roma-Bari 1989 (ed. or. Paris 1987); F. Lissarrague, *Around the krater: An Aspect of Banquet Imagery*, in O. Murray (ed.), *Symptica: a symposium on the Symposium*, Oxford 1990, pp. 196-209; P. Schmitt-Pantel, *La cité au banquet*, Roma 1997 (1° ed. 1992); L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.

² Questo non esclude che un intervento poetico simposiale potesse, occasionalmente, essere cantato (o ricantato) entro un diverso contesto, più ampio dell'eteria simposiale.

figura del poeta professionista nei simposi,³ il canto eseguito dai convitati rimase uno dei cardini dell'etica simposiale, mezzo privilegiato per mostrare la propria cultura, strumento dello spirito di agonalità che animava diversi momenti del simposio. Questi tratti della produzione poetica si traducono in scelte narrative e linguistiche ricorrenti come, per esempio, l'assenza di locuzioni e di un linguaggio volti a persuadere: il punto di vista di chi canta è quello di un incluso, che sa di poter contare su un uditorio ideologicamente solidale con ciò che esprime.

Questa preziosa impostazione dell'analisi filologica ha permesso anche di individuare, nei canti stessi, le tracce di alcune concrete modalità di esecuzione che, in qualche caso, vengono documentate anche da fonti esterne ai canti simposiali. Erano possibili diversi tipi di intervento poetico da parte dei simposiasti: una era l'esecuzione di brevi canti estemporanei detti *skolia*⁴ che potevano inanellarsi in "catene simposiali" e "coppie agonali". Queste prevedevano che un simposiasta lanciasse la sua sfida poetica con un breve componimento improvvisato; passava poi il turno di canto a un compagno, che doveva continuare secondo la stessa linea melodica e sullo stesso tema. Il suo intervento poteva seguire il pensiero proposto dal compagno, oppure contrapporvi un'idea alternativa. In questo contesto d'esecuzione era possibile riusare o variare brani poetici esistenti o singoli versi memorizzati e divenuti famosi, oppure rielaborare precedenti interventi in qualche modo cristallizzati e memorizzati o detti proverbiali. La maggior parte di questi brevi canti estemporanei non è giunta fino a noi. Autori più tardi, però, ce ne hanno tramandato due brevi raccolte, che si datano al V secolo a. C. e «si costituiscono proprio come antologie di

³ In determinate fasi del simposio, interventi più lunghi e complessi, cantati o recitati, potevano essere eseguiti dai simposiasti più dotati e colti. La figura del poeta professionista poteva rappresentare una possibilità ulteriore, ma le sfide di canto improvvisato fra simposiasti rimasero sempre un elemento di agonalità culturale di grande rilevanza. M. Vetta, *Il Simposio: la monodia e il giambo*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma 1992, vol. I, pp. 177-218.

⁴ Si veda M. Vetta, *Un capitolo di storia di poesia simposiale (per l'esegesi di Aristofane "Vespe" 1222-1248)*, in Id. (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari 1995, pp. 119-31; E. Fabbro (a cura di), *I carmi conviviali attici*, Roma 1995, pp. XXXVss. con bibliografia; F. Condello, *Dialoghi e diverbi simposiali nella Silloge teognidea (Theogn. 619-624, 637-640, 837-844)*, «SemRom», 5. 2 (2002), pp. 181-95; F. Ferrari, *P. Berol. Inv. 13270: i canti di Elefantina*, «SCO», 38 (1988), pp. 181-227.

una ben più ampia tradizione orale ad uso di chi frequentava i simposi e non voleva mancare al suo turno di canto».⁵ Entro queste raccolte, gli studiosi hanno individuato alcune serie di versi che avrebbero potuto essere concatenati nella forma della coppia agonale e che dunque, pur nel nuovo contesto della raccolta, potrebbero mantenere una traccia dell'ambiente originario che li produsse ed eseguì, della loro genesi orale ed estemporanea. Anche le scelte e i principî che stanno alla base della costruzione di queste raccolte, o di loro sezioni, permettono talvolta di immaginare i profili dei gruppi per i quali furono approntate e dunque di ipotizzare i valori che questi canti erano capaci di esprimere nel loro nuovo contesto d'uso.

Tracce di interventi simposiali a botta e risposta ci sono conservate anche da altre fonti, per esempio dalla Silloge teognidea (anch'essa una raccolta antologica di elegie), ma occasionalmente anche da Aristofane, da Aristotele, dall'Antologia Palatina. Oltre a brani poetici riconoscibili come coppie agonali o catene simposiali, queste fonti testimoniano l'esistenza e la circolazione di canti e canovacci di canti estemporanei che, raccolti in repertori, potevano essere riutilizzati entro contesti diversi e lontani (anche nel tempo) da quelli che originariamente li produssero.

Una catena simposiale inclusa nella Silloge teognidea è costituita da due coppie di versi che rielaborano un distico di Solone.⁶ I

⁵ M. Vetta, *Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica*, in Id. (a cura di), *Poesia e simposio...*, p. XXXII; Ferrari, *P. Berol. Inv. 13270...* Si veda anche M. Vetta, *Modelli di canto e attribuzione di battute nelle Ecclesiastuse di Aristofane* (vv. 877-1048), «QUCC», n. s., 9 (1981), pp. 85-111; Id., *Poesia e simposio (a proposito di un libro recente sui carmi di Alceo)*, recensione a Rösler, *Dichter und Gruppe*, «RFIC», 109 (1981), pp. 483-95; M. Vetta (a cura di), *Theognis. Elegiarum liber secundus*, Roma 1980, pp. XXVII-XXXI e 59; M. Vetta, *Identificazione di un caso di "catena simposiale" nel Corpus teognideo*, in *Lirica greca da Archiloco a Elitis*, Padova 1984, pp. 113-26.

⁶ Thgn. vv. 1253-54 e 1255-56 con F. Ferrari (a cura di), *Teognide. Elegie*, Milano 1989, pp. 33ss. La catena simposiale è stata individuata da Vetta che ha stabilito il nesso fra il distico di Solone tramandato da Platone (*Liside*, 212 e 3-4) e i vv. 1255-56 della Silloge teognidea (Vetta [a cura di], *Theognis...*, pp. 58-61); si veda anche Vetta, *Identificazione di un caso di "catena simposiale"*. Un caso molto famoso di inizio di una tradizione, che si situa all'interno del contesto orale del simposio, è un frammento di Solone (26 Gentili-Prato = 30 West) che corregge un'elegia di Mimnermo sulla durata ideale della vita di un uomo: «Codesto verso togliolo, ti prego, dammi retta/ non mi invidiare se la penso meglio./cambia, dolce poeta, le parole, e canta:/ "ottantenne mi colga il dì fatale"». Su questo frammento e sul ruolo del simposio come occasione non

versi di Solone cui si riferivano i simposiasti che si sfidarono con queste elegie ci sono noti grazie a Platone, che li cita. Questa coppia di elegie non solo documenta un'interazione tipica del simposio, ma ci dà anche un esempio di come e per quali vie alcune liriche sono state trasmesse fino a noi nella forma di testi. In questo caso, la memorizzazione del distico di Solone fu lo strumento per poterlo ri-eseguire o variare durante altri simposi; ad un certo punto, le elegie che rielaboravano quel detto vennero raccolte in una silloge, probabilmente in un momento nel quale la cultura della composizione estemporanea andava indebolendosi e si diffondevano repertori di canti pronti all'uso; e il detto stesso di Solone, di cui si era conservata memoria anche perché era rimasto vivo nell'uso simposiale ed era entrato a far parte di un patrimonio poetico simposiale, venne citato in un'opera scritta di Platone.

Beato chi ama ragazzi e cavalli dall'unica unghia
e cani da caccia e ospiti in terra lontana

Chi non ama ragazzi e cavalli dall'unica unghia
e cani, mai a lui l'animo è in letizia

Il tema di questi due interventi sono i piaceri della vita aristocratica, condensati in attività e pratiche specifiche cui si aggiunge il simposio, il contesto entro il quale i due convitati si scambiarono questi versi.

Attacchi del tipo "Potessi essere una certa cosa", o "Beato chi ha questo" o "Il tale è come ..." o "Non mi piace questo, né questo

solo della nascita ma anche della continua ripetizione di brani poetici e della loro conservazione e diffusione, cfr. Vetta (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica...*, pp. XXVIII-XXXV. Sulle avventure della trasmissione di un testo simposiale e sulle implicazioni della possibilità di *reenactment* della situazione in cui l'intervento poetico venne originariamente cantato, si veda G. Nagy, *Transmission of Archaic Greek Symptotic Songs: from Lesbos to Alexandria*, «Critical Inquiry», 31 (2004), pp. 26-48. Un classico, su questo tema, è l'illuminante studio di W. Rösler, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher Lyrik am Beispiel Alkaios*, München 1980. L'abitudine, nel V secolo, di cantare nei simposi arie, diventate famose, di poeti del passato come Alceo e Anacreonte e anche brani di tragedie ci è testimoniata, per esempio, da Aristofane. Va ricordato qui almeno un frammento di una sua commedia, *I Banchettanti*, nel quale un personaggio chiede che gli si canti uno scolio di Alceo e di Anacreonte (fr. 235 Kassel - Austin = Ateneo, *Deipnosophisti*, XV 693f).

ma...” si prestavano a infinite variazioni estemporanee su una grande varietà di temi.⁷ *Incipit* di questo tipo compaiono talvolta sui vasi, nella forma di ‘fumetti’ messi in bocca a personaggi che cantano. Dalla bocca del simposiasta che suona la lira, raffigurato sul collo di un’anfora (**Fig. 1**), per esempio, esce la stringa di lettere: *mamekapoteo*. Queste lettere cantate sono state avvicinate a un breve frammento di Saffo che ci è tramandato da fonti enciclopedico – lessicografiche dell’XI secolo dopo Cristo. Il frammento suona così: *kai pothéo kai máomai*, «mi struggo di desiderio e impazzisco».⁸ L’assonanza che i ‘fumetti’ talvolta presentano con versi tramandati testualmente ha sollecitato la ricerca verso l’indagine del rapporto tra i due tipi di testimonianza⁹ e l’analisi minuta di casi specifici ha condotto ad una conclusione che sembra possibile generalizzare: «bisognerà supporre che tali *incipit* sintatticamente e metricamente compiuti (*incipit* di componimenti o eventualmente anche di versi non iniziali) venivano recepiti dai fruitori del vasellame conviviale non già come segmenti iniziali di

⁷ Vetta, *Poesia e simposio nella Grecia antica...*, p. XXXIII.

⁸ Per l’iscrizione H. R. Immerwahr, *Attic Script: A Survey*, Oxford 1990, p. 63 n° 360; E. Vermeule, *Fragments of a Symposium by Euphronios*, «AK», 8 (1965), pp. 34-39, in particolare p. 36; Lissarrague, *L’immaginario del simposio greco...*, p. 158. Il verso di Saffo è il fr. 36 Lobel-Page, apud *Etymologicum Genuinum = Etymologicum Magnum* 485.41; C. Calame, *Etymologicum Genuinum: les citations des poètes lyriques*, Rome 1970, p. 31, n° 90.

⁹ Lissarrague, *L’immaginario del simposio greco...*, in particolare pp. 147-66, il capitolo *Immagine del canto, canto dell’immagine*; F. Ferrari, *Un “fumetto” del 475 a.C.*, in Id., *Teognide...*, pp. 321-23. Per la rara presenza di sequenze di note sui vasi A. Belis, *Un nouveau document musical*, «BCH», 108 (1984), pp. 99-109; F. De Martino, *Prototipi greci dei “fumetti”*, in F. De Martino, M. Labellarte, *Musici greci in Occidente*, Bari 1996, pp. 12-181; F. De Martino, *A ciel sereno (fumetti senza nuvole)*, in E. Amato, G. Caiazza, A. Esposito, *Primum legere*, Annuario delle attività della Delegazione della Valle del Sarno dell’A.I.C.C., II, Salerno 2003, pp. 11-76. Sui personaggi che cantano versi lirici sui vasi E. Csapo, M. C. Miller, *The “Kottabos-toast” and an Inscribed Red-figured Cup*, «Hesperia», 60 (1991), pp. 367-82, in particolare l’appendice alle pp. 381-82. Sulle implicazioni e sul genere dei fumetti sono di grande utilità i numerosi studi di F. De Martino sul tema, in particolare De Martino, *Prototipi greci dei “fumetti”...*; Id., *A ciel sereno...* (ringrazio Antonio Stramaglia per la segnalazione); A. Stramaglia, *Il fumetto e le sue potenzialità mediatiche nel mondo greco-latino*, in J. A. F. Delgado, F. Pordomingo, A. Stramaglia (eds.), *Escuela y literatura en Grecia antigua*. Actas del Simposio internacional (Universidad de Salamanca, 17-19 novembre de 2004) Cassino 2007, pp. 577-643, con ottima bibliografia e riproduzione di molti pezzi.

testi altrimenti soppressi ma come moduli di richiamo a determinate possibilità del repertorio poetico, e cioè come spunti alla realizzazione estemporanea di catene tematiche collaudate dalla tradizione [...]».¹⁰

Ancora nella Silloge teognidea, per esempio, è conservato un intervento tipologicamente simile alla coppia appena citata, che avrebbe ben potuto fare da risposta alternativa o ispirarne altre:¹¹

Beato chi ama un ragazzo e non conosce il mare
né, quando è al largo, ansia lo coglie per l'incombente notte.

Un esempio di intervento che potrebbe essere stato eseguito in risposta a un canto precedente, ci dà un'altra informazione preziosa. Utilizza un *exemplum* mitico per far da specchio e da modello alla passione del simposiasta per un giovinetto. Quello che importa qui è la possibilità di ricorrere al mito in una funzione specifica al contesto del simposio: l'amore di Zeus per il giovane Ganimede giustifica e, anzi, proietta su un piano alto il soccombere dell'anonimo simposiasta alla passione per il suo giovinetto.¹²

È dolce amare i ragazzi, se una volta di Ganimede
si innamorò anche il figlio di Crono, il re degli immortali.
Lo rapì e lo trasportò sull'Olimpo facendone
un dio mentre aveva il fiore seducente dell'adolescenza.
Così non ti stupire, o Simonide, se anche io
sono apparso vinto da passione per un bel ragazzo.

Guidati dall'interesse per le condizioni concrete dell'esecuzione poetica, gli studiosi probabilmente continueranno ad arricchire il *corpus* di questo tipo di canti a botta e risposta. Grazie ad una brillante interpretazione, per esempio, si è aperta la possibilità che proprio secondo questa modalità siano stati cantati i famosi versi del poeta Anacreonte che oppongono due diverse etiche simposiali,

¹⁰ Ferrari, *Un "fumetto" del 475 a.C.*, in Id. (a cura di), *Teognide...*, p. 323.

¹¹ Thgn. 1375-76 (Traduzione F. Ferrari) con Vetta (a cura di), *Theognis...*, pp. 58-61 e 143-44.

¹² Thgn. 1345-50 con Ferrari (a cura di), *Teognide...*, pp. 148-49 nota 3 e Vetta (a cura di), *Theognis...*, pp. 118, 123. Per l'attribuzione della sestina a Eveno di Paro (V secolo a.C.) si veda Vetta (a cura di), *Theognis...*, pp. 121-23. Per un esempio di ironia aristofanesca su quest'uso del mito *ibidem*, p. 120.

l'una associata al bere scitico, l'altra al modo greco (fr. 33 Gentili).¹³

2. Immagini controluce

Poesia e immagini simposiali possono essere messe in relazione in molti modi diversi. Ciò che autorizza i nostri tentativi di stabilire questa relazione è il fatto che vasi e poesia erano destinati allo stesso ambiente, venivano usati dallo stesso tipo di persone e per gli stessi fini, almeno sul piano generale. Sul piano del dettaglio, però, l'ipotesi è che vasi e poesia potessero rispondere a funzioni diverse per i convitati e che quindi, dal punto di vista del loro valore documentario, siano per noi come lenti non perfettamente allineate, il cui fuoco può essere puntato su aspetti diversi dello stesso evento.

Almeno tre vantaggi mi paiono immediatamente scaturire dall'attenzione alle differenze, più che alle coincidenze, fra immagini sui vasi e poesia. Il primo è la possibilità di scoprire che alcuni temi sono presenti e magari molto frequenti sui vasi ma totalmente assenti nella poesia; il secondo è la possibilità di individuare temi presenti sia sui vasi sia nella poesia ma espressi con linguaggi diversi – immagini, metafore, analogie – o, magari, affini; il terzo vantaggio è la possibilità di individuare non temi di discorso, ma i riflessi di modalità specifiche di interazione fra convitati come erano, per esempio, le catene simposiali.

La coppa riprodotta alla Fig. 2 rappresenta, sul lato che indico qui arbitrariamente con la lettera A, una danza durante il *komos*; di essa sono state ben messe in evidenza le implicazioni, letterali e simboliche, della centralità compositiva del cratere a partire dal

¹³ R. Pretagostini, *Anacr. 33 Gent. = 356 P: due modalità simposiali a confronto*, «QUCC», n. s., 10 (1982), pp. 47-55; Vetta (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica...*, pp. XXXIX-XL. Utilissimo il commento di F. De Martino, O. Vox, (a cura di), *Lirica greca*, voll. I-III, Bari 1996, pp. 939-42 e B. Gentili (a cura di), *Anacreonte. Introduzione, testo critico, traduzione, studio dei frammenti papiracei*, Roma 1958, pp. XXII s. e commento *ad loc.* Sull'opposizione fra bere scitico e bere greco G. Cerri, *Ebbrezza dionisiaca ed ubriachezza scitica nel pensiero greco tra VI e V secolo a.C. (Anacreonte ed Erodoto)*, in *Studi di Filologia Classica in onore di Giusto Monaco*, Palermo 1991, vol. II, pp. 121-31, molto utile ben al di là della scelta della lezione *anybristos ana* ai vv. 5-6.

quale si svolge la danza su uno dei due lati.¹⁴ A parte il giovane che segue immediatamente la coppia raffigurata sul margine sinistro e che mostra con grazia la sua bellezza, la scena è organizzata in coppie di *erastes* ed *eromenos*. È inquadrata da un'anfora da trasporto e da un altare che occupano lo spazio sotto le anse e suggeriscono un legame fra le scene che ornano le due facce del vaso. L'anfora da trasporto contiene vino puro, cui la scena allude ripetutamente; attraverso l'anfora, attraverso il corno potorio in mano all'uomo barbato a destra e attraverso l'otre in mano al giovinetto oggetto delle sue attenzioni amorose. Questi richiami al corteggio di Dioniso e alla processione in suo onore, alla possibilità di bevute smisurate e di comportamenti anche erotici eccessivi (che nel *komos* divengono una possibilità concreta) sono in rapporto col grande cratere centrale. Intorno ad esso stanno un giovinetto con una coppa (uno *skyphos*) e un adulto con copricapo esotico e una lira : i loro gesti alludono al vino mescolato, al simposio ben condotto e misurato.

È anche possibile che nella rappresentazione delle due coppie sul margine sinistro e destro di questo lato della coppa vi sia un intento di differenziazione tipologica. Nella coppia di sinistra l'uomo adulto (il cui volto è perduto ma possiamo con ragionevole certezza ipotizzarlo barbato) indossa il mantello e tiene nella sinistra il bastone, segno che è un cittadino e, per di più, un cittadino per bene. Nella coppia di destra l'adulto tiene in mano un corno potorio, oggetto del vino puro e del corteggio dionisiaco; anche il suo giovane compagno non è da meno, e tiene un otre con vino puro. Si tratta forse di un discorso sulla giusta misura e su ciò che è appropriato nel contesto dei rapporti fra *erastes* ed *eromenos*? Le due coppie alludono, insomma, a due diversi modi di condurre un rapporto amoroso pederastico? In ogni caso, le iscrizioni di acclamazione al *kalos* che animano lo sfondo e completano la scena contribuiscono a mostrarne il soggetto, che è quello di un corteggiamento omoerotico durante il *komos*.

¹⁴ La centralità del cratere nelle raffigurazioni di simposio è stata oggetto delle importanti analisi di Lissarrague, *L'immaginario del simposio greco...*, pp. 25-58; 41-42 e Lissarrague, *Around the krater...* Su questo vaso si veda anche K. E. Vierneisel, B. Kaeser, *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens*, München 1990, pp. 277, 300, 413; nelle sue linee generali concordo con l'interpretazione di R. Osborne, *Archaic and Classical Greek Art*, Oxford 1998, pp. 17-20.

L'altro lato della coppa, anche visivamente separato da questo, è decorato con una scena mitologica. Il fatto che sia sede di un racconto appartenente ad un registro alto vale a questo lato del vaso la usuale e convenzionale designazione di Lato A, cioè lato principale. La scena rappresenta il mito di Peleo e Teti. Peleo corteggia, cioè rapisce, la Nereide Teti, fra lo scompiglio generale delle compagne. Peleo deve essere un buon lottatore per averla, perché Teti può trasformarsi in qualunque animale: alla fine ne vincerà la ritrosia e la sposerà.

Qual è il rapporto fra le due scene, quella sul lato A e quella sul lato B? E quale la funzione della scena mitologica per i destinatari delle immagini, cioè per i simposiasti? Il tondo del vaso sollecita un'interpretazione strettamente simposiale: un satiro, coronato come un simposiasta e itifallico, getta estaticamente la testa all'indietro mentre sta manipolando un otre per versare vino puro in un cratere. Lui, essere semiferino e parte del corteggio di Dioniso, sta sul versante dell'otre, della smisuratezza e dell'inciviltà: nel bere come anche nell'*eros*. Anche sul tondo furono dipinte alcune iscrizioni. Lungo il dorso del satiro è inscritta la parola *kalos* e sotto il suo piede il nome *Epeleios*: è una seconda acclamazione allo stesso ragazzo lodato in un'iscrizione sul lato B. Davanti al volto del satiro, due iscrizioni che seguono la curvatura del tondo dicono: «Sileno Terpon» e «Dolce vino» (*Silanos Terpon; Hedys Hoinos*). Una delle interpretazioni possibili è che il nome del satiro sia *Terpon*, un nome parlante che significa "colui che allietta" e che stia pronunciando la lode della dolcezza del vino.

La scena sul fondo della coppa utilizza la tecnica compositiva della narrazione compressa che Lissarrague ha acutamente osservato in molti tondi di coppe.¹⁵ Essa delinea, per i simposiasti, un orizzonte di discorso aperto a più possibilità, ma ci aiuta a circoscrivere alcune linee di riflessione che potevano essere privilegiate e più immediate. Alla luce del contesto simposiale cui ci richiama sia la funzione del vaso, sia la scena nel tondo, si può formulare l'ipotesi che i due lati della coppa tematizzino l'opposizione o il confronto fra il corteggiamento e l'*eros* omoerotico e il corteggiamento eterosessuale che ha per fine il matrimonio.

¹⁵ Lissarrague, *L'immaginario del simposio greco...*, pp. 43-46; F. Lissarrague, *Greek Vases: The Athenians and their Images*, New York 2001 (ed. or. Paris 1999), p. 36.

C'è però, forse, qualcosa di più. Fra gli *skolia* attici che ci sono conservati, una sequenza di quattro versi è stata identificata come coppia agonale:¹⁶

O se io fossi una lira bella, eburnea,
e bei ragazzi mi conducessero alla danza dionisiaca!

O se io fossi un gioiello grande, bello, d'oro purissimo,
e mi portasse una bella fanciulla dall'animo puro!

Il confronto e magari la contrapposizione fra l'*eros* pederastico e quello eterosessuale non sono rari nella poesia simposiale. Alcuni canti o frammenti conservati ce lo testimoniano, ma possiamo ben immaginare che questa opposizione sia stata oggetto di una gran varietà di discorsi, di battute, di riflessioni. Ciò che rende preziosa la testimonianza di questi versi non è tanto di documentare che questo tema di canto poteva anche prender la forma del botta e risposta fra convitati. Questi versi ci forniscono un'analogia utile per interpretare il rapporto fra i due lati della coppa che abbiamo appena analizzato (**Fig. 2**) ed eventualmente altre coppe che utilizzino la stessa strategia di impaginazione. La scelta di impaginare la narrazione figurata in questo modo potrebbe essere stata dettata dalla funzione prevista per le immagini sul vaso in relazione al loro contesto d'uso. Più in particolare, questa scelta potrebbe rispecchiare la modalità di esecuzione poetica a botta e risposta da parte dei simposiasti; la stessa modalità che, per altra via, è stata individuata dai filologi entro il *corpus* della poesia simposiale giunta a noi. Possiamo immaginare che, di fronte a questa coppa, due simposiasti sostenitori dell'una o dell'altra opinione in fatto di preferenze erotiche, abbiano anche potuto utilizzare l'*exemplum* mitico di Peleo e Teti per rafforzare la propria posizione o per differenziarsene, come aveva fatto l'*erastes* che si richiamò alla passione di Zeus per Ganimede.

Che alcune coppe possano riflettere la modalità d'esecuzione di catene simposiali o di coppie agonali va provato caso per caso. Da una prima analisi, appare probabile che le scelte compositive adottate per decorare alcuni vasi siano legate all'uso e abbiano

¹⁶ Fabbro (a cura di), *I carmi conviviali attici...*, pp. 17-18 (= 900-901 Page) da cui cito, con leggere modifiche, la traduzione. Se ne veda anche il commento (pp. 166-70).

potuto stimolare canti e riflessioni nella forma contrastiva della coppia agonale o in quella accumulativa della catena.

3. Voci anomale sui vasi?

Una serie ben circoscritta di vasi presenta un problema che possiamo porre in questi termini: il contesto sociale del simposio è di tipo aristocratico e la poesia simposiale viene prodotta e usata dagli inclusi per dar voce a valori che i membri del gruppo condividono. Anche le raffigurazioni sui vasi sono oggetto dello sguardo degli inclusi e ne rispecchiano i valori. Esiste tuttavia una dissimmetria fra le due produzioni. I vasi, infatti, e le immagini che li decorano vengono prodotti dagli esclusi per dar forma ai valori degli inclusi. Può tale dissimmetria aver lasciato qualche traccia?

3.1. Il contesto ateniese

Dal punto di vista politico, l'Atene della seconda metà del VI secolo vide mutamenti importanti. La riforma di Solone, degli inizi del secolo, non impedì il manifestarsi, ad Atene, di gravi tensioni sociali e politiche.¹⁷ Per ben tre volte Pisistrato tentò di conquistare il potere, riuscendovi ogni volta. Delle due suddivisioni territoriali – e fazioni – già esistenti¹⁸ erano a capo rispettivamente Megacle

¹⁷ La bibliografia sul tema è vastissima; per orientarsi sulla quantità delle implicazioni A. Santoni, *Aristotele, Solone e l'Athenaion Politeia*, «ASNP», 9 (1979), pp. 959-86; K. A. Raaflaub, *Solone, la nuova Atene e l'emergere della politica*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia cultura arte società*, vol. II, tomo 1, Torino 1996, pp. 1035-1081; N. Loraux, *Clistene e i nuovi caratteri della lotta politica*, in Settis (a cura di), *I Greci...*, pp. 1083-1110; C. Ampolo, *Il sistema della "polis". Elementi costitutivi e origini della città greca*, in Settis (a cura di), *I Greci...*; i saggi in K. A. Raaflaub, J. Ober, R. W. Wallace (eds.), *Origins of Democracy in Ancient Greece*, Berkeley-Los Angeles-London 2007.

¹⁸ Le fonti principali sono Hdt. 1, 59; Aristot. *Ath.* 13-19. Le fonti sulla tirannide di Pisistrato e dei figli sono raccolte da E. Kluwe, *Die Tyrannis der Peisistratiden und ihr Niederschlag in der Kunst*, Diss. Jena 1966 e sono particolarmente problematiche. Per le questioni che il concetto di tirannide apre, in particolare in relazione alle componenti della società ateniese tardoarcaica, si veda K. H. Kinzl, *Die ältere Tyrannis bis zu den Perserkriegen. Beiträge zur griechischen Tyrannis*, Darmstadt 1979 e M. Stahl, *Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen. Untersuchungen zur Überlieferung, zur Sozialstruktur und zur Entstehung des Staates*, Stuttgart 1987. Saggi che

(membro dell'aristocratica famiglia degli Alcmeonidi) e Licurgo (il cui gruppo sarebbe stato a favore di un governo oligarchico). Il futuro tiranno di Atene Pisistrato che – dice Aristotele – «sembrava il più vicino al popolo (*demotikotatos*)», ne aggiunse una terza. C'è discussione fra gli studiosi sulla natura delle tre suddivisioni e sui criteri di affiliazione. Una delle difficoltà maggiori, oltre alla cronologia, è capire che parte abbia avuto Pisistrato nell'accentuare il criterio sociale dell'appartenenza alla fazione rispetto a quello territoriale. A distanza di circa due secoli, Aristotele riferisce così la composizione della parte di Pisistrato:¹⁹

A questi (cioè: agli abitanti della montagna) si erano aggiunti, spinti dalla povertà, coloro che erano stati privati di tutti gli averi a causa delle difficoltà economiche e quelli che non erano puri per nascita, spinti dalla paura; ciò è provato dal fatto che dopo la cacciata dei tiranni fecero una lista di cittadini, poiché non ritenevano opportuno che molti potessero partecipare alla vita dello stato con gli stessi diritti.

Le date delle tre tirannidi e dei due esili di Pisistrato sono molto controverse e non è possibile dar conto qui neanche dei contorni della discussione. È verosimile che la data della sua prima conquista del potere sia il 561-560; esiliato dopo alcuni anni (forse nel 556-555), tornò ad Atene grazie a un accordo con Megacle e col suo partito. Riconquistò il potere e fu di nuovo cacciato. Il terzo periodo della tirannide di Pisistrato è quello per noi più importante: anche in questo caso non c'è accordo sulle date del suo inizio, variamente posto fra il 546 a.C. e il 532 a.C. In ogni caso, da quel

inquadrono la complessità di questo momento storico sono Raaflaub, *Solone, la nuova Atene...*; E. Stein-Hölkenscamp, *Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit*, Stuttgart 1989; E. Stein-Hölkenscamp, *Tirannidi e ricerca dell'eunomia*, in Settis (a cura di), *I Greci...*, pp. 653-79; Ampolo, *Il sistema della "polis"...*

Nonostante la loro rilevanza, non è qui possibile entrare nelle questioni cronologiche; rimando all'importante saggio di H. A. Shapiro, *Art and Culture under the Tyrants in Athens*, Mainz 1989 che ne dà conto in relazione alle arti figurative che ne sono l'oggetto di studio. Per un inquadramento dell'aristocratica famiglia di Pisistrato J. K. Davies, *Athenian Propertied Families, 600-300 B.C.*, Oxford 1971, pp. 444-55.

¹⁹ Aristot. *Ath.* 13, 4 con A. Santoni (a cura di), *Aristotele. La costituzione degli Ateniesi*, introduzione, testo critico, traduzione e note, Bologna 1999, note *ad loc.* e P. J. Rhodes (ed.), *A Commentary on the Aristotelian *Atheinaion Politeia**, Oxford 1981, *ad loc.*

momento fu tiranno fino alla morte, avvenuta nel 528-527. Gli succedettero i figli Ipparco e Ippia o solo quest'ultimo; Ipparco fu ucciso da Armodio e Aristogitone nel 514 a.C. e Ippia venne espulso dalla città nel 511/510 a.C.

Questi anni sono segnati dall'evento che, da un certo momento in poi e previo totale rovesciamento di segno rispetto alla sua genesi aristocratica, varrà per gli Ateniesi come fatto identitario per eccellenza, gesto fondativo della democrazia: nel 514 il giovane Armodio, della famiglia aristocratica dei Ghefirei, e il suo *erastes* Aristogitone, riuscirono ad uccidere Ipparco, fratello del tiranno Ippia.²⁰ Lo storico Tucidide, circa un secolo più tardi, sottopose questo fatto di sangue, diventato ormai denso simbolicamente, ad una vera e propria critica della tradizione. Ma per quanto affermasse che l'intera storia dei tirannicidi era stata distorta, che Ipparco non era neanche tiranno; che i due amanti avevano agito non per passione civica ma per beghe private, per faccende di carattere amoroso; nonostante questo richiamo alla verità dei fatti, Armodio e Aristogitone continuarono ad essere, per gli Ateniesi e poi per i Greci tutti, i Tirannicidi, coloro che aprirono ad Atene la strada della democrazia.²¹ A loro la città democratica tributò onori assolutamente fuori dall'ordinario: un culto pubblico, una tomba, un gruppo statuario nell'Agorà (il primo e per lungo tempo l'unico eretto in questo luogo), l'esenzione dalle tasse e l'elargizione di pasti nel priteo in perpetuo per i discendenti. Persino nei simposi, come ci testimoniano Aristofane e alcuni *skolia* attici conservati, si poteva intonare il "canto di Armodio". Ne esistono diverse redazioni, nate forse in periodi e in ambienti politici diversi; quasi certamente le prime sorsero entro circoli aristocratici antitirannici, probabilmente quello degli Alcmeonidi. Anche questi canti, tuttavia, finirono poi col cambiare radicalmente di segno, come l'intero significato del gesto, per specializzarsi in senso democratico e ad-

²⁰ Su questo si veda Z. Petre, *L'uso politico e retorico del tema del tirannicidio*, in Settis, *I Greci...*, vol. II, tomo 2, pp. 1207-26; B. Lavelle, *The Sorrow and the Pity. A Prolegomenon to a History of Athens under the Peisistratids, c. 560-510 B.C.*, Stuttgart 1993.

²¹ Thuc. 1, 20 e 6, 54-59 con Petre, *L'uso politico...*, N. Loraux, *Enquête sur la construction d'un meurtre en histoire*, «L'écrit du temps», 10 (1985), pp. 3-21, A. Tsakmakis, *Thukydides über die Vergangenheit*, Tübingen 1995, pp. 176-225, L. De Libero, *Die archaische Tyrannis*, Stuttgart 1996.

dirittura in senso democratico radicale.²² Nella coscienza degli Ateniesi Armodio e Aristogitone, pur non avendo ucciso il tiranno e qualunque fosse la ragione della loro azione, valsero come i campioni della libertà e come i veri ‘fondatori’ della democrazia.

Le fonti attribuiscono a Pisistrato e ai Pisistratidi iniziative importanti ad Atene²³ ed è verosimile che esse abbiano portato ad Atene un gran numero di stranieri, fra i quali anche mercanti, carpentieri, architetti, pittori, poeti, musicisti e artigiani di ogni sorta.

Il simposio, lo abbiamo ricordato, è uno dei cardini dello stile di vita aristocratico e molti indizi fanno ritenere che i gruppi aristocratici attivi ad Atene furono costretti, nel corso del VI secolo, ad alcuni aggiustamenti che riguardarono proprio il tipo di attività da ostentare come segno di privilegio e, fra queste, anche il simposio. Qui, l’esclusione preventiva degli altri e l’esistenza stessa di esclusi rimasero uno strumento primario di definizione delle qualità e dei valori degli inclusi. Ecco però cosa succede, ad Atene, fra il 510 e il 490 a.C., a giudicare da alcune immagini sui vasi. Ci raccontano un’altra storia o, forse, la stessa, ma guardata da altri occhi.²⁴

²² B. Gentili, *Polemica antitirannica*, «QUCC», n.s. 1 (1979), pp. 153-56; J. Rosivach, *The Tyrant in Athenian Democracy*, «QUCC», n.s. 30 (1988), pp. 43-57; Vetta, *Un capitolo di storia di poesia simposiale...*; V. Ehrenberg, *Origins of Democracy*, «Historia», 1 (1950), pp. 515-48 (= V. Ehrenberg, *Polis und Imperium. Beiträge zur alten Geschichte*, Zurich 1965, pp. 264-29); V. Ehrenberg, *Das Harmodioslied*, «WS», 69 (1956), pp. 57-69 (= Ehrenberg, *Polis und Imperium...*, pp. 253-64). Per i canti di Armodio nella raccolta degli *skolia* attici Fabbro (a cura di), *I carmi conviviali attici...*, pp. XXVI-XXIX, n° 10-13 (= 893-896 Page).

²³ Per le iniziative edilizie e l’impulso all’artigianato e al commercio S. Angiolillo, *Arte e cultura nell’Atene di Pisistrato e dei pisistratidi. Ho epi kronou bios*, Bari 1997, Shapiro, *Art and Culture...*; si vedano anche A. Aloni, *L’intelligenza di Ipparco. Osservazioni sulla politica culturale dei Pisistratidi*, «QS», 19 (1984), pp. 109-48; A. Aloni, *Da Pilo al Sigeo. Poemi cantori e scrivani al tempo dei Tiranni*, Alessandria 2006.

²⁴ Di grande utilità, per l’approccio in chiave politica, per l’uso della poesia simposiale e per il catalogo di alcuni dei vasi che trattiamo qui è R. T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-painting: The Craft of Democracy, ca. 530-460 BCE*, Cambridge 2002, di cui condivido alcune analisi e conclusioni. Strumenti fondamentali sono i cataloghi della mostra *Euphronios der Maler* (Berlino, 20 marzo 1991-26 maggio 1991), Milano 1991 (con saggi di W. D. Heilmeyer, L. Giuliani, P. E. Arias, M. Denoyelle, D. v. Bothmer, D. Williams) e *Capolavori di Euphronios. Un pioniere della ceramografia attica*, catalogo della mostra (Arezzo, 26 maggio 1990-31 luglio 1990), Milano 1990. Oltre ai

3.2. Voci anomale

Su un cratere a campana datato fra 510 e 500 a.C. (**Figg. 3**), Eufonio (cui il vaso è attribuito) raffigurò un simposio. Usò i due lati del vaso per impaginare, rispettivamente, una scena di preparazione del vino intorno al cratere e una scena di simposiasti distesi su *klinai*. È probabile che sia stato il primo a farlo. Su uno dei lati (**Fig. 1**) troneggia, al centro, un grosso *dinos* posato sul suo sostegno; da destra un giovinetto nudo sta portando vino puro con un otre o un'anfora sulle spalle, mentre un altro giovane, più vicino, sta attingendo il vino già mescolato servendosi di una *oinochoe*. Alla parete, dietro al *dinos*, sta appesa una lira a sette corde e, più a sinistra, c'è una lampada. Fra la lampada e la lira corre l'iscrizione: «Leagro è bello» (*Lea[gros k]alos*). Da sinistra accorre un altro giovinetto nudo, coronato, che fa un gesto con il braccio destro verso il luogo da cui proviene, rivolgendo ancora lo sguardo in quella direzione. È un giovane partecipante al simposio, incaricato di servire il vino. Il ragazzo proviene dall'altro lato del vaso (**Fig. 3 in alto**). Lì, su due *klinai* lussuosamente decorate, stanno distesi su cuscini, due a due, quattro commensali, tutti coronati, che si godono la musica di un'etera suonatrice di flauto: è vestita elegantemente di chitone e mantello, indossa un diadema e orecchini. Davanti ai commensali, sui tavoli, sono posate coppe e cibo, sotto i tavoli ci sono i poggiatesta, appesi al muro una cetra (la *phorminx*) e la custodia del flauto. È una normale scena di simposio.

numerosi contributi citati via via, sono di importanza fondamentale in questo contesto J. Boardman, *Kaloi and Other Names on Euphronios' Vases*, in M. Cygielman, M. Iozzo, F. Nicosia, P. Zamarchi Grassi (a cura di), *Euphronios. Atti del seminario internazionale di studi*, Firenze 1992, pp. 45-50; M. Ohly-Dumm, *Euphroniosschale und Smikrosscherbe*, «Münchner Jahrbuch», 25 (1974), pp. 7-26. I contributi, sia particolari sia generali, di D. von Bothmer sono numerosi; tra questi è molto utile D. von Bothmer, *Euphronios, nuove evidenze*, in *Capolavori di Eufonio...*, pp. 26-32 (= *Euphronios der Maler...*, pp. 39-46). Condivido molte delle conclusioni tratte da J. Frel, *Euphronios and his Fellows*, in W. G. Moon (ed.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Wisconsin 1983, pp. 147-58. Adotta un interessante metodo improntato alla retorica per la lettura dei vasi (alcuni dei quali trattati anche qui) A. Steiner, *Reading Greek Vases*, Cambridge 2007; la studiosa lo usa tuttavia in modo che pare troppo rigido, senza far agire la variabile del contesto in modo determinante nel significato di iconografie e iscrizioni.

Guardiamo però più da vicino i commensali. Sopra al doppio flauto corre l'iscrizione che dà un nome all'etera: il suo nome è *Sycho*. All'estrema sinistra, in posizione frontale, porta alle labbra la sua *kylix* un personaggio barbato. Sopra la sua testa corre un nome: *Thodemos*. All'estrema destra un altro uomo barbato tiene la sua *kylix* nella mano sinistra; la testa è gettata all'indietro, il braccio destro è piegato e portato alla nuca: è in preda a ispirazione poetica. La sua bocca è aperta e sta cantando un verso: «O Apollo a te e alla divina [...]» (*opollonsetkaimakai<ran>*).²⁵ Anche sopra la sua testa corre un nome: *Ekphantides*. Ecfantide sta cantando verosimilmente un inno ad Apollo e (probabilmente) ad Artemide.

Veniamo ora ai due personaggi più vicini alla suonatrice. A sinistra, la figura frammentaria che tiene nella sinistra la propria coppa e alza il braccio destro è identificata dall'iscrizione del nome: *Melas* (Il Nero). È un nome molto diverso da quello dei suoi due compagni di simposio. Ecfantide è certamente, a giudicare dal nome, un aristocratico. Anche Melas è un adulto, come Thodemos ed Ecfantide; sulla pur piccola porzione di viso conservata è visibile la barba. Il suo nome compare anche su uno *psykter* che vedremo fra poco, attribuito a un pittore molto vicino a Eufronio, forse un suo allievo.²⁶

²⁵ Per l'identificazione dei versi di veda J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, voll. I-III, Oxford 1963, p. 1619; Vermeule, *Fragments of a Symposium by Euphronios*. Per le iscrizioni Immerwahr, *Attic Script...*, p. 64 n° 363, De Martino, *Prototipi greci dei "fumetti"*, pp. 28-29 n° 1. Per l'identificazione dei personaggi e le attestazioni dei loro nomi su altri vasi D. Ohly, *Staatliche Antikensammlung und Glyptothek: Neuerwerbungen*, «Münchner Jahrbuch», 22 (1971), pp. 229-36, in particolare p. 235 n° 16. Un *incipit* dello stesso tipo «O Apollo» (OPOLON) compare su un frammento di coppa attribuita al Pittore di Brygos prodotta negli anni 480-470 a.C. (Paris, Cabinet des Medailles fr. 546. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 372, n° 26; J. D. Beazley, *Brygan symposia*, in G. E. Mylonas, D. Raymond (eds.), *Studies Presented to David Moore Robinson*, voll. I-II, St. Louis 1953, pp. 74-83). A cantarlo è un personaggio di cui è conservata la parte superiore e che assume la stessa posa del cantore su questo vaso. De Martino, *Prototipi greci dei "fumetti"*, pp. 30-31 n° 2. Su questo gesto per indicare ispirazione poetica vd. Lissarrague, *L'immaginario del simposio greco*, p. 157.

²⁶ Potrebbe essere ancora lui il personaggio acclamato (meno probabilmente il ragazzo raffigurato) su un famoso cratere a campana firmato da Eufronio come pittore (Louvre G 103), conosciuto come cratere di Eracle e Anteo. *Euphronios der Maler*, 77-87, n° 4; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 65 n° 357; gli studi rilevanti in *The Beazley Archive*, a cura di D. Kurtz, T. Mannack, C. Wagner, G. Parker, J. Boardman, consultabile all'indirizzo <http://>

A destra rispetto alla suonatrice, siede un ragazzo imberbe, biondo e con occhi chiari, che alza il braccio destro. Deve essere molto giovane, non ha ancora la barba, e la leggera peluria che vela il labbro superiore è indicazione precisa della sua età, che ne fa poco più che un adolescente. È il più giovane del gruppo. Ha in testa una corona di mirto. Accanto al suo volto corre l'iscrizione col suo nome: *Smikros*.

Ciò che colpisce è il fatto che, a giudicare dai nomi, avremmo qui due personaggi di rango probabilmente basso (*Smikros* e *Melas*, il Piccolo e il Nero) che si intrattengono nel simposio con due personaggi, dei quali uno reca un nome certamente aristocratico, l'altro è probabilmente un cittadino ateniese (*Ecfantide* e *Thodemos*).

Fra questi nomi, quello di *Smikros* attrae immediatamente l'attenzione. Costui non è uno sconosciuto: sappiamo infatti che un pittore di vasi con lo stesso nome lavorava nella cerchia di Eufronio e più d'una volta ne imitò le invenzioni. È solo un caso o il fatto che Eufronio dipinga *Smikros* mentre prende parte a un simposio ha qualche rilevanza? *Smikros* non è un nome raro ad Atene²⁷ ma, come ormai è stato ampiamente mostrato da molti studiosi, possiamo con ragionevole fiducia identificare lo *Smikros* raffigurato da Eufronio con lo *Smikros* pittore di vasi.

Uno degli indizi in questo senso è uno *stamnos* firmato da *Smikros* come pittore (**Figg. 5**). Il suo debito nei confronti di Eufronio è molto evidente in questo *stamnos*. Sono gli stessi i momenti che sceglie di rappresentare e lo stesso è il modo di impaginarne la narrazione. Altrettanto esplicito è il riferimento al modello in termini di iconografia e decorazione accessoria, sia del vaso stesso che dell'arredo, delle *klínai*, del modo di ornare i personaggi. *Smikros* interpreta però sia la scena intorno al *dinos* sia quella di simposio in modo più statico rispetto a Eufronio (**Figg. 3-4**). Quest'ultimo sottolinea l'unità di tempo e di luogo delle due scene che vediamo svolgersi sui due lati del cratere: i mezzi figurativi che utilizza per metterle in rapporto sono la lampada, la cetra appesa alla parete e,

www.beazley.ox.ac.uk/index.htm, n° 200064. Shapiro, *Art and Culture under the Tyrants in Athens*, pp. 42-43 e note 209 e 213 ritiene, sulla base del tipo di scene in cui compare sui vasi, che *Melas* sia un membro dell'*élite* ateniese. Sullo *psykter* attribuito a *Smikros* (Malibu, The Getty Museum 83.AE.285) vd. oltre fig. 13.

²⁷ M. J. Osborne, S. G. Byrne, *A Lexikon of Greek Personal Names*, vol. II, *Attica*, Oxford 1994, *ad loc.*

soprattutto, la figura del ragazzo di sinistra sul lato B; è un partecipante al simposio, non un servo, che accorre da un ambiente all'altro e da un lato all'altro del vaso. Nello *stamnos* di Smikros i due ambienti nei quali avviene l'azione sono, invece, nettamente separati: fra i due lati del vaso c'è un legame solo tematico e forse neanche di contemporaneità.²⁸ Anche nella scena di simposio vero e proprio sul lato A, Smikros rende esplicito il riferimento a Eufronio, per quanto anche qui dipinga una scena più statica e senza ardimenti figurativi, e la connoti più decisamente in senso erotico. I personaggi sono raggruppati due a due; ognuno dei tre commensali si intrattiene con un'etera.

Anche Smikros identifica i personaggi iscrivendo il nome: sul lato A, lasciando per un attimo da parte la coppia centrale, a sinistra ci sono *Choro* e *Pheidiades*, a destra *Rhode* e *Au[t]omenes*. Sul lato B i due servi si chiamano *Euarchon* e *Euelhon* (due nomi parlanti, di funzioni). I due «belli» (assenti dalla scena) acclamati sul lato B si chiamano *Eualkides* e *Antias*. Il nome di quest'ultimo e quello di *Pheidiades*, il simposiasta che occupa la *kline* a sinistra della coppia centrale, ci sono altrimenti noti.²⁹ Non è raro che un nome di *kalos* (o più d'uno) si trovi iscritto su vasi dipinti dallo stesso pittore o gruppo di pittori.³⁰ I *kaloi*, lo ricordiamo, sono normalmente giovani membri della migliore aristocrazia ateniese e alla loro fama come «belli» contribuiscono anche queste iscrizioni. Visto il contesto simposiale, l'affermazione è connotata in senso erotico: si tratta di ragazzi desiderati come *eromenoi*.

²⁸ Questa separazione viene interpretata in modi opposti: secondo H. R. Immerwahr, *New Wine in Ancient Wineskins: The Evidence from Attic Vases*, «Hesperia», 61 (1992), pp. 121-32, pp. 121-22 Smikros mostrerebbe un più alto interesse nei confronti dei servi come gruppo sociale (Immerwahr usa l'espressione «the servant class») rispetto a Eufronio. Diversa interpretazione di questa separazione dà Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-painting...*, pp. 99-100: secondo lui Smikros, nel relegare rigidamente i servi su un lato del vaso, senza stabilire alcuna comunicazione con la scena di simposio, esprimerebbe un interesse a differenziare se stesso, pittore di vasi, dai lavoratori schiavi sul lato B.

²⁹ Per le iscrizioni vascolari nei quali compaiono questi due nomi si veda M. L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.

³⁰ Il prezioso lavoro che permette la verifica delle ricorrenze di nomi propri sui vasi, eventuali aggiunte al *corpus* e interpretazioni si deve soprattutto a H. R. Immerwahr il cui *Attic Script. A Survey* (Oxford 1990) viene continuamente perfezionato nel database CAVI accessibile tramite *The Beazley Archive*.

Torniamo alla scena centrale del simposio dipinto da Smikros (**Figg. 5 e 6**). Un'etera di nome *Helike* sta davanti a un giovane che si trova nell'ispirata posa di canto che nel cratere di Eufronio aveva Ecfantide. Sta disteso sulla sua *kline* decorata con gran lusso, probabilmente di legno pregiato e impreziosito di intagli e dipinti; si appoggia su cuscini, porta il braccio destro dietro al capo estaticamente gettato all'indietro; oltre alla corona di foglie, cinge la testa una benda di stoffa (una *taenia*), anch'essa decorata riccamente. Nella mano sinistra tiene una coppa. Questo personaggio, nello *stamnos* di Smikros, reca l'iscrizione di un nome, che corre sopra la sua testa: Smikros.³¹

Ora, avremmo qui un pittore che, seguendo una suggestione chiaramente lanciata da Eufronio, osa ancora di più, e si autodipinge mentre prende parte ad un simposio. Non solo: in una scena più fortemente connotata in senso erotico rispetto a quella di Eufronio, Smikros si dà la posizione d'onore, quella del cantore, e si autoritrae in posa ispirata, rapito dalla musica e dal canto.

3.3 I Pionieri, la scrittura, i nomi

È ormai noto che dalla metà del VI secolo a.C. fino al primo trentennio del V, le iscrizioni dipinte sui vasi diventano molto frequenti; sono iscrizioni di tipo acclamatorio, di brindisi, didascalie, firme. Conosciuto e molto studiato è anche un fenomeno specificamente legato a questo gruppo di pittori, detto dei Pionieri, impegnato nella sperimentazione delle nuove possibilità stilistiche e iconografiche dischiuse della tecnica a figure rosse, che fu inventata ad Atene proprio in questo periodo. Di questo gruppo fanno parte pittori e vasai come Eufronio, Smikros, Eutimide, Phintias, Sosias, Kakhrylion e alcuni altri di cui conosciamo o meno i nomi.

³¹ L'autoritratto di Smikros ha suscitato grande interesse fra gli studiosi. Per la bibliografia rimando alla scheda in *The Beazley Archive*, n° 200102, Immewahr, *Attic Script...*, pp. 68-69, in particolare n° 400 e a Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-painting...*, pp. 87- 134. Vermeule, *Fragments of a Symposium by Euphronios*, p. 38 nota che c'è discrepanza fra il 'ritratto' di Smikros raffigurato da Eufronio, nel quale costui è biondo e dal profilo piuttosto pronunciato, e l'autorappresentazione di Smikros, nel quale è scuro di capelli e ha un profilo più delicato. In questo periodo non esistono ritratti fisionomici: il tratto più personale e identificativo di Smikros su questi vasi è il nome iscritto.

L'interesse, misto a vera e propria simpatia, che questi pittori e vasai hanno suscitato negli studiosi è dovuto a un insieme di circostanze. I vasai inventano e modellano forme ceramiche nuove; i pittori innovano fortemente nell'iconografia e nello stile della decorazione, mostrando un particolare interesse a sperimentare: con la scrittura, col disegno, con gli effetti coloristici della terracotta.³² I loro vasi ci permettono di valutare il peso del genere e della funzione dei manufatti decorati con una certa tecnica invece di un'altra, ma anche il peso degli scarti generazionali e culturali dei pittori e dei loro clienti. Per esempio, possiamo constatare la persistenza dell'antica tecnica a figure nere (ma influenzata dalle invenzioni avvenute nella nuova tecnica a figure rosse) nella decorazione di alcune forme ceramiche; oppure il suo uso da parte di alcuni pittori; oppure, ancora, l'impiego che ne fanno pittori molto sperimentali, che raffigurano la stessa scena sui due lati del vaso usando le due tecniche; o, ancora, il suo impiego in contesti ancor più sperimentali, in cui la tecnica a figure nere e quella a figure rosse sono usate insieme su fondo bianco. Attraverso le loro sperimentazioni tecniche, molte delle quali non avranno successo, i pittori dell'ultimo trentennio del VI secolo (non solo i Pionieri) ci offrono la possibilità di capire in che direzione si muoveva la loro ricerca e quali erano le poste in gioco delle loro sperimentazioni.

Anche altre circostanze fanno di questi pittori una straordinaria eccezione nella storia della pittura vascolare. Questi vasai e pittori scrivono moltissimo sui loro vasi: le firme testimoniano molti nomi reali di vasai e pittori; sui loro vasi sono iscritti i nomi di personaggi storici importanti dell'Atene del periodo, che talvolta conosciamo anche da fonti esterne, come Megacle o Leagro o Faillo. Possiamo così cercare di immaginare i rapporti che legavano questi artigiani fra loro e con altri membri, per di più molto in vista, della società ateniese. Ciò che, infatti, rende ancor più straordinari questi pittori e vasai è il fatto che, nelle iscrizioni che dipingono sui loro vasi, menzionano anche i nomi dei loro colleghi che, talvolta, ci sono noti dalle firme o da alcune dediche votive sull'Acropoli di Atene. Alcuni nomi di pittori e vasai appartenenti al Gruppo dei Pionieri sono iscritti ad identificare figure che agiscono entro le scene figurate. È invalso l'uso di riferirsi a queste

³² L'attitudine sperimentale di questi pittori emerge chiaramente dal bel libro di B. Cohen, *The Colors of Clay: special Techniques in Athenian Vases*, catalogo della mostra di Malibu 2006, Los Angeles 2006.

figure con un termine non del tutto appropriato – come segnala il necessario ricorso alle virgolette –: si tratterebbe dei primi ‘ritratti’ di persone appartenenti a uno strato sociale basso.³³ Tutti i ‘ritratti’ sono realizzati da membri del Gruppo dei Pionieri e sempre a loro si riferiscono.³⁴ Fra questi, avremmo anche i primi e unici casi noti di ‘autoritratti’ nella pittura vascolare.

A questo gioco di rimandi attraverso le iscrizioni, si aggiunge il fatto che i pittori appartenenti al Gruppo dei Pionieri sembrano citare e variare le invenzioni iconografiche e stilistiche uno dell’altro. Gli studiosi hanno immaginato che fossero legati da un amichevole rapporto di competizione, hanno individuato quelli che parrebbero veri e propri botta e risposta pittorici, citazioni o variazioni di reciproche invenzioni. Il gruppo dei Pionieri sarebbe il primo caso, nell’arte occidentale, di un movimento artistico consapevole,³⁵ che avrebbe reso il quartiere del Ceramico, in questo periodo, un vivace ambiente di scambio e di confronto. Tutti, vasai e pittori, entusiasticamente impegnati nel fine comune di eccellere nella loro *techne*.

L’onda del loro entusiasmo è stata lunga, perché ne hanno suscitato anche negli studiosi, con l’effetto, anche, di infondere loro fiducia nel metodo di classificazione dei vasi. Così un grande studioso della pittura vascolare esprime quell’entusiasmo:³⁶ «I pittori del Gruppo dei Pionieri sono verosimilmente i più interessanti di tutti quelli che lavorarono nel quartiere dei vasai ad Atene, non solo per i loro meriti artistici ma per il loro carattere e la loro coesione come gruppo. È come se, per la prima volta nella storia dell’arte occidentale, potessimo qui discernere un movimento con-

³³ Non va dimenticato il vasaio raffigurato con gli oggetti da lui prodotti su un rilievo votivo dedicato sull’Acropoli di Atene nel corso del VI secolo a.C. Rilievo votivo in marmo. Dall’Acropoli di Atene. Ca. 500 a.C. Atene, Museo dell’Acropoli 1332. C. M. Keesling, *The Votive Statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge 2003, p. 69 e fig. 19.

³⁴ Immerwahr, *Attic Script...*, pp. 58-74 sulla tipologia di iscrizioni e sui difficili criteri per valutare il loro riferimento a personaggi storici; Id. pp. 71-74 per avere un quadro delle reciproche citazioni di vasai e pittori; si veda anche Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-painting...* in particolare pp. 87-132 e 133-34 per il prezioso catalogo di ritratti di vasai e di iscrizioni che li menzionano. C’è naturalmente da tener conto di casi possibili di omonimie.

³⁵ Solo a titolo di esempio cito qui J. Boardman, *Athenian Red-figure Vases: The Archaic Period*, London 1985, pp. 29-54; si veda anche Frel, *Euphronios and his Fellows*.

³⁶ Boardman, *Athenian Red-figure Vases...*, p. 29.

sapevole, una *camaraderie* di artisti. Poiché di loro non sappiamo nulla di più di ciò che possiamo apprendere dai loro vasi, senza il seppur minimo aiuto da parte degli autori antichi, la ricostruzione delle loro carriere, fine comune e perfino rivalità, può essere presa come il trionfo della ricerca archeologica [...]».

Di loro non sappiamo nulla di più di quanto loro stessi ci dicono. Eppure questa è, per la pittura vascolare, una preziosa e rarissima circostanza: costoro paiono seminare tracce di sé sui manufatti che producono per altri, offrendo a noi la possibilità di stringere in un contesto storico gli attori di una scena, quella della produzione vascolare, che è spesso senza nomi, senza biografie, senza figure concrete.

Il nome di Smikros, per esempio, compare almeno otto volte sui vasi di questo periodo. In due casi è addirittura acclamato come *kalós*.³⁷ E in due casi, che abbiamo visto, Smikros è un parteci-

³⁷ 1) Idria attica a figure rosse. Attribuita a un pittore del gruppo dei Pionieri non identificato. Ca. 510-500 a.C. Berlin, Antikenmuseen 1966.20. J. D. Beazley, *Paralipomena. Additions to Attic Black Figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford 1971², p. 508; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 71 n° 423; *The Beazley Archive*, n° 340207. 2) Coppa attica a figure rosse. New York, Metropolitan Museum 21.88.174. Attribuita a Oltos. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 63 n° 90. *The Beazley Archive*, n° 200526. Immerwahr, *Attic Script...*, p. 72 n° 432 avanza dubitativamente l'ipotesi che lo Smikros qui menzionato sia identico al pittore di vasi. La coppa reca su un lato la lotta di Eracle e il leone nemeo alla presenza di Atena; sull'altro lato è rappresentato un giovane a cavallo fiancheggiato da un guerriero e da un altro giovane. È qui che troviamo l'acclamazione *kalos Smikros*. C'è la possibilità che si tratti di una iscrizione del tipo *tag-kalos*, che identifica cioè il personaggio rappresentato, come pare ritenere Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-painting...*, p. 133 P 3. L'interno della coppa raffigura un giovane con una lepre e reca l'iscrizione *Memnon kalos*. Le acclamazioni a Memnon sono molto frequenti sulle coppe di Oltos. Si deve menzionare qui anche 3) l'anfora a collo distinto con anse tortili a figure rosse. Paris, Louvre G 107. Da Vulci. Sul rettangolo acromo sotto la figura di Eracle corre la problematica iscrizione «*do[k]jei Smik<r>oi inai*». Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 18 n° 1 e 1619, attribuisce il vaso «alla maniera di Eufronio»; A. Furtwängler, K. Reichold, *Griechische Vasenmalerei*, München 1904-1932, attribuiscono il vaso a Eufronio; D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, Oxford 1957, p. 131 n° 6 e p. 137, attribuisce il vaso a Eufronio; Ohly-Dumm, *Euphroniosschale und Smikrosscherbe*, in particolare pp. 15-20, attribuisce il vaso a Smikros; M. Schmidt, *Zu Amazonomachiendarstellungen des Berliner Malers und des Euphronios*, in *Tainia. Roland Hampe zum 70 Geburtstag am 2 Dezember 1978 dargebracht*, Berlin 1980, pp. 153-169, in particolare pp. 159ss. Per un resoconto delle interpretazioni delle iscrizioni e per la bibliogra-

pante ad un simposio, altra attività propria di gruppi sociali cui Smikros, un artigiano, non appartiene. Altri nomi di suoi colleghi, anche loro lavoratori manuali – dallo statuto dunque difficilmente compatibile con la partecipazione al simposio – vengono menzionati nelle iscrizioni sui vasi come destinatari di brindisi, di saluti ed esclamazioni conviviali.

4. Cosa dicono gli esclusi

Smikros, dunque, si autodipinge intento a prender parte ad un simposio (**Figg. 5 e 6**). A differenza dei suoi compagni, non è colto nel momento in cui si gode le gioie erotiche offerte dalle etere presenti, ma mentre è ispirato e quasi rapito dalla musica e dal canto.

Smikros andava probabilmente vantandosi di essere bello e colto, tanto da meritare inviti ai simposi; di essere partecipe di quella *paideia*, tradizionalmente aristocratica, che trovava nella ginnastica in palestra e nell'apprendimento della musica e del canto due momenti fondamentali. È questo che sembra voler far credere non solo quando si autodipinge intento a prender parte ad un simposio, non solo quando Eufronio lo include, seppure più discretamente, in un simposio ma, forse, anche attraverso le scelte che fa nel decorare un altro vaso (**Fig. 7**).

Un bel satiro barbato (**Fig. 7**, sinistra), armato di uno scudo a mezzaluna (la *pelta*) e di una lancia la cui asta è fatta da un bastone non lavorato, sta probabilmente danzando una danza armata. È un satiro dal corpo atletico. Il pittore ne ha sottolineato con cura la potenza di muscoli e tendini, usando il disegno lineare dentro la superficie rossa del corpo per evidenziare la definizione delle singole masse muscolari: se fosse un umano si potrebbe esser certi che frequenta la palestra. Indossa una corona di foglie d'edera e getta estaticamente la testa all'indietro. Sopra la sua testa corre l'iscrizione di inneggio al *kalos* (*Stysip(?) [pos kalo]s*).³⁸ Dal fallo

fia vd. *Capolavori di Euphronios*, pp. 134-37 e *The Beazley Archive*, n° 200088.

³⁸ Il nome «Stysip<p>os» compare anche su una coppa attribuita a Oltos. Napoli, MAN 2617. *The Beazley Archive*, n° 200544. Potrebbe o indicare il nome di uno dei satiri rappresentati oppure essere letto insieme all'aggettivo «kalos» e far parte di una acclamazione. Fra i nomi iscritti c'è, sul lato B, un «Phlebippos». Sia «Stysippos» che «Phlebippos» vengono considerate attestazioni, davvero molto precoci, di un costume derisorio nei confronti dei nomi

eretto scende un'altra iscrizione: *Smikros egrapsen*, cioè la firma del pittore. Sull'altro lato del vaso (**Fig. 7**, destra) un satiro barbato, in piedi, anch'egli coronato d'edera, suona il doppio flauto indossando la fascia per tenerlo, detta *phorbeia*. Anche sopra la sua testa corre un'iscrizione col suo nome: *Terpaulos*, un nome parlante che significa qualcosa come "colui che allietta col flauto" o "flauto gioioso". Smikros ha posto grande attenzione nel differenziare i due satiri, e dei loro corpi vuol dare anche una sensazione tattile: questo corpo appare più molle, Terpaulos è probabilmente più vecchio del suo atletico compagno. Da una canna del suo strumento scende un'iscrizione con andamento simile alla firma del pittore sull'altro lato: *Netenareneteneto*. L'iscrizione, per molto tempo considerata senza senso, è in realtà una sequenza di note: la *nete* è la nota più alta della sequenza di due tetracordi e la *parenete* (il N di *narenete* è probabilmente un errore per P) è la nota immediatamente più bassa.³⁹

aristocratici. La fonte più conosciuta per questo atteggiamento è Aristofane; indimenticabile *Nuvole* vv. 60-77. Sui nomi dei satiri è molto importante A. Kossatz-Deißmann, *Satyr-und Mänadennamen auf Vasenbildern des Getty-Museums und der Sammlung Cahn (Basel), mit Addenda zu Charlotte Fränkel, Satyr-und Bakchennamen auf Vasenbildern (Halle 1912)*, «Greek Vases in the J. Paul Getty Museum», 5 (1991), pp. 131-99, in particolare p. 173 n° 1 e 2 (s.v. «Stysi<p>pos») e 173 n° 1 e 2 (s.v. «Terpaulos»). Sulla deformazione dei nomi iscritti sulla coppa di Napoli vd. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 1609. Cfr. anche H. A. Shapiro, *Leagros the Satyr*, in C. Marconi (ed.), *Greek Vases: images, Contexts and Controversies*, Leiden-Boston 2004, pp. 1-11, in particolare p. 10. Sull'anfora di Smikros si vedano A. Greifenhagen, *Die Silene der Smikros-Amphora Berlin 1966.19*, «AA», 89 (1974), pp. 238-40; Id., *Smikros. Lieblingsinschrift und Malersignatur. Zwei attische Vasen in Berlin*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 9 (1967), pp. 5-25; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 69 n° 404; *Euphronios der Maler*, pp. 254-57 n° 61 con bibliografia; De Martino, *Prototipi greci dei "fumetti"*, pp. 74-75 n° 27. *The Beazley Archive*, n° 352401.

³⁹ Greifenhagen, *Smikros. Lieblingsinschrift und Malersignatur...* ipotizza che l'iscrizione che scende dall'*aulós* fosse, almeno in parte, musicale. Sulla scrittura di note sui vasi Bélis, *Un nouveau document musical*; A. Bélis, *La trasmissione della musica nell'antichità*, in F. Berti, D. Restani, *Lo specchio della musica. Iconografia musicale nella ceramica attica di Spina*, Bologna 1988, pp. 29-39. Utili anche B. Bessi, *La musica del simposio: fonti letterarie e rappresentazioni vascolari*, «AION(ArchStAnt)», 3 (1997), pp. 137-52; S. D. Bundrick, *Music and Images in Classical Athens*, Cambridge 2005. Sul valore politico del saper di musica G. Mosconi, «Musica e buon governo»: *paideia aristocratica e propaganda politica nell'Atene del V sec. a.C.*, «RCCM», 50 (2008), pp. 11-70.

Su un lato dunque, dal fallo eretto del satiro scende il nome del pittore; sull'altro, dallo strumento musicale, fuoriesce una sequenza di note, una melodia. Le due iscrizioni sono apposte in modo da suggerire un parallelo anche al livello solo visivo. Forse però, anche fra quel pittore e la musica. E, forse, anche fra il flauto e il fallo.

5. *Canti perduti*

Quest'ultima associazione ha il sapore di una possibile battuta che non sarà certo stata fuori luogo nel clima scherzoso e talvolta un po' volgare del simposio e che può essersi prestata alla modalità recitativa di un botta e risposta di contenuto licenzioso. La poesia non ci fornisce alcun indizio mentre due vasi (forse tre), oltre all'anfora di Smikros, potrebbero recare le tracce dell'analogia fra il fallo e il flauto.

Un'anfora press'a poco dello stesso periodo (**Fig. 8**) mostra, sul lato B, una scena di *komos* nella quale due uomini e un'etera, nudi, stanno facendo baldoria. L'uomo di sinistra ha in mano una coppa e la impugna come nel gioco del cottabo; nella sinistra tiene un'anfora da trasporto. Il personaggio al centro della scena ha nella sinistra una cetra e nella destra uno *skyphos*; l'etera avvicina una canna del doppio flauto al fallo dell'uomo, come a misurarlo o a suggerire una comparazione.⁴⁰ Un fondo di coppa contemporaneo (**Fig. 9**) raffigura, nel tondo, un satiro barbato che sta forse ancora danzando. Tiene una delle canne del doppio flauto nella destra, parallela al torso; l'altra, nella sinistra, perpendicolare al fallo eretto. Da questo pende la custodia dello strumento musicale, a rendere l'allusione ancor più esplicita. In forma meno focalizzata sull'equiparazione fra fallo eretto e canna del flauto, l'allusione potrebbe esser presente anche in un altro fondo di coppa (**Fig. 10**). Qui, un'etera suonatrice ha probabilmente appena smesso di allietare i simposiasti con la sua musica e si accinge a offrire i suoi servizi erotici a un giovane invitato.

Queste poche, esili tracce figurative potrebbero registrare la possibilità che l'analogia fra il fallo e il flauto fosse argomento di gioco anche poetico durante il simposio. Smikros ce lo ripropor-

⁴⁰ F. Hölscher, in «Corpus Vasorum Antiquorum», Würzburg, Martin von Wagner Museum 2. 1981, Tav. 8, 17-20.

rebbe nella sua anfora usando i due lati del vaso in modo paragonabile, dal punto di vista della funzione, al botta e risposta fra due simposiasti.

6. *Musica, simposi, palestra*

6.1 Sapere di musica e frequentare i simposi

L'anfora di Smikros, però, ci dice qualcosa di più. Il pittore ci dice qualcosa di sé, e cioè che lui, lui che frequenta i banchetti, lui che canta ispirato, lui che è bello, *eromenos* ed ospite ambito presso i colti circoli aristocratici, lui, sa anche di musica.

Il rischio di sovrinterpretare è molto alto. Tuttavia un'idria dello stesso periodo attribuita a Phintias come pittore potrebbe aiutarci a verificare questa ipotesi⁴¹ (**Fig. 17**).

La scena appartiene al nuovo repertorio dei ceramografi che dipingono a figure rosse e questa impaginazione dell'idria, con due figure che reclinano sulla spalla e una scena che si svolge sulla pancia, conosce una certa fortuna. Sulla spalla (**Fig. 11 a destra in alto**) due etere, comodamente distese su cuscini, giocano al *cotabos*. Sulla pancia è raffigurata una lezione di musica. A destra il maestro di lira, designato col nome *Smikythos*, è barbato e coronato di foglie; indossa il mantello cingendolo all'anca, con un lembo ripiegato sulle gambe. Davanti c'è un fanciullo molto giovane, si chiama *Tlempólemos*: è tutto avvolto nel suo mantello, indossa una corona di foglie diverse da quelle di *Smikythos*. Il giovane che siede davanti a *Smikythos*, e che da lui prende lezione di musica, è coronato di foglie di vite: un'allusione al simposio cui questo ragazzo si sta preparando. Indossa il mantello in modo impeccabile, avvolto intorno al corpo e riportato sulla spalla sinistra. È poco più di un ragazzo, una leggera peluria comincia a segnargli le guance. Elegantemente seduto, tiene la lira in mano: il suo nome è *Euthymides*. Dietro di lui, in piedi, in posa elegante e ben vestito, coronato di foglie, si appoggia al bastone *Demetrios* che assiste all'intera scena. Sul margine sinistro del vaso, dietro a Demetrio,

⁴¹ Per la lettura delle iscrizioni, che presentano una serie di irregolarità ed errori, Immerwahr, *Attic Script...*, p. 67 n° 389; De Martino, *Prototipi greci dei "fumetti"*, pp. 50-51, n° 13. *The Beazley Archive*, n° 200126.

corre l'iscrizione: «NAIZON».⁴² Questa iscrizione è molto difficile da leggere e ancor più da interpretare. Se non è, come alcuni sostengono, una serie di lettere senza senso, letteralmente potrebbe leggersi come: «sì davvero, vivente». Secondo alcuni l'iscrizione si riferirebbe a Demetrios. Se anche così fosse, bisogna capire che senso abbia questa esclamazione riferita a Demetrio o a qualunque altro dei personaggi rappresentati sul vaso. La risposta ce la dà, credo, la spalla dell'idria. Dalla bocca dell'etera di sinistra esce un'iscrizione: «a te questa qui, Eutimide». L'acclamazione «bello», che si trova su questa stessa parte del vaso, potrebbe riferirsi allo stesso Eutimide.

Eutimide è dunque menzionato due volte su questa idria. Una prima volta ad identificare il personaggio che prende lezione di musica, una seconda volta come destinatario di qualcosa offerto dall'etera. «A te questa qui, Eutimide».

Su uno *psykter* firmato da Eufronio come pittore, quattro etere stanno distese su cuscini giocando e bevendo. Tutte, tranne la suonatrice di flauto, tengono in mano due coppe e tutte hanno nomi parlanti modellati sulla parola “amore” (Agapa) o “kline” (Sekline) oppure che indicano caratteristiche fisiche come Smikra. Agapa (**Fig. 12 A**), tiene con la sinistra uno *skyphos* e con la destra ne protende un altro verso la suonatrice (**Fig. 12 B**), il cui nome è Sekline. Palaisto (**Fig. 12 C**), tenendo in mano una *kylix*, beve da uno *skyphos*. La firma del pittore è apposta fra Sekline e Palaisto. Smikra (**Fig. 12 D**), il cui nome è iscritto fra il ginocchio di Palaisto e il proprio volto, si appresta a lanciare l'ultima goccia di vino da uno *skyphos* che tiene con la destra. Dalla parte della mano che tiene in alto lo *skyphos* corre un'iscrizione: «per te, Leagro, lancio questa *latax*».⁴³ La *latax* è l'ultima goccia di vino che rimane nella coppa e, se il lancio è buono, arriverà dritta al bersaglio e potrà finire nel *latagéion*. L'etera dedica dunque a Leagro il suo colpo

⁴² Immerwahr, *Attic Script...*, p. 67 n° 389 ricorda la possibilità che l'iscrizione sia senza senso; Furtwängler, Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, II, p. 63 leggeva invece l'iscrizione come «nai, zôn» e la riferiva a Demetrio. Letteralmente significherebbe: «sì davvero, vivente». Per altre letture si veda la scheda in *The Beazley Archive*, n° 200126.

⁴³ Nell'iscrizione è usato un dialetto dorico; non è chiaro se ciò sia connesso all'origine siciliana del gioco del cottabo o all'origine delle etere rappresentate. Csapo, Miller, *The “Kottabos-toast” and an Inscribed Red-figured Cup*, in particolare p. 373 n° 1 e 377s.; De Martino, *Prototipi greci dei “fumetti”*, pp. 51-53 n° 14.

vincente ma allo stesso tempo formula un esplicito invito sessuale. La pratica di dedicare il lancio nel gioco del cottabo poteva assumere il valore di un invito sessuale come testimoniano alcune fonti letterarie e immagini vascolari.⁴⁴

È possibile che nel famoso racconto della morte di Teramene, riferito da Senofonte,⁴⁵ il brindisi del condannato avesse sprezzantemente e polemicamente valore sessuale. Teramene, nel 404-403 a.C., fu mandato a morte dai Trenta Tiranni (Teramene era uno di loro), fra i quali c'era anche Crizia. Racconta dunque Senofonte che «quando, costretto a morire, dovette bere la cicuta, si racconta che egli lanciasse, come nel gioco del cottabo, l'ultima goccia, dicendo: 'Sia questo per Crizia il bello' (Κριτία τοῦτ' ἔστω τῷ κολλῶ). L'espressione «Crizia il bello» e la dedica del lancio paiono contenere una velenosa allusione sessuale e magari anche essere augurio di bere la stessa cosa.

Il significato dell'esclamazione dell'etera distesa a bere sulla spalla dell'idria di Phintias (**Fig. 11**) è proprio questo. La donna offre a Eutimide le sue grazie, evocando anche il contesto nel quale il giovane potrebbe accettare l'offerta, cioè il simposio. Eutimide, nella scena sulla pancia dell'idria, è coronato di foglie di vite; si sta esercitando nella musica e mostra di avere il tempo necessario per prendersi cura della propria cultura, necessaria alla partecipazione ai simposi. Eutimide, insomma, è uno di quelli che si possono permettere di «dedicarsi alle attività connesse col valore», come dirà Aristotele.⁴⁶

Sembra dunque di capire che il vero eroe dell'intera rappresentazione di Phintias sia Eutimide. La frase *nai zon* potrebbe avere il significato di "sì è vivo" nel senso di "è tutto vero"; un'altra possibilità è che il senso dell'espressione sia "questa sì che è vita!". La posizione dell'iscrizione suggerisce che il riferimento sia non a

⁴⁴ Lo stesso augurio compare, per esempio, su una Coppa a figure rosse attribuita alla prima fase di produzione di Onesimo. München, Staatliche Antikensammlungen, 2636. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 317 n° 16; T. H. Carpenter, with T. Mannack, M. Mendonça, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV² and Paralipomena*, Oxford 1989, p. 106; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 84. Il vaso reca due iscrizioni: «*toì té[de]*», «a te questa» e «*k[alós] eîñ*», «sei bello». Csapo, Miller, *The "Kottabos-toast" and an Inscribed Red-figured Cup*, p. 373 forniscono la lista dei vasi che recano iscritti brindisi nel gioco del cottabo e una discussione della forma *τοῖ*.

⁴⁵ Xen. *Hel.* 2, 3, 56.

⁴⁶ Aristot. *Pol.* 1277b-1278a.

Demetrio, ma all'intera scena, il cui significato complessivo è riassunto dall'iscrizione a margine. Sottolineato o meno dall'iscrizione *nai zon*, comunque, il senso della rappresentazione sul vaso deve essere raggiunto combinando entrambe le scene raffigurate, quella sulla pancia e quella sulla spalla. L'ipotesi è che vi venga descritto uno specifico stile di vita, che vede in strettissimo rapporto la musica, anzi il sapere di musica, e la conseguente possibilità di godere delle gioie del simposio. Sono le stesse attività di cui sembrava andar fiero un collega di Eutimide, perché anche Eutimide è un pittore di vasi, cioè Smikros. Sapere di musica, in questo periodo, ha il valore generale di essere colti, un significato che resterà vivo ben oltre il periodo della fioritura della cultura aristocratica, come mostra l'uso dell'aggettivo *mousikós*. E ricordiamo anche che, come è stato efficacemente dimostrato, ben oltre questo periodo il sapere di musica o, specularmente, l'accusa di non sapere di musica o di "non saper suonare la lira", valeva come affermazione della capacità o meno di occuparsi delle faccende della comunità, di partecipare cioè alla vita politica dello Stato.⁴⁷

Il nome del pittore di vasi Eutimide (escluse le firme), compare altre volte su vasi di questo stesso periodo. Su un'idria⁴⁸ di un pittore appartenente al gruppo dei Pionieri, è iscritta l'esclamazione conviviale «salute a te, Eutimide» (*chaire Euthymides*).

Lo stesso Smikythos, d'altra parte, il maestro di musica che dà lezione ad Eutimide, compare altre volte sui vasi: su un'idria firmata da Eutimide come pittore, all'interno di una scena di simposio che reca l'inneggio a *Megakles kalos*, nella quale due giovani, distesi sulle loro *klinai*, si godono la musica di un suonatore di flauto ben vestito, giovane, identificato col nome di Smikythos. È possibile che sulla *pelike* che raffigura dei saltatori, attribuibile allo stesso Eutimide o a Eufronio, il nome del suonatore di flauto Smi-

⁴⁷ Mosconi, "Musica e buon governo"...

⁴⁸ Idria attica a figure rosse. Paris, Louvre G 41. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 33 n° 8 e 1609; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 71 n° 420; *The Beazley Archive*, n° 200182. Non è probabilmente da riferire a Eutimide l'iscrizione *Euthy chaire* (il nome *Euthy* è completo e sullo stesso vaso compare il nome *Euthymos*) sull'idria attribuita a un pittore del gruppo dei pionieri, Philadelphia, mercato antiquario + Firenze, Museo Archeologico, I B 16 + Basel, Mercato antiquario. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 34 n° 9 e 1621; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 71 n° 421; *The Beazley Archive*, 200183.

kythion sia un diminutivo di Smikythos e indichi la stessa persona.⁴⁹

Smikythos è anche il nome del padre di un Onesimos che, sull'Acropoli di Atene, agli inizi del V secolo, dedicò ben otto bacini di marmo. Cinque sono le iscrizioni di dedica sull'Acropoli che menzionano Onesimo: quattro volte come dedicante e una volta come padre del dedicante, Theodoros. È verosimile che questo ricco Onesimos figlio di Smikythos sia il ceramografo che cominciò la sua carriera nella bottega di Eufronio.

6.2. Andare in palestra

Uno *psykter* attribuito a Smikros rappresenta 10 uomini riuniti in cinque coppie di *erastés* ed *erómenos* (**Fig. 13**). Sono rappresentati o nell'atto del corteggiamento o in pose più esplicitamente erotiche; tutti sono coronati di edera, tranne due personaggi che cingono invece una benda. Si trovano in una palestra. Un giovane (**Fig. 13a**) visto da dietro, nudo, coronato, si deterge con lo strigile la gamba sinistra. Il suo nome è *Ambrosios*. Protende il braccio destro, realizzato in modo alquanto infelice, in direzione di un altro giovane che sta piegando un mantello e il cui nome è *Euthydikos*. Segue una coppia (**Fig. 13b**) con un giovane ben avvolto nel suo mantello che si appoggia al bastone, porta la mano destra al fianco e la sinistra al capo: il suo nome è *Milas*, forse identificabile col Melas che partecipa al simposio dipinto da Eufronio sul cratere riprodotto alle **Figg. 3-4**. Si rivolge al ragazzino davanti a lui, più piccolo, tutto avvolto nel suo mantello portato sul capo; ha una posa molto elegante, la mano destra avvolta nel mantello è appoggiata al fianco e nella sinistra ha una lira. Guardando e volgendo il capo verso Milas, sta camminando nella direzione a lui opposta. Il nome di questo fanciullo musico è *Antias*, un nome che ricorre un certo numero di volte sui vasi di questo periodo a designare un atleta e che viene acclamato come bello nello *stamnos* di Smikros (**Fig. 5**). Lasciamo per ultima la coppia che segue immediatamente Milas ed Antias (**Fig. 13 c**). La coppia successiva ha un atteggiamento

⁴⁹ Idria attica a figure rosse. Firmata da Eutimide. Bonn, Akademisches Kunstmuseum 70. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 28 n° 12 e 1608; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 66 n° 378; *The Beazley Archive*, n° 200141. Pelike attica a figure rosse. Attribuita alla cerchia di Eufronio (Eutimide, Oltos). Ca. 510-500 a.C. Boston, Museum of Fine Arts 1973.88. *The Beazley Archive*, n° 4437.

mento più esplicito (**Fig. 13 d**): un giovane sta per baciare il suo amato, gli getta il braccio sinistro intorno al collo e con la destra gli tocca i genitali. È identificato da un'iscrizione che è al tempo stesso un'acclamazione: *Hergerthos kalos*. Il ragazzo oggetto delle sue attenzioni non ha nome. Chiude la serie un'altra coppia (**Fig. 13 e**): un giovane, senza nome, appoggiato ad un bastone, protende il braccio destro verso i genitali di *Andriskos* che manifesta il proprio consenso e l'accettazione del corteggiamento appoggiandogli la mano destra al gomito.

Abbiamo lasciato per ultima la coppia che segue *Milas* e *Antias* (**Fig. 13 c**). Il personaggio di sinistra, col mantello ben drappeggiato e accuratamente fatto ricadere dalla spalla sinistra, sta in piedi in modo elegante e si appoggia al bastone, un oggetto necessario a chi, non impegnato in lavori manuali, abbia il tempo per passeggiare e intrattenersi a discutere coi concittadini nell'*agorà*. Protende entrambe le braccia verso il volto e la spalla del giovinetto amato, che ricambia ed accetta il suo corteggiamento protendendo la mano destra. L'uomo con bastone e mantello è designato col nome di *Euphronios*; il suo amato, più piccolo, anch'egli ben avvolto nel suo mantello, si chiama *Leagros*. Sappiamo benissimo chi sia *Leagros*, rampollo della migliore aristocrazia ateniese del tempo, uno dei giovani più acclamati sui vasi da simposio, probabilmente uno dei ragazzi più desiderati. Non è poco lo sconcerto al vederlo qui, nel ruolo di *eromenos*, accettare le profferte del suo *erastes* di nome Eufronio, un pittore di vasi.

7. Scherzi paradossali o realtà?

Lo *psykter* attribuito a Smikros ha ridato forza alle molte domande poste dai vasi dipinti dai Pionieri. Ci si è chiesti se il fatto che Eufronio venga rappresentato come *erastés* di *Léagros* sia solo la proiezione di un desiderio⁵⁰ o, piuttosto, uno scherzo; oppure se, invece, non rappresenti una realtà sociale profondamente mutata rispetto alla metà del secolo; una realtà nella quale ormai, cadute

⁵⁰ E. C. Keuls, *The Social Position of Attic Vase-painters and the Birth of Caricature*, in T. Christiansen, M. Melander (eds.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery (Copenhagen. August 31-September 4 1987)*, Copenhagen 1988, pp. 310-13 ritiene che questa scena, come tutte le altre che rappresentano vasai e pittori nei simposi e in compagnia di aristocratici, sia pura fantasia.

molte barriere sociali, aristocratici e lavoratori manuali non solo non avrebbero vissuto in due mondi completamente separati, ma avrebbero addirittura potuto intrattenere legami di tipo erotico. Una realtà nella quale i *banausoi* sarebbero ormai divenuti partecipi dello stile di vita aristocratico, andando in palestra, coltivando la musica, frequentando i simposi e così via. Coloro che sostengono quest'ultima ipotesi la fondano su tre prove principali. La prima è il fatto che vasai e pittori compaiono come nomi di *kaloi*, come partecipanti a simposi (i casi sono quelli che abbiamo visto) e impegnati in attività tipicamente aristocratiche come la musica (la prova è il vaso che rappresenta Eutimide che prende lezione di musica).

L'uso dell'acclamazione al *kalos*, tradizionalmente riservato ai giovani aristocratici, verrebbe esteso anche ai vasai: già Andocide, l'«inventore» delle figure rosse, viene acclamato come bello dal vasaio Timagoras, in un'idria datata a ca. il 540 a.C.⁵¹ Si tratta tuttavia ancora di un caso isolato. Subito dopo però, negli anni 520-500, vasai e pittori come Smikros, Eutimide, Phintias, Sosias vengono acclamati come *kaloi* e sono addirittura rappresentati sui vasi entro contesti tipici dello stile di vita aristocratico.

Dobbiamo chiederci se davvero siamo di fronte alle prove di un cambiamento radicale nella composizione sociale dei gruppi simpotici e, di conseguenza, se questi vasi documentino che il simposio non è più, neanche nell'immaginario, una delle attività che fonda l'identità dei gruppi aristocratici. Oltre all'ipotesi che queste

⁵¹ Idria attica a figure nere. Firmata da Timagora come vasaio. Attribuita al Pittore di Taleides. Ca. 540 a.C. Paris, Louvre F 38. Iscrizioni: sul margine sinistro della pancia, in verticale: «Timagoras fece» (*Timagora<s> epoiese[n]*); sul margine destro, egualmente in verticale, su due righe «Andocide appare bello / a Timagoras» (*Andokides ka[l]los dokei / Tima[g]orai*). Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 174 n° 7; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 53 n° 263. Shapiro, *Art and Culture under the Tyrants in Athens*, p. 72 ritiene che questo Andokides acclamato come bello del vasaio Timagoras fosse membro di una prominente famiglia ateniese; si tratterebbe poi, addirittura, della stessa persona che una decina di anni più tardi si firmerà come vasaio. Secondo Shapiro Andocide sarebbe stato titolare di una bottega e la sua attività di ceramista sarebbe stata una conseguenza (e per noi una prova) dell'impulso dato dai tiranni all'industria ceramica, che avrebbe attratto a questa attività anche membri dell'aristocrazia o di famiglie ricche che, solo dieci anni prima, avrebbero considerato indegno occuparsi di artigianato e commercio. I dati sui quali si basa questa ricostruzione non mi sembrano sufficienti. *The Beazley Archive*, n° 301126.

iscrizioni di nomi non abbiano alcun valore rispetto alla realtà storica, è stato anche proposto che gli artigiani potessero riunirsi in loro propri simposi. Questa ipotesi, però, non risolverebbe comunque il problema. Questi pittori e vasai, infatti, non fanno semplicemente propri alcuni usi specifici dello stile di vita aristocratico, ma si dipingono e si acclamano insieme, mescolandosi, agli aristocratici ed esibiscono di aver parte a tutte le attività identificative dello stile di vita aristocratico, al simposio ma anche alla palestra e alla cultura musicale. Questi vasi potrebbero dunque documentare il crollo delle barriere sociali che avevano fino ad allora relegato, nell'immaginario come nelle regole della vita cittadina, il lavoro manuale ai ranghi più bassi della scala sociale.

Una seconda prova addotta per spiegare il supposto mutato clima sociale ad Atene nell'ultimo ventennio del VI secolo a. C. è la grande quantità di dediche di artigiani sull'Acropoli di Atene fra la fine del VI e l'inizio del V secolo a.C.; si tratta di calzolai, lavandaie, medici, e anche di vasai (*kerameis*). Si dedicavano normalmente oggetti di bronzo o di marmo – bacini, statue, colonne – o pannelli dipinti, o vasi di terracotta o rilievi. Questi oggetti riposavano su una base che normalmente era iscritta e che ci restituisce il nome del dedicante, a volte la ragione della dedica, e spesso il nome dell'artigiano che foggia l'oggetto dedicato.⁵² Che gli artigiani possano permettersi doni votivi – anche se ovviamente i costi potevano variare a seconda che si dedicasse una statua di marmo o un vaso ceramico – è certo il segno del raggiungimento di un buon livello di ricchezza. D'altra parte non mancano le testimonianze del fatto che gruppi sociali nient'affatto appartenenti alle aristocrazie potessero diventare ricchi, anche molto ricchi. Molto più tardi del periodo che ci interessa qui, Aristotele ricorda che fra gli artigiani, tutti gli artigiani e non solo i vasai, molti raggiungevano un alto livello di ricchezza. Ma pittori e vasai dovevano godere, secondo alcuni studiosi, di una considerazione etica e sociale un po' più alta degli altri lavoratori manuali. L'argomento è che erano colti e che, per esempio, sapevano scrivere (ma non è provato che a questa altezza cronologica saper scrivere fosse fonte di alta consi-

⁵² Le iscrizioni votive sull'Acropoli di Atene sono state raccolte da A. E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Acropolis: A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B.C.*, Cambridge (Mass.) 1949 e recentemente sono state sottoposte ad un attento (e scettico) riesame da parte di Keesling, *The Votive Statues of the Athenian Acropolis*.

derazione). Non solo: avrebbero avuto una sorta di rapporto privilegiato con l'aristocrazia in quanto il loro lavoro aveva grande importanza per l'autorappresentazione della classe aristocratica. Erano loro in fondo, i pittori e i vasai, che rendevano visibili in immagine le pratiche dello stile di vita aristocratico. Il lavoro di questi artigiani, dunque, avrebbe comportato una forma di contiguità col mondo aristocratico. Questa avrebbe messo in moto e favorito un meccanismo di aristocratizzazione mimetica da parte di un ceto non nobile ma ricco, rappresentato anche dagli artigiani che producevano vasi.⁵³ Insomma, vasai e pittori sarebbero da sempre stati sì esclusi, ma un po' meno esclusi degli altri, sarebbero stati degli esclusi contigui. Questa condizione ne avrebbe favorito, in questo periodo, l'accesso ai circoli aristocratici non più tanto esclusivi.

Anche questi argomenti non possono tuttavia essere considerati decisivi. Senza dubbio le dediche sull'Acropoli di Atene mostrano un certo grado di ricchezza raggiunto dai vasai. Ma ciò non comporta necessariamente la scomparsa del pregiudizio sui lavoratori manuali come persone di rango etico inferiore (anzi, può averlo corroborato). Va naturalmente fatta anche un'altra distinzione: non è impossibile che alcuni membri delle famiglie aristocratiche di Atene si intrattenessero con persone di rango basso, perché no, magari anche con degli schiavi. Ma ben altra cosa è cristallizzare ed elevare questa possibile frequentazione alla dignità di tema da rappresentare sui vasi, strumento di ostentazione dei valori dei gruppi simpotici che si riunivano a bere.

È pur vero che più tardi, nel corso dell'ultimo trentennio del V secolo a.C., in un tempo però di democrazia radicale, fu possibile che cittadini appartenenti a strati bassi della società, come Cleone, potessero aspirare a onori e cariche politiche e perfino ottenerle. Anche allora, comunque, il caso di Cleone suscitò resistenze e giudizi feroci presso le persone di orientamento conservatore (basta pensare, per tutti, ad Aristofane o a Tucidide).⁵⁴ Ma ciò che rende

⁵³ L. Giuliani, *Euphronios: ein Maler im Wandel*, in *Euphronios der Maler*, pp. 14-24, 17.

⁵⁴ Tucidide ne criticava la violenza e la demagogia ed era contrario ai valori di cui Cleone era portatore. In particolare, in Thuc. 3, 36ss. lo storico è avverso all'idea che Cleone esponesse nel discorso sui Mitilenesi (3, 37-48), cioè che la democrazia debba imporsi con la forza, come una tirannide. Si veda anche 4, 28-39 e 5, 6-13. È possibile che Tucidide avesse anche ragioni personali di ostilità nei confronti di Cleone per la sua responsabilità nell'esilio ventennale

inappropriato il parallelo è la profonda disomogeneità fra l'ambiente nel quale agiva Cleone e quello nel quale vivevano i vasai e i pittori dell'ultimo trentennio del VI secolo a.C. Nel periodo di quasi un secolo che li separa, Atene vide una serie di riforme politiche e sociali di grande portata; con esse emerse anche, gradualmente, il radicalizzarsi sia della posizione filodemocratica sia di quella filooligarchica. Il simposio stesso e i gruppi simpotici divennero, nel contesto della città democratica e ancor più di quella dell'ultimo ventennio del V secolo, qualcosa di profondamente diverso. Non a caso questi raggruppamenti e le loro riunioni venivano spesso sospettate, in ambiente democratico, di trame filooligarchiche e filospartane.

Abbiamo allora, al contrario, prove di separazioni nette e insormontabili fra gruppi sociali nell'Atene della fine del VI secolo? La risposta è negativa. Indizi in questo senso vengono, in primo luogo, proprio dai continui e pressanti tentativi delle aristocrazie di difendersi da eventuali, o più probabilmente reali, 'nuovi ricchi'. La mossa più frequente fu quella di condurre la propria difesa sul piano etico e dell'autorappresentazione, modificando e rideclinando i valori e le pratiche che avrebbero continuato a garantire loro la definizione di 'migliori'. La Silloge teognidea contiene molti canti che affrontano proprio questo tema da una prospettiva aristocratica: la ricchezza non basta a rendere un uomo valente (*agathos*) e anzi dai nuovi ricchi, persone socialmente inferiori e dunque dall'animo vile, un valente (*agathos*) deve guardarsi.

La terza prova di chi sostiene che questi vasai e pittori potrebbero illustrare una situazione reale è di ordine storico. La tirannide di Pisistrato e dei suoi figli avrebbe favorito il ceto popolare, principale supporto del tiranno nella sua conquista del potere. Ciò avrebbe abbattuto molte delle barriere che separavano le aristocra-

dello storico. Aristofane criticò Cleone a più riprese, prendendone di mira i comportamenti scomposti, volgari e irrispettosi del decoro che caratterizzava gli uomini politici del passato. Su di lui è probabilmente modellato Paflagone, il salsicciaio protagonista della commedia i *Cavalieri*. Si veda V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes*, Oxford 1951² (trad. it. Firenze 1957), pp. 128ss. Ancora Aristotele, *Athen.* 28, 3 ne ricordava i comportamenti sguaiati: «divenne capo del partito popolare Cleone figlio di Cleoneto, che sembra aver corrotto al massimo il popolo con il suo comportamento: egli per primo si mise a urlare e a ingiuriare dalla tribuna, e arringò il popolo indossando un grembiule, mentre tutti gli altri oratori parlavano in modo adeguato» (traduzione di M. Bruselli, Milano 1999).

zie dagli strati sociali considerati inferiori. Lo stile di vita aristocratico sarebbe diventato alla portata di un numero di cittadini molto più ampio e verso i valori e le pratiche aristocratiche si sarebbe orientata l'intera comunità cittadina della *polis*.⁵⁵ Certo, la tirannide dovette favorire strati non aristocratici della società e promuovere le attività artigianali, permettendo magari a persone che non avrebbero mai potuto aspirarvi, di aver parte (se non formalmente almeno nei fatti) a prerogative riservate ai cittadini con pieni diritti. Aristotele⁵⁶ ci informa su ciò che avvenne dopo la caduta dei tiranni: ad Atene fu redatta una lista, atto di memoria che doveva preparare un ritorno all'ordine pretirannico, e proprio in fatto di cittadinanza. La lista aveva infatti lo scopo di distinguere chi aveva il diritto allo statuto di cittadino e chi non l'aveva. Questo gesto degli Ateniesi può essere indizio del fatto che effettivamente la tirannide possa aver indotto o favorito qualche forma di mobilità sociale. È altrettanto chiaro, però, che ci fu resistenza da parte degli strati della società che sentivano minacciati i propri privilegi e che tale resistenza si concretizzò in un tentativo di fare ordine dal punto di vista formale, sul piano della legge. Stando a quel che racconta Aristotele, questo tentativo si incentrò proprio su ciò che era diventato un problema, cioè riconoscere e sapere chi potesse e chi non potesse essere cittadino. Come vedremo fra poco, ancora nel 508-507, quando Clistene ripartì i cittadini in base ai *demi* e cercò di eliminare l'uso del patronimico – che identificava immediatamente aristocratici, appartenenti a famiglie ateniesi, schiavi e stranieri –, le resistenze da parte di chi poteva permettersi il patronimico non furono di poco conto.

Ma anche prima della riforma democratica, è difficile pensare che la tirannide abbia favorito i ceti popolari nel senso di una loro aristocratizzazione senza contraddizioni, fluidità e resistenze. Vale la pena citare un carme di Anacreonte che, dopo la caduta della tirannide di Policrate di Samo che gli aveva dato ospitalità e remunerazione per i suoi servizi, venne ad Atene chiamato da Ipparco, il figlio di Pisistrato, sotto la cui protezione rimase fino all'assas-

⁵⁵ Giuliani, *Euphronios...*, p. 17; Stein-Hölkeskam, *Adelskultur und Polisgesellschaft...*, p. 153. Shapiro, *Art and Culture under the Tyrants in Athens*, sembra pensarla allo stesso modo quando suppone un totale rovesciamento di segno dello statuto del lavoro manuale sotto la tirannide di Pisistrato (ad esempio, p. 73).

⁵⁶ Il testo è citato sopra, p. 12.

sinio di costui nel 514 a.C. Non si può dire che Anacreonte non sia un personaggio legato alla tirannide e al suo ambiente⁵⁷.

Prima portava sul capo un berretto striminzito,
 cubi di legno agli orecchi, intorno ai fianchi un cingolo,
 pelle spelata di bue,
 sudicia fodera d'un vile scudo, e fornaie e invertiti
 praticava, rimediando la vita con imbrogli,
 il miserabile Artemone,
 e spesso il collo pose nella gogna, spesso sulla ruota,
 spesso la schiena ebbe rigata dalla sferza di cuoio e la chioma
 e la barba spelacchiate:
 ora, monta in carrozza il figlio della Cica
 porta pendagli d'oro e d'avorio un ombrellino
 come le femmine

Naturalmente carmi come questo, come molte delle elegie incluse nella Silloge teognidea, ci parlano sì della resistenza e del sospetto, magari dell'attitudine calunniosa, nei confronti dei nuovi ricchi, e della necessità di riaffermare le ragioni per cui era opportuno che restassero degli esclusi. Ma ci dicono allo stesso tempo che costoro impensierivano non poco i membri degli strati sociali privilegiati, tanto che è a loro che dedicavano, durante i simposi, il proprio pensiero, il proprio canto, l'energia delle proprie ostili riflessioni. Dovevano riaffermare che loro, gli inclusi, erano gli *agathoi* e che gli altri erano uomini da poco; eppure la loro presenza andava facendosi ingombrante.

Ancora fra gli ultimi anni del V e i primi del IV secolo, quando siamo certi che le barriere sociali erano ormai più tenui che nel passato, si fanno sentire le reazioni filoaristocratiche e conservatrici di fronte alla possibilità che alcuni gruppi avessero uno stile di vita non appropriato alla loro posizione e funzione sociali.

⁵⁷ Anacr. fr. 82 Gentili (= 388 Lobel-Page = Ath. 533 f). Traduzione di B. Gentili che cito da B. Gentili, *Eros nel simposio*, in Vetta (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica*, pp. 83-93, in particolare p. 93; B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1984, pp. 170-71, con la discussione della possibilità che non si tratti di un attacco vero e proprio ma piuttosto di un attacco inscenato, all'interno di un rituale di travestimento fra amici nel corso del *komos*. Certo, se così fosse, è tanto più rilevante che il tema del nuovo ricco, cui si muovono critiche comportamentali, sessuali ed etiche, sia oggetto di rappresentazione.

Nel rispondere all'obiezione di Adimanto che accusa Socrate di aver fondato uno stato ideale nel quale ai guardiani non viene accordata alcuna prosperità e felicità, Socrate ribatte affermando che nel fondare uno stato giusto bisogna badare alla prosperità della *polis* nel suo insieme e non alla felicità dei singoli né di un solo gruppo di cittadini, tantomeno di quello che ricopre cariche di governo. Per illustrare il punto fa l'esempio della dipintura di una statua:⁵⁸

Se dipingessimo una statua e qualcuno venisse a rimproverarci di non spalmare i colori più belli sulle parti più nobili del corpo – perché gli occhi, che pure sono la parte migliore, noi li coloriamo di nero, non di porpora – a una tale obiezione potremo correttamente rispondere: «Mio ammirabile amico, non credere che noi dobbiamo dipingere gli occhi, pur così belli, in modo da renderli irriconoscibili, e neppure le altre parti della statua; considera invece se abbiamo abbellito l'insieme, spalmando su ciascuna parte il colore pertinente».

Socrate prosegue mettendo in scena una situazione presentata come paradossale:

Anche i contadini, si sa, potremmo cingerli di lunghe vesti, coprirla d'oro e incoraggiarli a lavorare la terra quando vogliono; e potremmo incoraggiare i vasai a reclinare (*kataklinantes*) banchettando e brindando a turno verso destra accanto al fuoco, tralasciando la ruota, ché facciano vasi quando ne hanno voglia; e dare a tutti successivamente una simile felicità per rendere felice lo stato intero. Ma non rivolgerci questa obiezione: perché, se ti ascoltassimo, il contadino non sarebbe più contadino e il vasaio non sarebbe più vasaio e nessun altro sarebbe più nessuno, non avendo più alcuno *schema*⁵⁹ di quelli sui quali si fonda la *polis*. Del resto, questi altri sono meno importanti: se infatti i ciabattini divenissero mediocri e si corrompessero e fossero tali solo in apparenza, alla città non

⁵⁸ Platone, *Repubblica*, 420c- 421a. Questo stesso passo, con altri di Erodoto e Senofonte che illustrerebbero la tradizionale attitudine negativa della cultura greca nei confronti del lavoro manuale, è citato da Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-painting...* Per i vasai si veda in particolare I. Scheibler, *Il vaso in Grecia*, Milano 2004 (ed. or. München 1983 e 1985), pp. 122-51. Sulle rappresentazioni di vasai al lavoro raffigurati su tavolette votive secondo canoni contrari alla bellezza è molto utile e innovativo per la grande attenzione al genere cui appartengono gli oggetti B. Fehr, *Kouroi e Korai. Formule e tipi dell'arte antica come espressione di valori*, in Settis (a cura di), *I Greci...*, pp. 797ss.

⁵⁹ Molte traduzioni danno al termine *schema* il significato di «funzione».

verrebbe alcun danno. Ma se fossero tali solo in apparenza i guardiani delle leggi e dello stato, capisci bene che essi porterebbero alla rovina tutta quanta la città [...].

A partire dall'analogia con la dipintura della statua, Platone dà un esempio di che cosa sarebbe uno Stato sfigurato dallo squilibrio delle parti. Il principio che dà forma alla sua intera organizzazione è quello dell'appropriatezza: perché uno Stato funzioni, ogni sua componente deve avere la forma, anche esterna (*schema*), ad essa appropriata. È significativo che per visualizzare il sovvertimento il filosofo ricorra all'immagine di contadini vestiti riccamente e vasai che reclinano nel simposio. In questo passo Platone usa un linguaggio e riafferma concetti che spesso, nella sua opera, usa in riferimento alle arti mimetiche, che costituiscono il serbatoio di analogie preferito dal filosofo per esemplificare la pericolosità dello scarto fra essere e apparire. C'è un'ulteriore spia linguistica che ci mostra quanto Platone ragioni, in questo brano, proprio in termini di apparenza esterna e tenti di rendere vividamente presente alla mente del lettore un'immagine del contadino e del vasaio che risulti sfigurata e inappropriata. Dopo aver affermato che «il contadino non sarebbe più contadino e il vasaio non sarebbe più vasaio e nessuno sarebbe più nessuno», Platone prosegue dicendo che nessuno avrebbe più lo *schema* pertinente alla propria funzione nello Stato, che è ciò su cui si fonda la *polis*. Lo *schema* è l'immagine, la figura complessiva, fatta di gesti, atteggiamenti, modo di camminare, di star seduti e di portarsi; lo *schema* esterno corrisponde a valori interni e sulla sua base deve esser con certezza possibile riconoscere un nobile, un viaggiatore, un vasaio o un uomo politico.⁶⁰

Ciò che qui Platone cerca di evocare nella mente dei suoi lettori è un'immagine normale di contadini e vasai (che magari era tale ormai solo nell'immaginazione di un convinto conservatore). Ad ogni modo, evocata quest'immagine, Platone procede con lo stravolgerla per poter costruire il suo paradosso. Per quanto riguarda i vasai, una delle immagini tradizionali – ma con differenze importanti legate al genere e alla funzione dei manufatti che le recano – è

⁶⁰ M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino 2008.

quella che li vede seduti scompostamente, troppo corpulenti o troppo magri, curvi, segnati nel corpo dal duro lavoro (**Fig. 20**).⁶¹

Al paradosso di Platone l'immagine di Smikros che si gode il simposio e canta (**Fig. 15**) dà corpo e volto (più di un secolo prima). Platone presenta come assolutamente fuori dalla realtà un fenomeno che invece, almeno della sua realtà, faceva certamente parte e non era forse neanche troppo raro. Nella *Repubblica* e nelle *Leggi*, il conservatore Platone sogna, in fondo, uno Stato come lui lo vorrebbe e come Atene non è più. Nel costruire la sua metafora, il filosofo vuole rendere il polo letterale della metafora, lo *schema* stravolto di contadini e vasai, il più opaco, evidente e ingombrante possibile nella mente dei suoi lettori, di orientamento conservatore come lui. Quella di Platone non è l'unica reazione di questo tipo. Un altro che parlava da una prospettiva schiettamente antidemocratica era il poeta comico Aristofane e probabilmente non erano pochi, negli ambienti conservatori dell'Atene della seconda metà del V secolo a.C., quelli che la pensavano come loro e che guardavano ancora con ostilità agli *homines novi* che potevano accedere a cariche politiche ed essere insigniti di onori nonostante le umili origini.

8. *Orgoglio artistico e orgoglio sociale*

I documenti figurati che abbiamo esaminato aprono due problemi che è bene tenere distinti. C'è il versante dei vasai, che usano lo spazio del vaso per parlare di sé. Bisogna allora cercare di capire in primo luogo che cosa dicono, analizzare le loro affermazioni e cercare di inserirle nel quadro sociale che possiamo ricostruire, possibilmente sulla base di fonti esterne. Pare di capire che l'interesse di vasai e pittori si appunti sulla loro possibilità di avere accesso a pratiche tradizionalmente riservate ai soli appartenenti alle classi più alte. L'espressione di questo interesse deve essere compatibile con il contesto d'uso dei vasi e deve cercare spazio entro scene figurate prodotte per coloro che li useranno, che sono i

⁶¹ Va ricordato, però, che almeno dalla fine del VI secolo nel genere del rilievo votivo, i vasai potevano scegliere di farsi rappresentare secondo un diverso modello, che accoglie le più usuali norme di compostezza. Ce lo mostra il già menzionato rilievo votivo di vasaio dedicato sull'Acropoli di Atene e risalente alla fine del VI secolo a.C. Atene, Museo dell'Acropoli 1332. Fehr, *Kouroi e Korai...*, p. 800.

membri dei gruppi sociali più elevati. Con altri studiosi ritengo inverosimile che queste scene descrivano la vita reale di questi artigiani, sia nel contesto di un loro ipotetico accesso ai circoli aristocratici sia nel contesto di ipotetici simposi fra soli artigiani. Rispetto alla possibilità che si tratti di scherzi, come alcuni ritengono, considero più probabile che ci troviamo di fronte all'espressione di aspirazioni, il che non esclude l'adozione di un tono giocoso. Optare per l'ipotesi che si trattasse di scherzi, in ogni caso, non chiude affatto la questione; invita semmai a cercare di capire perché vasai e pittori scherzino così coerentemente intorno allo stesso tema. Un punto è di importanza decisiva: lo stile di vita aristocratico si condensa, nelle immagini prodotte da questi pittori di vasi (che rispecchiano ovviamente i desideri dei clienti), in alcune pratiche ben precise che divengono altrettanti temi figurativi: il simposio, la musica, la palestra e l'amore omoerotico.

Se il primo problema è capire che cosa i vasai dicono, e un'attenta osservazione dei documenti può portare a soluzioni in linea di massima ragionevolmente accettabili, il secondo si pone sul versante dei clienti ed è quasi irresolubile: se i vasi sono oggetti a volte commissionati, ma comunque destinati alla vendita per essere usati nei simposi aristocratici, quali condizioni – politiche o relative all'uso, alla funzione e alla destinazione dei vasi, o ancora al mercato cui sono destinati – aprono la possibilità stessa che lo spazio del vaso venga utilizzato dagli artigiani per parlare di sé? Che interesse può avere, per i clienti che comprano i vasi, l'aspirazione sociale dei vasai? Questa aporia scompare se interpretiamo le immagini in questione come specchio della situazione reale dei vasai. Nell'ipotesi che costoro partecipassero davvero ai simposi aristocratici, nessun simposiasta si sarebbe stupito o irritato o divertito; in questo caso non si tratterebbe dell'espressione di aspirazioni ma della realtà. Nell'ipotesi che queste immagini fossero destinate a simposi fra vasai, i clienti sarebbero loro stessi e le scene rappresentate sarebbero state parte dei loro discorsi, dei loro giochi e delle loro riflessioni. Una terza possibilità è immaginare che questi vasi non debbano essere spiegati rispetto al contesto ateniese, ma che fossero, già nel momento della produzione, destinati all'esportazione in Etruria, il luogo di provenienza della gran parte di essi. Va sottolineato il rischio, però, di trarre conclusioni sulla base di un computo statistico il cui campione sia pesantemente viziato in partenza, come è quello dei vasi provenienti da tombe etrusche.

Questa, poi, sarebbe un'ipotesi formulata *ad hoc*, per risolvere un problema che presenta gravi difficoltà.

Torniamo al primo punto. Sembra dunque che l'argomento caldo ad Atene, in questo momento, nel quartiere del Ceramico, sia la possibilità dell'accesso di alcuni gruppi sociali ad uno stile di vita associato agli strati alti della società o a uno *status* sociale percepito come privilegiato. Sarebbe anacronistico e sbagliato pensare che le immagini e le iscrizioni su questi vasi avessero la funzione di rivendicazioni politiche. Queste affermazioni devono essere state compatibili con l'uso che di questi oggetti veniva fatto, col contesto cui erano destinati e con gli attori che entro quel contesto agivano.

8.1 Eutimide

Alla luce di quanto abbiamo finora visto è forse possibile rileggere un'anfora, famosissima, di Eutimide (**Fig. 16**).

Sul lato A è raffigurata la scena dell'armamento di Ettore. L'eroe ha già indossato gli schinieri, la corta tunica sotto la corazza e ne sta chiudendo la parte anteriore; i coprispalle sono ancora da chiudere, lo scudo è appoggiato a terra ed Ecuba, sulla destra, gli porge l'elmo. Priamo, a sinistra, è avvolto nel suo mantello e appoggiato al bastone, il gesto della mano destra avvolta nel mantello indica che sta parlando. Il nome di Ecuba (*Hekabe*) è scritto a partire dal gomito sollevato della regina di Troia, a scendere. Il nome *Hektor* è scritto verticalmente, a partire dal polso destro di Ettore; l'iscrizione del nome di *Priamos* parte dall'alto davanti alla figura del re troiano e termina a ridosso della firma del pittore, che è costretto a usare un segno di separazione per dividere le due iscrizioni. A cavallo del bastone di Priamo ben evidente, su tre righe, è dipinta la firma di Euthymides: *Egrapsen Euthymides ho Polio*, «Eutimide, figlio di Pollias, ha dipinto».

Ettore non è barbato come sarebbe più normale nelle rappresentazioni dell'eroe in questo periodo. I suoi tratti sono invece molto giovanili, è poco più di un ragazzo: se fosse un essere umano lo si direbbe un ragazzo che ha appena raggiunto l'età per diventare cittadino effettivo, esercitarsi nelle armi e andare in guerra.

Questo Ettore potrebbe, in realtà, essere un giovane qualunque. Forse è un giovane qualunque e forse la sua figura *sta per* ogni giovane di valore, colto in un momento importante, quello del rag-

giungimento della maggiore età, l'età per andare in guerra, per partecipare ai simposi stando disteso sulla *kline* e per iniziare una nuova fase di educazione in palestra (quel tempo che, in un periodo più tardo, corrispondeva ai due anni di efebato). Pare mostrarci questa possibilità di generalizzare la figura del giovane Ettore un'altra anfora dipinta dallo stesso Eutimide, firmata due volte su entrambi i lati (**Fig. 18**). Sul lato B (**Fig. 18 destra**) l'atleta di sinistra è designato da un nome generico, dal nome parlante *Pentathlos*; il lanciatore di disco al centro, invece, è un atleta esemplare ma storico, il famoso *Phayllos*; anche l'istruttore ha un nome reale, che è *Orsimenes*. Il giovane al centro della scena sul lato A (**Fig. 18 sinistra**) ha un nome parlante. *Thorykion* è un nome costruito sul sostantivo *thorax*, che in greco vuol dire corazza. Eutimide ha utilizzato, per realizzare questa figura, lo stesso modello (materialmente un cartone di bottega) che ha usato per la figura di Ettore sull'anfora riprodotta alle **figg. 16-17**, apportando qualche variante: la posizione delle gambe è invertita rispetto alla figura di Ettore, *Thorykion* appoggia il peso del corpo sulla gamba destra ed è il suo piede destro ad essere ritratto in visione frontale; le altre differenze sono davvero minime, come la posizione dei copriscapoli ancora aperti, l'assenza di schinieri, lo scudo, con un satiro come emblema (*episema*), che è appoggiato a terra a sinistra e non a destra.

La stessa impaginazione e la scelta delle due scene da ritrarre (il giovane guerriero e il *komos*) per decorare le due facce di un'anfora fu un'invenzione che ebbe fortuna: viene ripresa, per esempio, su un'anfora press'a poco contemporanea, attribuita al pittore di Kleophrades ma, secondo alcuni, da attribuire allo stesso Eutimide (**Fig. 19**).

Alla quieta scena su un lato del vaso firmato da Euthymides (**Figg. 16 e 17**) corrisponde il movimento della scena sull'altra faccia. Tre comasti sono impegnati in una danza tipica del *komos*. Tutti e tre sono coronati di foglie di vite, nudi, tutti e tre barbati, col mantello sulle spalle. Il carattere contenutisticamente e potenzialmente sfrenato della loro danza è come attenuato, bilanciato, da un'attenta e insistita caratterizzazione dei danzatori come cittadini adulti: i capelli e la barba in bell'ordine, la corona ben ferma sulla testa, il mantello sulle spalle, i muscoli in evidenza (che non lasciano dubbi sul fatto che questi uomini frequentano la palestra). Il comasta centrale ha addirittura il bastone da passeggio, segno del suo *otium*. Si tratta di tre bravi cittadini ateniesi che, dopo aver

partecipato ad un simposio, si avviano, come vuole l'uso, per le strade della città cantando e danzando.

La caratterizzazione di questi comasti come cittadini adulti è particolarmente insistita. Non solo perché, nell'immagine, i tratti che li identificano come tali sono in particolare evidenza, ma anche perché nella tradizione della rappresentazione del *komos*, la norma pare essere la mescolanza: di classi di età o di esseri ferini (i satiri) e di esseri umani oppure di uomini ed etere.⁶² Quando nei *komoï* compaiono uomini di una sola classe d'età, essi appartengono normalmente a quella degli efebi.

Un'anfora a pannello più antica dei vasi che stiamo analizzando è attribuita al cosiddetto Pittore dell'Altalena (**Fig. 20**), ritenuto un contemporaneo di Amasis e cronologicamente situabile fra il 540 e il 520 a.C. Sul lato B è raffigurato un *komos* di cinque danzatori. Il lato A è decorato con una scena dionisiaca nella quale Dioniso sta di fronte a una figura femminile e la coppia è affiancata, su entrambi i lati, da due satiri. Quel che a noi importa qui è la presenza, nel *komos*, di diverse classi di età, adulti barbati ed efebi. Si tratta di una norma non solo figurativa, ma dell'*ethos* simposiale, più specificamente del *komos*. Durante questo momento del simposio, infatti, trova espressione la dialettica oppositiva e complementare fra ferino e umano, fra efebo e adulto, fra *erastes* ed *eromenos*, fra norma e violazione. Anche sulle coppe cosiddette dei comasti, molto più antiche, databili agli anni intorno al 570 a.C., i danzatori sono connotati o come danzatori professionisti oppure come solo efebi oppure nella commistione di efebi e adulti. L'anfora di Eutimide potrebbe essere uno dei primi esempi di attenuazione della rigidità di questa regola nella rappresentazione del *komos*.

Quella dei *komoï* misti è una tradizione figurativa antica e lunga, che potremmo esemplificare con molti vasi figurati. Personaggi barbati e non affollano il *komos* sul fregio superiore del cratere a volute di Arezzo attribuito a Eufronio (**Fig. 21**). Su uno *psykter* del

⁶² Punto ben evidenziato da C. Isler-Kerenyi, *Dionysos nella Grecia arcaica*, Pisa-Roma 2001, in particolare pp. 113-69. La studiosa menziona molti altri casi di questo tipo collegandoli alle situazioni evocate sulle anfore di Lydos con scene di danza dionisiaca omoerotica. Particolarmente interessante è il caso menzionato alla nota 189. Va detto però che dagli anni Venti del VI secolo cominciano a comparire adunate di cittadini adulti fra i quali non manca mai, tuttavia, il giovane efebo suonatore di *aulós*. La rigidità della norma della commistione sembra attenuarsi proprio in questo periodo.

pittore di Dikaios,⁶³ ritenuto molto vicino ad Eutimide, due uomini calvi e con la barba lunga un po' satiresca, col mantello gettato sulle spalle, cantano e ballano in compagnia di un fanciullo; due uomini barbati fanno lo stesso sull'altro lato. Due anfore attribuite al pittore di Kleophrades⁶⁴ (una delle quali è riprodotta alla **Fig. 19**) ci mostrano la stessa cosa. La mistione di classi di età caratterizza il *komos* dipinto sulla pancia di un'idria attribuita a Phintias.⁶⁵ E ancora, il pittore di Brygos, intorno al 480 a.C., orna una sua coppa con un *komos* sui lati esterni e un giovane cittadino intento a vomitare con l'aiuto di una serva nel tondo.

Eutimide dunque, connotando i personaggi del suo *komos* come tutti cittadini adulti fa una scelta forte, deviante rispetto alla norma della rappresentazione di questo soggetto. L'ipotesi è che tale deviazione sia un ulteriore elemento scelto da Eutimide per caratterizzare i tre personaggi che danzano in questo *komos* come tre ateniesi adulti, tutti con pieni diritti di cittadini. A costoro corrisponde, sull'altro lato del vaso, Ettore giovinetto: un ragazzo che ha appena smesso di essere cittadino solo in potenza e si appresta a diventarlo a tutti gli effetti.

⁶³ *Psyktēr* attico a figure rosse. Da Vulci. Attribuito al Pittore di Dikaios. Ca. 510-500 a.C. London, British Museum E 767. Il campo figurato reca iscrizioni conviviali e i nomi dei personaggi fra i quali va segnalato quello del suonatore di lira sul lato A, designato col nome *Kydias*. Un poeta musico *Kydias* è menzionato da Platone, *Carmide*, 155 d che ne cita un frammento poetico. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 31 n° 6; J. C. Hoppin, *Euthymides and his Fellows*, Cambridge (Mass.) 1917, Tav. 17; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 70 n° 413; *The Beazley Archive*, n° 200191.

⁶⁴ Anfora attica a figure rosse. Da Vulci. Attribuita al Pittore di Kleophrades. Ca. 500 a.C. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco 16573. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 182 n° 3; Hoppin, *Euthymides and his Fellows*, Tav. 39-40; *The Beazley Archive*, n° 201656.

⁶⁵ Idria attica a figure rosse. Da Vulci. Attribuita a Phintias. Ca. 510-500 a.C. München, Staatliche Antikensammlungen, 2422. Sulla spalla dell'idria è rappresentato un satiro che molesta un cervo. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 24 n° 8 e 1620; Hoppin, *Euthymides and his Fellows*, p. 118 fig. 24; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 67 n° 390; *The Beazley Archive*, n° 200127.

8.2. Eutimide sfida Eufronio

Guardiamo però i comasti di Eutimide più da vicino (**Figg. 16-17**).

L'uomo a sinistra tiene un *kantharos* e sembra rivolgersi col gesto della sinistra al personaggio centrale. La sua bocca è semiaperta. Davanti a lui corre un'iscrizione, *Komarchos*,⁶⁶ un nome parlante che significa «colui che inizia/guida il *komos*». Il personaggio centrale è Eu{e}demos,⁶⁷ un nome che ricorre anche su uno *psykter* attribuito a Phyntias⁶⁸ nel quale Eudemos è rappresentato

⁶⁶ Per la bibliografia su questo lato del vaso e sulle iscrizioni che accompagnano la scena rimando alla scheda in *The Beazley Archive*, n° 200160. I punti di riferimento sono Immerwahr, *Attic Script...*, p. 65 n° 369; Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 26 n° 1 e 1620; M. Wegner, *Euthymides und Euphronios*, Münster 1979 (Orbis Antiquus 30). Le iscrizioni vicine ai personaggi sono da sempre state considerate nomi propri. Quella sotto la gamba di Teles è stata a lungo e viene tuttora considerata da alcuni un'iscrizione senza senso. G. Neumann, *Zu einigen Beischriften auf Münchner Vasen*, «AA» (1977), pp. 38-43 l'ha letta come (H)EGEOU(I) un imperativo di ἡγέομαι usato in funzione esortativa. Linfert (*Zwei Versuche über antiken Witz und Esprit*, «RdA», 1 [1977], pp. 19-26) ha preso quest'ultima iscrizione come parola pronunciata dell'ultimo comasta, da legare alle parole iscritte alle spalle di Komarchos; Teles direbbe: «forza, avanti, tu come mai Eufronio». Su questa strada H. Engelmann, *Wie nie Euphronius (Euthymides, Amphora München 2307)*, «ZPE», 68 (1987), pp. 129-34, cui rimando per gli studi precedenti, ha riletto tutte le iscrizioni di questo vaso e invece che considerarle nomi propri le ha considerate parti di un dialogo fra i comasti. La sequenza sarebbe: «Io sono un *komarchos*, come mai sarà Eufronio». Il comasta centrale direbbe: «Bene ora è mio! (sott. il *kantharos*)» (*Eu ede 'mos sott. estin ho kantharos*). L'ultimo comasta direbbe: «Tu hai finito, forza, bevi!» (*teles* starebbe per *telés*, seconda persona singolare di τέλειν). Ritengo che, vista la posizione delle iscrizioni, sia più opportuno continuare a considerarle nomi propri. L'ultima iscrizione sotto la gamba di Teles, se non è senza senso (e da leggere *eleopi*) potrebbe essere una *variatio* delle formule di invito a bere.

⁶⁷ Il nome è stato anche letto, probabilmente non correttamente, come *Hege-demos* o *Hededemos* da Neumann, *Zu einigen Bei Inschriften auf Münchner Vasen*, pp. 38ss.

⁶⁸ *Psykter* attico a figure rosse. Da Orvieto. Attribuito a Phintias. Ca. 510-500 a.C. Boston, Museum of Fine Arts 01. 8019. Hoppin, *Euthymides and his Fellows*, tavv. XXXII-XXXIII. Sono rappresentati atleti in presenza di istruttori, tutti indicati col proprio nome. Un lanciatore di giavellotto è indicato col nome di Phayllos e uno dei lottatori col nome Eudemos. Immerwahr, *Attic Script...*, p. 67 n° 392; *The Beazley Archive*, n° 200134 con scheda CAVI (che riporta correttamente l'attribuzione dei nomi ai personaggi rispetto a Immerwahr, *Attic Script...*).

come lottatore. Non è certo se nell'anfora di Eutimide anche questo sia un nome parlante o un nome reale. Il nome dell'ultimo personaggio a destra è restituito probabilmente dall'iscrizione che gli corre sopra al braccio destro ed è *Teles*. Anche in questo caso potrebbe trattarsi di un nome parlante, che allude a colui che chiude il *komos*. Dal ginocchio di *Teles* corre un'altra iscrizione che potrebbe essere senza senso o una variazione dell'invito a bere: «su, forza, bevi!» (*egeopi*).

Lungo il margine sinistro di questo lato del vaso, alle spalle del primo comasta, corre una iscrizione molto famosa che recita: «Come mai Eufronio», *hos oudepote Euphronios*.

Quest'iscrizione è da sempre valsa, e vale ancor oggi, come un esempio, l'unico a dire il vero, del grande orgoglio dei pittori di vasi in questo periodo. Eutimide si vanterebbe di aver dipinto le figure in un modo nel quale Eufronio non farà mai. Secondo gli studiosi, ciò di cui Eutimide andrebbe così fiero sono gli scorci dati alle figure.

Si è molto riflettuto per cercare di capire se quella tra Eufronio ed Eutimide sia un'amichevole sfida o se si tratti di vera e propria rivalità.⁶⁹ È soprattutto sulla base di questa iscrizione che ogni manuale di archeologia greca e ogni trattazione della ceramica antica vedono in Eufronio il principale rivale di Eutimide.

Ma il fatto più importante è che, come è universalmente riconosciuto, con questa iscrizione di Eutimide saremmo di fronte alla prima esplicita affermazione dell'autocoscienza di un artista come artista, espressa attraverso l'orgoglio per i risultati ottenuti nella propria arte e attraverso la rivalità con qualcun altro. Sarebbe la prima affermazione di questo tipo nella tradizione artistica occidentale e la prima espressione, enunciata attraverso la scrittura, di

⁶⁹ Cfr., da ultimo, C. Börker, *Zu den Namen der attischen Vasenmaler Euphronios und Euthymides*, in *Zona Archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60 Geburtstag*, Bonn 2002, pp. 53-56 che sulla base del confronto con nomi di alcuni fratelli, Lysippos e Lysistratos figli di Lisippo; Lykourgos e Lykophron figli di Licurgo; i fratelli Hippias e Hipparchos, deduce che Euphronios ed Euthymides sono fratelli. Trovo la suggestione molto interessante ma credo meriti ulteriori analisi. Tanto per cominciare il padre di Eutimide si chiama Pol(l)ias e sono attestati nomi di ceramisti che iniziano per *eu*. È tuttavia suggestivo che i nomi di Eutimide e Eufronio siano costruiti, nella seconda parte, con radici dal significato affine di «animo» e «spirito» (*thymos* e *phren*, *Phronema*, *Phronesis*). Lo studioso suggerisce anche di integrare col nome *Polio*, una parte della lacuna presente nell'iscrizione votiva di Eufronio sull'Acropoli.

rivalità artistica che, più tardi, prenderà la forma della gara fra artisti alimentando un'aneddotica e una tradizione che dureranno fin ben oltre il mondo antico.

È ormai invalso l'uso di riportare l'iscrizione così: «Eutimide figlio di Pol(l)ias dipinse, come mai Eufronio» (*Euthymides egrapsen ho Polio, hos oudepote Euphronios*). Questa trascrizione non è solo inesatta, ma anche molto fuorviante. Un dato che viene completamente omesso è il fatto che l'iscrizione con la firma del pittore e quella con la sfida a Eufronio si trovano sui due lati opposti del vaso, impaginate entro metope che recano scene in sé concluse. Sul lato principale, quello che rappresenta l'armamento di Ettore e la firma del pittore, quest'ultima è posta in grande evidenza, prende molto spazio, si dispone su tre righe. Ma, più di tutto, Eutimide si firma usando il patronimico.

Si aprono alcuni problemi. Esiste un parallelo all'espressione dell'orgoglio per la propria arte pittorica affermata attraverso la scrittura entro campo figurato del vaso? La risposta è no. Esistono casi nei quali il pittore e vasaio Exekias o il vasaio Nearchos⁷⁰ dichiarano di aver modellato un determinato vaso *eu*, cioè «bene». Invariabilmente, tuttavia, il giudizio di valore *eu* si trova in connessione con *epoiesen* e mai con *egrapsen*, cioè con l'attività della modellazione o con il marchio di bottega, ma mai con quella della decorazione pittorica.

⁷⁰ 1) Coppa frammentaria attica a figure nere. Parigi, Louvre, F 54. Firmata da Exekias come vasaio e attribuita a uno dei pittori dei Piccoli Maestri. Ca. 550-540 a.C. J. D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford 1956, p. 146 n° 2; J. D. Beazley, *Little Master Cups*, «JHS», 52 (1932), pp. 167-204, p. 178; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 36 n° 147. *The Beazley Archive*, n° 310406. La coppa reca, su entrambi i lati, l'iscrizione *Exekias m'epoiesen eû*, «Exekias mi modellò bene». 2) Coppa frammentaria attica a figure nere. Civitavecchia, Museo Civico, Xxxx 300773. Firmata da Nearchos come vasaio e attribuita ad uno dei Piccoli Maestri come pittore. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, p. 83; Beazley, *Little Master Cups*, p. 201; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 47 n° 223. *The Beazley Archive* n° 300773. Fra le anse l'iscrizione: *Néarchos [epoiese]n eû*, «Nearco modellò bene». Risale allo stesso periodo un'iscrizione che, pur esprimendo la bellezza della coppa, appartiene tuttavia alla tipologia delle iscrizioni conviviali. Su un lato corre l'iscrizione «--kyl]jika» («coppa»); sull'altro lato l'espressione: «[kalón eimi] potéri[on]», «sono una bella coppa». Due frammenti di coppa. Da Naucrati. 570-560 a.C. Londra, British Museum, B 601.10. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, p. 79; M. Robertson, *Gordion Cups from Naucratis*, «JHS», 71 (1951), pp. 143-49, in particolare p. 149; Immerwhar, *Attic Script...*, p. 46 n° 220. *The Beazley Archive* n° 300744.

Chiediamoci ancora: esistono casi nei quali qualcuno esprime a parole, sui vasi, la propria rivalità con un altro? Rispetto a questo problema, viene spesso citato, come parallelo, il caso di Exekias e di Amasis. Si richiamano esempi, peraltro molto problematici, nei quali Exekias, in due anfore a lui attribuite, apporrebbe il nome Amasis accanto alle figure di due negri, una volta nella forma *Amasis*, un'altra nella forma *Amasos*.⁷¹ Non è il caso di discutere qui le scene rappresentate, le attribuzioni e l'indicazione del nome: tutti e tre questi aspetti presentano problemi molto difficili da risolvere. Sta di fatto che, se anche il nome Amasos/Amasis fosse riferibile all'Amasis vasaio, e se anche il pittore delle due anfore e delle iscrizioni fosse Exekias, e se anche si trattasse di affermazioni di disprezzo da parte di Exekias, porre quel nome sulla testa di un personaggio dai tratti negroidi collocherebbe comunque la polemica su un piano sociale e non tecnico. Insomma, Exekias darebbe ad Amasis del barbaro straniero, non del pittore inferiore a lui.

La terza questione riguarda l'uso del patronimico da parte di Eutimide. Che significato ha il fatto che Eutimide si firmi così, dicendosi «Eutimide figlio di Pol(l)ias»? Il pittore si firma ben cinque volte usando il patronimico e due sole volte senza usarlo. Si ritiene generalmente che il padre possa essere lo scultore Pollios, del quale sono conservate alcune firme che lo identificano come autore di alcune sculture votive sull'Acropoli di Atene. Questo

⁷¹ 1) Anfora frammentaria attica a figure nere. Philadelphia 3442. Attribuita a Exekias. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, p. 145 n° 14; Beazley, *Paralipomena...*, p. 60; Carpenter *et al.*, *Beazley Addenda*, p. 17; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 33 n° 138; *The Beazley Archive*, n° 310396; Immerwahr, *Attic Script...* fa notare la difficoltà della forma *Amasos* come genitivo del nome del vasaio, che dovrebbe essere *Amasidos*. Potrebbe tuttavia trattarsi di una forma irregolare *Amaseos*. La scena che ci interessa rappresenta Menelao (nome iscritto) che combatte un guerriero dai tratti negroidi designato col nome «Amasos». 2) Anfora a collo distinto attica a figure nere. London, British Museum, B 209. Attribuita a Exekias. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, p. 144 n° 8 e 686; Beazley *Paralipomena...*, p. 60; Carpenter *et al.*, *Beazley Addenda*, 17; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 33 n° 134; *The Beazley Archive*, n° 310390. Il nome *Amasis* è scritto a sinistra della testa di Memnon; a destra della stessa è scritta la sequenza di lettere «A ? OIHSN». Secondo J. Boardman, *The Amasis Painter*, «JHS», 78 (1958), p. 3 queste lettere starebbero scherzosamente per *epoiesen* e avrebbero funzione derisoria: Exekias prenderebbe in giro la scarsa alfabetizzazione di Amasis scrivendone la firma in modo deliberatamente sbagliato.

Pollias compare anche come il dedicante, sempre sull'Acropoli, di una tavoletta votiva d'argilla sulla quale è dipinta la figura di Atena:⁷² gli studiosi attribuiscono la pittura sulla tavoletta a Eutimide, al figlio. Bisogna chiedersi chi, ad Atene, in questo periodo, possa o sia solito usare il patronimico e chi no. Gli studiosi hanno dato una risposta: «i pittori di vasi non nominano il proprio padre, a meno che anche costui non fosse un artigiano». Visto dunque che Eutimide è probabilmente figlio di Pollias, uno scultore, dunque un artigiano, ecco spiegato l'uso del patronimico⁷³.

Ma è davvero così? E qual è la fonte dell'informazione secondo la quale gli artigiani, compresi i pittori di vasi, si firmerebbero col patronimico solo se figli di artigiani?

8.3 Cittadini ateniesi: padri e figli

L'individuazione dell'oggetto e la valutazione delle conseguenze dei provvedimenti inclusi nelle riforme politiche introdotte ad Atene del corso del VI secolo a. C. hanno suscitato un dibattito molto acceso fra gli studiosi. Questioni di competenza e di spazio mi inducono a fornire solo qualche cenno e solo ad alcuni aspetti che possono rivelarsi utili a delineare un possibile contesto entro il quale interpretare i vasi che siamo andati analizzando.

Ad Atene, nel corso del VI secolo, possiamo individuare almeno due, forse tre, leggi importanti promulgate per regolare il diritto alla cittadinanza.⁷⁴ Questa regolamentazione passa invariabilmente attraverso la promulgazione di norme relative al diritto all'eredità paterna, e porta con sé la necessità di definire e comprovare la legittimità del legame di un figlio col proprio padre. Il problema del diritto alla cittadinanza passa insomma attraverso la definizione dei *nothoi*, dei bastardi. Una traccia della condizione dei *nothoi* sem-

⁷² Tavoletta d'argilla attica a figure nere. Da Atene, Acropoli. Atene, Museo Nazionale, Acr. 2590 e Oxford, Ashmolean Museum 1927.4602. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, 1598; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 72, nota 42 n° 429; J. Boardman, *Some Attic Fragments. Pot, Plaque, and Dithyramb*, «JHS», 76 (1956), pp. 18-25, tavv. 1.2, 2.1, fig. 1; Id., *Athenian Red-figure Vases...*, fig. 52; *The Beazley Archive*, n° 208045.

⁷³ Rimando solo a Immerwahr, *Attic Script...*, p. 72 ma si tratta di un'opinione molto diffusa.

⁷⁴ Mi sono servita principalmente di D. Ogden, *Greek Bastardy*, Oxford 1996.

bra ricavabile dalla legge sull'omicidio attribuita a Draconte:⁷⁵ essa depenalizza l'omicidio di qualcuno trovato a letto con la propria moglie, madre, o sorella, o figlia, o con una concubina (*pallake*) che l'uomo abbia per la generazione di figli liberi. Il fatto che il provvedimento includa anche una donna diversa dalla moglie, che l'uomo eventualmente abbia allo scopo di generare figli liberi, sembra lasciar intendere che anche figli nati fuori dal matrimonio potessero godere dello stato di liberi. Se questi figli avessero uno statuto diverso dai figli della moglie non è possibile dire, anche se l'assenza di una distinzione fra libero e cittadino, in questo momento, conduce a ritenere che non vi fosse una differenza sostanziale di statuto.

Una legislazione sui *nothoi* è attribuita da più fonti a Solone, sotto la cui autorità costoro furono probabilmente investiti da norme più restrittive rispetto al periodo precedente. Aristofane, nella commedia *Uccelli*, rappresentata nel 414 a.C., inscena uno spassosissimo dialogo fra il fondatore del nuovo regno degli uccelli, Pisetero, e uno dei figli di Zeus, Eracle, che cerca di esservi ammesso. Nel rivelare a Eracle che lui è, tecnicamente, un bastardo, Pisetero cita la legge di Solone. Il botta e risposta fra Pisetero ed Eracle suona così⁷⁶:

- Pisetero: tu non hai il più piccolo diritto sul patrimonio di tuo padre, secondo le leggi. Perché tu sei un bastardo (*nothos*) e non un figlio legittimo (*gnesios*)
- Eracle: Io un bastardo? Ma che dici?
- Pis.: Sì lo sei, per Zeus, perché sei nato da una donna straniera. O come altro pensi che Atena potrebbe essere l'erede dei beni di Zeus, se ci fossero dei fratelli legittimi?
- Er: E se mio padre in punto di morte lascia la roba a me, anche se sono illegittimo?
- Pis. La legge non glielo permette. E lo stesso Poseidone, che ora ti aizza, sarà il primo a contestarti le sostanze di tuo padre, sostenendo che lui è il fratello legittimo. Ti dirò la legge di Solone: "L'eredità non spetta al figlio illegittimo, quando ci sono figli legittimi; se poi non vi sono figli legittimi, le sostanze passano ai parenti più prossimi"
- Er. A me insomma non spetta niente?

⁷⁵ Demosth. 23, 53. Per altri fonti antiche e la bibliografia moderna rimando a Ogden, *Greek Bastardy*.

⁷⁶ Aristoph. *Av.* 1649-70.

- Pis. No certo. Tuo padre ti ha mai presentato ai membri della fratria?
 Er. No, infatti. La cosa mi stupiva.

Va evidenziato un punto: lo statuto di bastardo di Eracle viene usato da Aristofane a scopo comico ma doveva essere in qualche modo patrimonio comune. Il ginnasio del Cinosarge,⁷⁷ fuori dalle porte della città, era riservato ai bastardi ed era consacrato proprio ad Eracle, modello di prestanza fisica adatto alla consacrazione di una palestra ma anche modello di non purezza di sangue.⁷⁸ I versi di Aristofane potrebbero contenere la mistione comica di due leggi:⁷⁹ una meno restrittiva, forse quella draconiana, che avrebbe permesso ai *nothoi* qualche forma di diritto alla successione in assenza di figli legittimi. E una seconda, probabilmente quella soloniana, in base alla quale, anche in assenza di figli legittimi, i *nothoi* non avevano diritti. La legge soloniana troverebbe eco anche in due passi rispettivamente degli oratori Demostene e Iseo.⁸⁰ Costoro citano una legge successiva al periodo soloniano (403 a.C.), che si ipotizza però vicina nel contenuto a quella di Solone. Questa legge stabilisce che i *nothoi* non avevano il “diritto dei consanguinei” (*anchisteia*) di partecipare ai riti religiosi e civili (*hiera kai hosia*), né ai diritti di successione sulle proprietà.

La partecipazione ai riti sacri della famiglia e a quelli della città sembra in qualche modo legata all’accesso al diritto di successione e dunque di cittadinanza (nel contesto probabilmente della fratria); l’esclusione dei *nothoi* dalla casa paterna era pertanto densa di conseguenze, soprattutto da questo punto di vista. Combinando più fonti, sarebbe perciò possibile riassumere così i tratti del provvedimento di Solone sui *nothoi*. Li avrebbe esclusi da ogni diritto di successione, anche in assenza di figli legittimi, dalla partecipazione ai riti sacri della famiglia e dai riti civili. Li avrebbe anche sollevati dall’onere di occuparsi dei genitori una volta vecchi. In compenso, sembra che Solone avesse istituito una *notheia* (cioè una porzione di patrimonio, fissato in una quota massima, che poteva

⁷⁷ È anche il luogo nel quale dette inizio alla scuola stoica il semibarbaro Antistene.

⁷⁸ Demosth. 23, 122-23; Plut. *Them.* 1, 3.

⁷⁹ L’interpretazione è quella di Ogden, *Greek Bastardy*.

⁸⁰ Demosth. 43, 51; Is. 6, 47. Sia Demostene che Iseo citano la legge datandola all’arcontato di Euclide (403-402 a.C.). Secondo Ogden tuttavia questa sarebbe stata una ripresa e magari una modifica della legge già soloniana.

essere lasciata ai bastardi). In questo momento, il diritto di un ragazzo di accedere alla cittadinanza passa attraverso la possibilità di provare il suo legame col padre; la legge di Solone si configurerebbe come un tentativo di rompere ogni vincolo fra padre e *nothos*, sia nei termini dei doveri di quest'ultimo sia nei termini di eventuali diritti sul patrimonio paterno.

Il passo della *Costituzione degli Ateniesi* che abbiamo citato all'inizio⁸¹ racconta che al partito di Pisistrato si aggiunsero «coloro che erano stati privati di tutti gli averi a causa delle difficoltà economiche e quelli che non erano puri per nascita, spinti dalla paura». Visto che la cittadinanza passava attraverso la legittimità del legame col padre, è possibile che «i non puri per nascita» che si associano a Pisistrato, cui si riferisce Aristotele, siano però non stranieri e persone di umile origine, ma una speciale categoria di aristocratici. Aristotele potrebbe infatti riferirsi in modo specifico ai *metróxenoi*, figli cioè di un padre cittadino e di una madre non cittadina.⁸² Uno dei figli stessi di Pisistrato rientrava, secondo alcune fonti, proprio in questa categoria che, più tardi, venne assimilata a quella dei *nothoi*. Va ricordato che molti aristocratici dovevano essere *metroxenoi*, vista la tendenza, fra i membri di questo ceto, a costituire alleanze matrimoniali sposando donne appartenenti a nobili famiglie di altre città. Se Pisistrato accordò ai *metroxenoi* l'ingresso nella fratria e dunque il diritto di cittadinanza, il provvedimento proteggeva di fatto le famiglie aristocratiche, che evidentemente erano minacciate da chi voleva escludere i *metroxenoi* dai diritti di cittadinanza.⁸³

Come abbiamo visto, durante la tirannide potrebbe essersi prodotta, ad Atene, una situazione fluida, nella quale, forse, alcuni stranieri residenti poterono godere di prerogative legate alla citta-

⁸¹ Vd. sopra, p. 12.

⁸² In connessione con una discussione sullo statuto dei *metroxenoi* al tempo di Pisistrato, potrebbero essere le due tradizioni sulla legittimità di uno dei figli di Pisistrato, Eghesistrato, avuto da una donna argiva. Viene considerato *nothos*, per esempio, da Erodoto (5, 94). Tucidide e Aristotele lo considerano legittimo. Sulla tradizione dei nomi di questo figlio di Pisistrato vd. Ogden *Greek Bastardy*, p. 45.

⁸³ Secondo Ogden, *Greek Bastardy*, pp. 47-53 la norma risalirebbe al periodo pisistrateo. Lo studioso analizza le controverse testimonianze di Filocoro, *FGrHist* 328 fr. 35 b e Cratero, *FGrHist* 342 F 4 che la maggior parte degli studiosi (per esempio J. K. Davies, *Strutture e suddivisioni delle "poleis" arcaiche. Le ripartizioni minori*, in Settis (a cura di), *I Greci...*, pp. 599-652, p. 625) vede in connessione con la riforma periclea del 451.

dinanza cui non avrebbero avuto diritto; forse non si trattò neanche di questo, ma solo del fatto che costoro poterono semplicemente assumere atteggiamenti e mostrarsi – attraverso dediche sull’Acropoli, matrimoni, funerali, tombe e vestiti – in modi che alimentavano l’ambiguità sul loro statuto sociale. Caduta la tirannide, ci furono due mosse in direzioni opposte: una fu quella di cercare di ripristinare l’ordine attraverso un recupero di memoria stilando una lista per capire chi poteva esser cittadino e chi no; un’altra fu quella di Clistene che, nel 508-507, volle fare quella che Aristotele interpreta come una sorta di cancellazione della memoria, attuata attraverso la soppressione del patronimico:⁸⁴

Quindi rese concittadini fra loro tutti quelli che abitavano in ciascun demo affinché non rifiutassero i neocittadini riconoscibili in base alla denominazione col nome del padre, ma si definissero secondo il demo di appartenenza; ed è per questo motivo che gli ateniesi si chiamano tuttora secondo i demi.

In questo caso, persone che dall’assenza di patronimico sarebbero state riconosciute immediatamente come straniere e di cittadinanza recente, beneficiarono certamente di questa riforma. Secondo l’interpretazione di Aristotele la soppressione del patronimico fu un elemento importante nel tentativo di evitare i disordini che sarebbero sorti dopo la situazione di fatto che si era via via prodotta nel periodo della tirannide di Pisistrato e figli. La questione dei bastardi doveva avere un peso sociale forse difficilmente immaginabile per noi. Allo stesso periodo in cui agivano i pittori del Gruppo dei Pionieri può collocarsi una storia rivelatrice. Temistocle era un bastardo, figlio di un padre di oscuri natali e di una madre straniera; però era ricco. Dopo che gli fu negato l’accesso ad un ginnasio per giovani aristocratici, avrebbe preso a frequentare il ginnasio per bastardi, nel sobborgo ateniese del Cinosarge. Un aneddoto racconta che avrebbe anche inventato un espediente per abbattere le barriere fra bastardi e ragazzi puri di nascita: riuscì a convincere alcuni aristocratici ad andare ad allenarsi in quella palestra.⁸⁵

Va ricordato l’interesse che Platone, Senofonte e Aristotele mostrano per il problema della cittadinanza e dei meccanismi per ac-

⁸⁴ Aristot. *Athen.* 21, 4.

⁸⁵ Plut. *Them.* 1, 3; J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, London 1971, p. 340; Frel, *Euphronios and his Fellows*, p. 150.

quisirla; ed è molto rilevante il fatto che nella discussione teorica sul problema della cittadinanza, queste fonti riflettano sullo statuto di categorie di persone come i lavoratori manuali (*banausoi*), gli schiavi e i meteci.

L'arco di pochi anni compreso fra la caduta dei tiranni e le riforme di Clistene (che va esteso anche al periodo immediatamente successivo), dovette essere un periodo di grande incertezza e molti dovettero sperare e temere. Aristotele, nella *Politica*, ricorda in questo modo le conseguenze delle riforme clisteniche:⁸⁶

Piuttosto sorge una difficoltà a proposito di quanti acquistarono il diritto di cittadinanza in seguito a cambiamento di costituzione: parlo di quel che ad esempio fece in Atene Clistene dopo l'espulsione dei tiranni: egli iscrisse nelle tribù molti stranieri e meteci in condizione di schiavitù. A proposito di costoro la controversia non riguarda tanto il fatto della loro cittadinanza, ma se l'hanno ottenuta giustamente o ingiustamente [...].

La riforma di Pericle del 451-450 a.C. non si discostò, dal punto di vista del metodo, dalla tradizione. Anch'essa definiva la cittadinanza sulla base dello statuto di figlio legittimo. Questa riforma interpretò il tema della purezza di sangue secondo le linee più rigide possibili: si veniva ammessi alla fratria, l'istituzione custode dell'accesso allo statuto di cittadini, solo se si era figli di genitori entrambi cittadini.⁸⁷

In questo momento cruciale, fra il 510 e il 500 a.C., a cavallo fra la caduta dei tiranni e le riforme di Clistene, il fatto di firmarsi col patronimico potrebbe dunque avere qualche rilevanza. L'uso del patronimico, ostentato con tanta evidenza da parte di Eutimide, potrebbe essere l'espressione di una possibilità o di una aspirazione o di una speranza di tipo sociale. Non credo che le leggi pisi-stratee, se è giusta l'interpretazione di Ogden, abbiano riguardato i nostri vasai. E va sottolineato che una firma su un vaso (come anche la formula usata in una dedica sull'Acropoli) non ha il valore legale di un documento ufficiale, né rispecchia precise norme giuridiche. In altre parole, qualunque altro pittore avrebbe potuto scrivere il nome del proprio padre su un vaso, qualunque fosse la legislazione vigente.⁸⁸ Forse proprio per questo è tanto più significa-

⁸⁶ Aristot. *Pol.* 1275 b 10.

⁸⁷ Ne parla ancora Aristotele in un contesto teorico (*Pol.* 1275 b 9).

⁸⁸ Raubitschek, *Dedications from the Athenian Acropolis...*, pp. 467-78.

tiva quella che si configura come un'importante deviazione, da parte di Eutimide, rispetto alla regola di genere che non prevede la firma col patronimico da parte dei pittori di vasi. Il quadro legislativo cui abbiamo accennato, però, ci dice che il tema degli aventi o meno diritto alla cittadinanza e alla successione paterna doveva essere molto discusso in questo periodo. È probabile che la riforma di Clistene, che avrebbe ben potuto riguardare alcuni vasai e pittori di vasi («egli iscrisse nelle tribù molti meteci e stranieri»), sia stata preceduta e accompagnata da discussioni, commenti, paure e incertezze.

8. 4. «Come Eufronio mai»

Dobbiamo ovviamente chiederci se esistono paralleli, sui vasi, a firme che utilizzano il patronimico. Apparentemente sì: Eucheiros figlio di Ergotimo, un Tale figlio di Eucheiros,⁸⁹ Ergoteles e Tleson figli di Nearchos, sono i vasai dei cosiddetti Piccoli Maestri, attivi fra il 550 e il 530 a. C. (**Fig. 22**). Costoro si firmano molto spesso usando il patronimico. Un altro che si firma ben quattro volte col patronimico è il vasaio Kleophrades, figlio di Amasis.⁹⁰ Sono questi e casi simili a questi che fanno da prova all'affermazione secondo cui sarebbe esistita una regola, ad Atene, in base

⁸⁹ Frammento di coppa attica a figure nere. Firmato da «*** figlio di Eucheiros». Ca. 560-550 a.C. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, p. 163; Beazley, *Paralipomena...*, p. 68; Beazley, *Little Master Cups...*, p. 192. *The Beazley Archive*, n° 310549.

⁹⁰ Per Kleophrades le firme sono: 1) Coppa attica a figure rosse. Paris, Cab. Med. 699. Da Tarquinia. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 191 n° 103. Firmato: «Kleophrades epoiesen Amas---s»; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 72 nota 43. *The Beazley Archive* n° 201751. 2) Frammento di coppa attica a figure rosse. Malibu, The J. Paul Getty Museum 80. AE. 54. Firmata da Kleophrades come vasaio. D. von Bothmer, *The Signatures of Kleophrades, Son of Amasis, on Two Cups in the Getty Museum. Appendix 2*, in Id., *The Amasis Painter and his World. Vase-Painting in sixth-century B.C. Athens*, New York-London 1985, pp. 230-31; Immerwahr, *Attic Script...*, p. 72 nota 43. *The Beazley Archive*, n° 7534. 3) Coppa attica a figure rosse. Malibu, The J. Paul Getty Museum 83. AE. 217. Firmata da Kleophrades come vasaio e Douris come pittore. Scheda in «The Getty Museum Journal» 12 (1984), p. 245 n° 69. *The Beazley Archive*, n° 13342. 4) Piede appartenente a una delle seguenti coppe frammentarie: Berlin, Antikenmuseen 2283, oppure 2284. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, p. 429 n° 22; *The Beazley Archive*, n° 205065 o 205066. Sulle firme di Kleophrades si può vedere von Bothmer, *The Signatures of Kleophrades...*

alla quale solo i ceramografi figli di artigiani si firmavano col patronimico. In altre parole sarebbero queste firme a spiegare la firma di Eutimide.

Le firme dei Piccoli Maestri potrebbero dunque togliere singolarità alla firma di Eutimide, e al tempo stesso spiegarla. Tuttavia non pare così: invariabilmente, infatti, queste firme sono in connessione con il verbo *epoiesen* e mai col verbo *egrapsen*. In connessione dunque col mestiere di vasaio, non con quello di pittore. Tutte le firme con patronimico sui vasi a me note hanno perciò un importante elemento in comune: sono tutte firme di vasai, tranne quella di Eutimide. C'è qualcosa di più: di tutti i Piccoli Maestri che si firmano col patronimico, possiamo tracciare una specie di traiettoria professionale e sapere che erano figli di vasai titolari di botteghe importanti, la cui attività siamo in grado di seguire con regolarità per un lungo arco di tempo. Tanto per fare qualche esempio, Ergotimos, il cui figlio Eucheiros si firma col patronimico, è il vasaio che ha modellato il vaso François.⁹¹ Di Nearchos, i cui figli Tleson ed Ergoteles si firmano col patronimico, possediamo moltissime firme; ma soprattutto, di lui sappiamo che dovette diventare molto ricco perché con la decima dei suoi guadagni dedicò sull'Acropoli di Atene una *kore* di marmo; dall'iscrizione sul pilastro che le faceva da base sappiamo che lo scultore della *kore* fu Antenore, cui la città di Atene commissionò il primo gruppo statuariao dei Tirannicidi.⁹² Di Amasis, il cui figlio Kleophrades si firma col patronimico, possediamo varie firme come vasaio. È verosimile, allora, che la firma completa di patronimico acquisisca, per i figli di questi grandi maestri, titolari di botteghe ceramiche importanti, un significato soprattutto economico. La firma «Tleson figlio di Nearchos» avrebbe la funzione di affermare la continuità del marchio e della qualità artigianale di una bottega nota, che può vantare una lunga tradizione e che ha probabilmente già conquistato una stabile fetta di mercato. Casi analoghi non mancano: le centocinquanta firme di Nikosthenes come vasaio sono probabilmente un marchio di bottega visto che coprono un lungo arco di tempo e che a modellare i vasi su cui sono apposte furono vasai diversi. Il patronimico in connessione con il verbo

⁹¹ M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano 2007.

⁹² IG², 485. Atene, Acropoli. Pilastro di marmo pentelico sostegno di *kore*. Ca. 525 a.C. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Acropolis...*, n° 197.

«fare» sui vasi, insomma, avrebbe la funzione di diciture a tutti familiari come: “Tal dei Tali: Gelatai dal 1830”.⁹³

Se è così, il caso di Eutimide torna ad essere un *unicum*. Non solo perché è, finora, la sola firma con patronimico che un pittore abbia mai apposto, ma anche perché suo padre era sì un artigiano, ma uno scultore e non possedeva, verosimilmente, una bottega ceramica. La firma di Eutimide non può dunque esser posta sullo stesso piano di quelle degli altri, la cui ragion d'essere è strettamente legata all'utilità di affermare la continuità della bottega.⁹⁴

Possiamo ora provare a far interagire tutte le componenti dell'anfora di Eutimide (**Figg. 16-17**): l'impaginazione, le immagini sui due lati, le iscrizioni, la firma.

Sul lato con la raffigurazione di Ettore, Eutimide ha immortalato uno dei momenti fondanti la vita di un cittadino: il giovane è in grado ora, come Ettore, di andare in guerra. È possibile che vi sia uno speciale accento sulla possibilità di provvedere le armi a proprie spese, uno dei doveri degli opliti che ne faceva una classe di censo. Ettore è rappresentato con tratti giovanili molto insistiti: questo giovane ha raggiunto la maggiore età, quella giusta per l'educazione alle armi ma anche per reclinare nel simposio. Sul lato con la scena di *komos*, Eutimide mette in scena un altro dei momenti tipici della vita del cittadino agiato e per bene. Il soggetto del vaso sarebbe allora l'«essere cittadino» e per rappresentarlo Eutimide sceglie il momento dell'ingresso del giovane nel computo dei cittadini e l'attività che riassume i piaceri legati a tale statuto, cioè il *komos* dopo un simposio.

⁹³ Anche nella Roma del I secolo a.C., abbiamo un caso nel quale la paternità biologica e quella didattica si sdoppiano. Fu comunque, anche in questo caso, l'utilità rispetto al mercato che sollecitò la scelta di vantare l'appartenenza alla scuola e alla tradizione di uno scultore famoso come Pasiteles e che indusse il suo allievo Stephanos a firmarsi come «discepolo di Pasiteles».

⁹⁴ Esiste il caso di un pittore di vasi che allude a se stesso, e al suo statuto di schiavo, attraverso l'iscrizione che dipinge su un *kyathos*. *Kyathos* attico a figure nere. Firmato da Lydos come pittore. Da Vulci, Necropoli dell'Osteria, tomba n° 145. Ca. 560-40 a.C. Roma, Museo di Villa Giulia 84466. *The Beazley Archive*, n° 6247; M. Torelli, *Gli Etruschi*, catalogo della mostra, Milano 2000, p. 599 n° 179; A. Nassi-Malagardis, *Un Etrusque dans les ateliers du Céramique vers 520 avant J.-C. Autoportrait d'un étranger*, in F. Giudice, R. Panvini (a cura di), *Il greco il barbaro e la ceramica attica*, Atti del convegno internazionale di studi, 14-19 maggio 2001, vol. IV, Roma 2007, pp. 27-43.

Se è giusta l'interpretazione che connette le scene sui due diversi lati del vaso a farne un commento sull'essenza dell'essere e del divenire cittadino, è possibile che la firma di Eutimide e l'esclamazione «come mai Eufronio» vadano lette contestualmente.

La frase «come mai Eufronio», sul margine sinistro del campo figurato del lato secondario, va letta, in tal caso, come commento riassuntivo dell'intera scena. I bravi cittadini che vediamo danzare hanno goduto del loro simposio e ora si dedicano al *komos*: è questo che Eufronio non farà mai. Sull'altro lato del vaso, ecco comparire la scena del giovane che si arma. Ma anche la firma del pittore, in grande evidenza, disposta su tre righe e completa di patronimico: Eutimide sì che può aspirare a diritti di cittadino, lui sì che potrebbe essere fra quei comasti!⁹⁵

Anche nella scena in cui Eutimide impara la musica (**Fig. 11**), all'iscrizione sul margine sinistro del vaso abbiamo dato un significato riassuntivo dell'intera scena: Eutimide vive veramente così. Può godere delle gioie del simposio, è colto, educato nella musica e nel canto. Abbastanza *mousikós*, cioè, da poter aspirare allo status di cittadino (qualora se ne presentasse l'occasione), in grado di prendere decisioni, di discutere nell'*agorà*, di avere responsabilità politiche, di prendersi cura cioè degli interessi comuni. La sua firma col patronimico non si spiegherebbe allora col fatto che Eutimide è figlio di uno scultore ma, letta insieme al programma figurativo sui due lati del vaso e all'iscrizione «come mai Eufronio», sarebbe l'espressione di una aspirazione di tipo sociale in un momento nel quale, forse, essa diventava qualcosa di più che un semplice sogno a occhi aperti.

⁹⁵ C'è anche la possibilità che Eutimide adotti dal padre scultore una tipologia di firma assolutamente inusuale per i pittori di vasi, ma comune fra gli scultori. Anche in tal caso comunque, una volta chiarita la genesi di questo modo di firmare, resta intatto il problema del perché Eutimide violi una regola coerentemente rispettata nelle firme sui vasi. L'interpretazione in chiave politica, secondo la quale Eutimide con questa firma ostenterebbe il suo status di cittadino, avanza anche Frel, *Euphronios and his Fellows*, p. 150.



Fig. 1. Un simposiasta suona la lira e canta. A partire dalla sommità della lira, verso sinistra, corre un'iscrizione retrograda: «Leagros bello». Dalla bocca del ragazzo corre verso l'alto, con andamento che segue la testa del giovane, l'iscrizione retrograda: *mamekapoteo*.

Anfora ad anse tortili attica a figure rosse. Attribuita a Eufronio. Da Vulci. Ca. 510-500 a.C. Paris, Louvre G 30. De Martino, *Prototipi greci dei "fumetti"*, p. 40 n° 8. *The Beazley Archive* n° 200071.

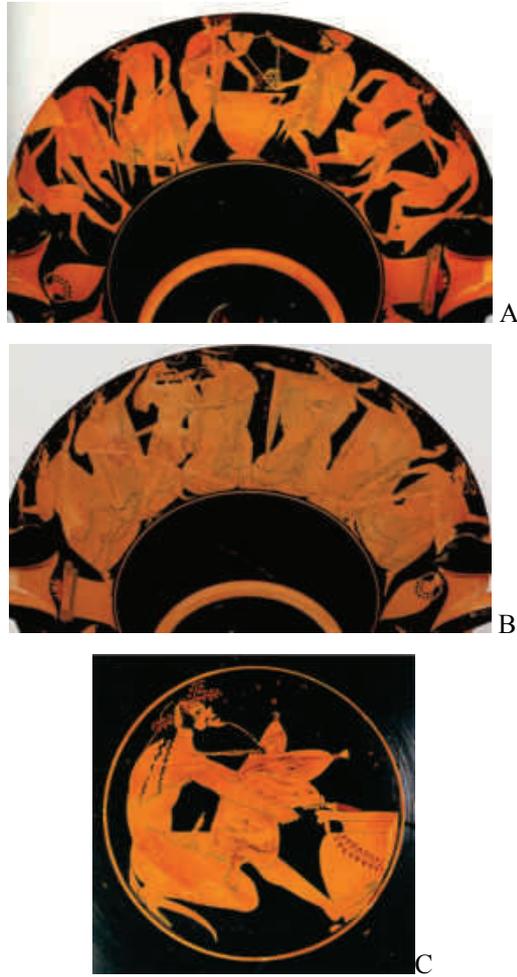


Fig. 2. Coppa attica a figure rosse. Attribuita al Pittore di Epeleios. Da Vulci. Ca 510 a. C. München, Antikensammlungen 2619A. De Martino, *Prototipi greci dei "fumetti"*, pp. 60-61 n° 18. *The Beazley Archive*, n° 201289.



Fig. 3. Lato B: preparazione del vino nel cratere. Lato A: simposio di quattro uomini alla presenza di una suonatrice di doppio flauto. Cratere a calice attico a figure rosse. Attribuito a Eufonio come pittore. Ca. 510- 500 a. C. Provenienza sconosciuta. München, Antikensammlung 8935



Fig. 4. Particolare della scena di simposio sul cratere di Fig. 3.



Fig. 5. Lato B: due servi, un ragazzo e un adulto, con anfore a punta si apprestano a preparare il vino nel *dinos* centrale che poggia su un alto sostegno. L'uomo di destra ha appoggiato la sua anfora per terra, il giovane sta arrivando e fa un cenno di saluto al compagno con il braccio destro. Accanto al ragazzo corre l'iscrizione: «Euarch(os?)», accanto all'adulto «Euelthon» (si tratta di nomi parlanti). Su questo lato del vaso corrono due iscrizioni di acclamazione al kalos: «[A]ntias kalos» e «E[u]alkides kalos». A terra sono posate due *oinochoai*. Lato A: su tre *klinai* sono distesi tre personaggi, probabilmente tutti imberbi. A sinistra e a destra ognuno dei ragazzi si intrattiene con una etera. Il personaggio centrale sta cantando, in posa ispirata, mentre l'etera suona il doppio flauto: con la mano sinistra tiene la coppa. I personaggi recano iscritti i nomi. Da sinistra: «Choro» «Pheidiades»; «Helike» «Smikros»; «Rhode» «Au[t]omenes». Sopra la scena la firma del pittore: «Smikros eg(r?)aphsen». Stamnos attico a figure rosse. Firmato da Smikros come pittore. Ca. 510 - 500 a.C. Bruxelles, Musées Royaux A 717. *The Beazley Archive*, n° 200102.

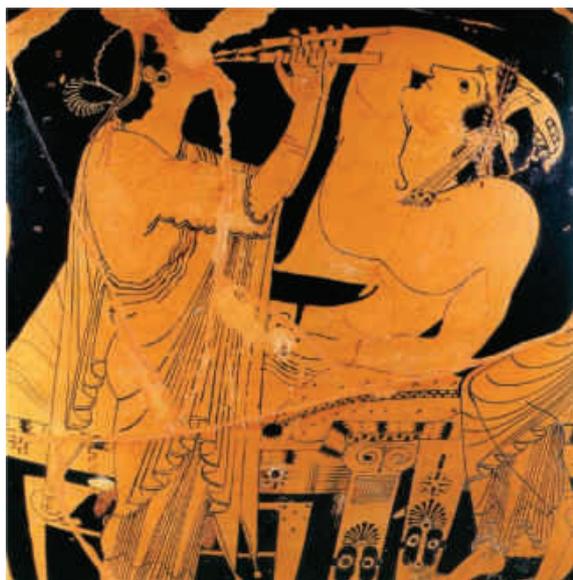


Fig. 6. Particolare di **Fig. 5**



Fig. 7. Anfora a collo distinto con anse tortili attica a figure rosse. Da Cerverteri. Firmata da Smikros come pittore. Berlin, Antikenmuseum, 1966.19. *The Beazley Archive*, n° 352401.

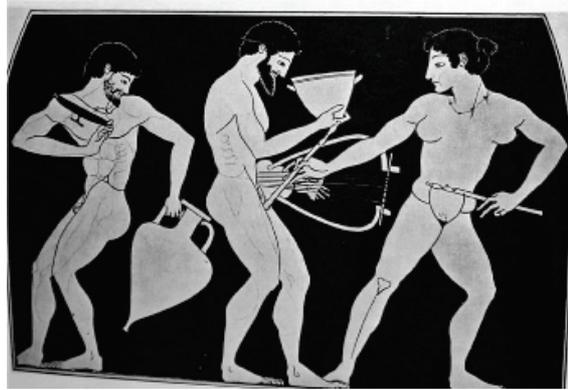


Fig. 8. Durante un *komos* l'etera suonatrice di *aulos* avvicina una canna dello strumento a misurare il fallo del comasta. Anfora attica a figure rosse. Da Vulci. Attribuita al pittore di Kleophrades o a Euthymides. Ca. 500 a.C. Würzburg, Martin von Wagner Museum L 507. *The Beazley Archive*, n° 201654.



Fig. 9. Tondo: Un satiro sta probabilmente danzando o ha appena smesso di farlo. Avvicina una canna del flauto al proprio fallo eretto al quale è appesa la custodia dello strumento. A partire dal margine sinistro, seguendo la curvatura del tondo l'iscrizione: *Epiktetos egraphsen*. Esterno non decorato. Coppa attica a figure rosse. Da Vulci. Firmata da Epiktetos come pittore. Ca. 500 a.C. Paris, Cabinet des Medailles 509. *The Beazley Archive*, n° 200618.



Fig. 10. Tondo. Scena erotica fra un ragazzo e un'etera suonatrice di flauto
La donna tiene ancora in mano il doppio flauto. Nel tondo iscrizione: Il ragazzo
è bello (*ho pais kalos*).
Coppa attica a figure rosse. Da Vulci. Attribuita al Pittore di Gales. Ca. 500
a.C. New Haven (Ct), Yale University 163. The Beazley Archive n° 200208.



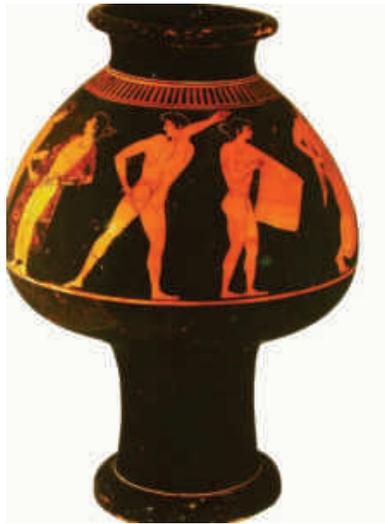
Fig. 11. Sulla pancia dell'idria, lezione di musica. Sulla spalla due etere distese su cuscini che si apprestano ad effettuare il loro lancio nel gioco del cottabo con i loro *skyphoi*.

Iscrizioni sulla pancia: alle spalle della figura seduta a destra, l'insegnante, *Smikythos*; di fronte al ragazzino ammantato, *Tlempomenos*; di fronte al ragazzo seduto *Euthymides*; di fronte all'uomo barbato che assiste, a sinistra, *Demetrios*. Alle spalle di Demetrios, lungo il margine sinistro del vaso l'iscrizione: *naizon*.

Iscrizioni sulla spalla, da sinistra: «belli» oppure «al bel» (*kaloï*); dalla bocca aperta dell'etera di sinistra: «a te questa qui, Eutimide» ([s.]oi ten[d]i *Euthymi[d]ei*). Il nome *Euthymidei* corre parallelamente al margine destro. Idria attica a figure rosse. Da Vulci. Attribuita a Phintias. Ca. 510-500 a.C. München Antikensammlungen 2421. *The Beazley Archive*, n° 200126.



Fig. 12. Quattro etere reclinano in un simposio: A: Agapa; B: Sekline; C: Palaisto; D: Smikra (nomi parlanti). Iscrizioni: davanti a Smikra: «per te è questo lancio, Leagro!» (*tîn tânde latáso Léagre*); a partire dalla sommità della testa di Palaisto, verso sinistra, su due righe *Euphronios egraphsen*; Psykter attico a figure rosse. Da Cerveteri. Firmato da Eufronio come pittore. Ca. 510-500 a.C. San Pietroburgo, Ermitage B 1650. *The Beazley Archive*, n° 200078.



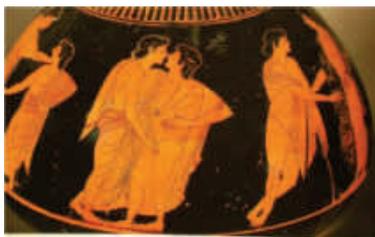
A



B



C



D



E

Fig 13. Psykter attico a figure rosse. Attribuito a Smikros. Ca. 510-500 a.C. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 82.AE.53. *The Beazley Archive*, n° 30685.



Fig. 14. Vasaio che lavora l'argilla al tornio e garzone seduto che gira la ruota (probabilmente uno schiavo). Sull'altro lato: Vasaio che presenta la sua *kylix* ad un probabile acquirente. Coppa attica a figure nere. Ca. 550 a.C. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 67.90. *The Beazley Archive* n° 355.

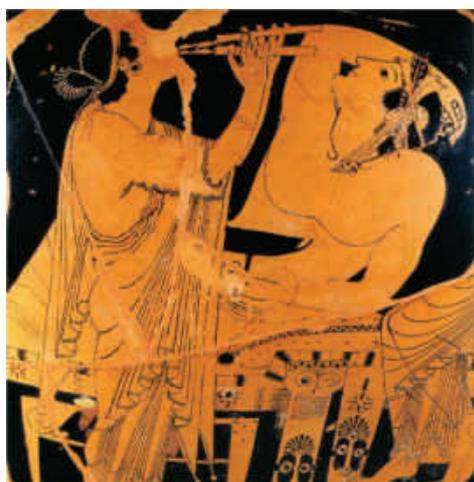


Fig. 15. Smikros che canta in un simposio. Particolare della Fig. 5.



Fig. 16. Lato A: armamento di Ettore. Lato B: komos. Anfora attica a figure rosse. Da Vulci. Firmata da Eutimide come pittore. Ca. 510-500 a.C. München, Staatliche Antikensammlungen 2307. *The Beazley Archive* 200160.



Fig. 17. particolare della fig. 16



Fig. 18. Lato A: Armamento di un guerriero fra due arcieri vestiti all'orientale. I personaggi sono identificati dai nomi. A destra dell'arciere di sinistra: *Mae[...]*g* [.]*; a destra delle gambe: *chychospi*; nella parte inferiore sinistra della figura del giovane che si arma: *Thor?ykion*; nella parte inferiore destra della figura del giovane che si arma: «Eutimide, figlio di Po(l)l(i)as dipinse» (*h[*o* Pol<l>i]o e[*g*ra]phsen Eythymides es*); a sinistra dell'arciere, a partire dal volto: *Eythybo[los]*. Lato B: atleti e un istruttore. I personaggi sono identificati dai nomi: nella parte inferiore destra della figura dell'atleta di sinistra: *Pentathlo[s]*; a destra del discobolo al centro: *Phay<l>los*; a sinistra del volto dell'istruttore: *Orsimenes*; a sinistra in basso della figura dell'istruttore, su due righe: «Eutimide, figlio di Po(l)l(i)as dipinse» (*Eythymides / ho Pol<l>io*). Anfora attica a figure rosse. Da Vulci. Firmata da Eutimide come pittore. Ca. 510-500. München, Staatliche Antikensammlungen 2308. *The Beazley Archive*, n° 200161.



Fig. 19. Anfora attica a figure rosse. Da Vulci. Attribuita al pittore di Kleophrades o a Euthymides. Ca. 500 a.C. Würzburg, Martin v. Wagner Museum L 507. *The Beazley Archive*, n° 201654.



Fig. 20. Anfora a pannelli attica a figure nere. Attribuita al Pittore dell'Altalena. Ca. 540 a.C. Lato A: Dioniso e Arianna (?) fra satiri. Lato B: komos di giovani e adulti. Amsterdam, Allard Pierson Museum 1877. *The Beazley Archive*, n° 7902.

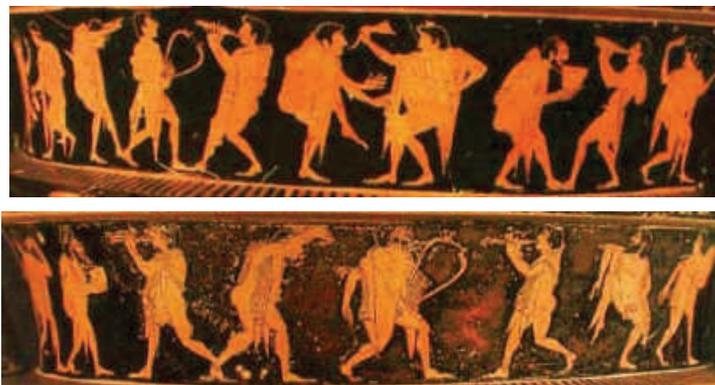


Fig. 21. Komos misto di efebi e adulti. Cratere attico a figure rosse. Dal territorio di Arezzo. Attribuito a Eufonio. Ca. 510-500. Arezzo, Museo Archeologico Nazionale G. C. Mecenate 1465. *The Beazley Archive*, n° 200068.



Fig. 22. Coppa attica a figure nere, cd. dei Piccoli Maestri. Firmata: «Tleson figlio di Nearco fece» (*Tleson ho Nercho epoiesen*). Toledo (Oh), Museum of Art 58.70.

MARIETTE DE VOS

QUISQUIS ADES, BALAS TU FACIS HIC ANIMO.
VENUS ET VINUM NEL SINUS BALIANUS IN PAROLE E IMMAGINI

Il vocabolario latino non comprende un termine generico per il concetto 'paesaggio'; la cultura figurativa del mondo romano è invece piena di raffigurazioni di paesaggio di ogni tipo: terrestre, acquatico, notturno, sacro-idillico, architettonico, urbano e campestre, a volo d'uccello ecc. I paesaggi raffigurati in scultura, pittura, mosaico e vetro inciso riflettono le aspirazioni e la cultura dei committenti: gli elementi paesistici si presentano spesso personificati secondo la tradizione greca. Le personificazioni sono provviste in taluni casi di didascalie non solo in latino ma anche in greco, come nei noti paesaggi dell'*Odissea* scoperti all'Esquilino intorno alla metà dell'Ottocento. A volte però le didascalie mancano, dato che il riferimento non aveva bisogno di spiegazione per il fruitore antico. L'assenza di didascalie può causare problemi al fruitore odierno. In seguito si illustrerà il famoso caso sorto nel 1909, e risolto solo in anni recenti.

Mi riferisco alla megalografia (**fig. 1**) venuta alla luce sul Celio nel marzo 1909, nella *domus* scavata sotto la Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo a due passi dal Colosseo. La Soprintendenza Archeologica di Roma ha invitato l'Università di Trento a studiare il complesso pittorico della *domus* recentemente restaurata. Lo studio delle 15 stanze da parte della scrivente e della dott.ssa Martina Andreoli si è appena concluso. In questa relazione si presentano i risultati nuovi ai quali si è giunti riguardo alla megalografia nel ninfeo della *domus*.

Al centro della megalografia si trova una figura femminile seminuda: è semisdraiata come la figura vestita accanto a lei, entrambe sono sedute su un'isola circondata da paesaggio acquatico. La figura nuda porge una patera al giovane raffigurato in piedi alla

sua sinistra (destra per lo spettatore), il quale versa del liquido bianco da un corno potorio retto nella destra alzata. Amorini pescano e giocano sulle barche vicine. Il tema della megalografia in questione è stato interpretato come ‘Liber, Libera e Venere’ da Amelung nel 1910, e come ‘il ritorno di Persefone dagli Inferi accolta da Cerere e Bacco’ dallo scopritore padre Lamberto Budde nel 1911; come ‘persone divinizzate sull’isola dei Beati’, tesi sostenuta da Andreae nel 1963; come ‘un contesto marittimo come simbolo augurale connesso alla navigazione con Afrodite intesa come protettrice dei navigatori’,¹ come ‘*navigium Isidis*’,² e come ‘Arsinoe II nelle vesti di Aphrodite Epizephyritis, insieme alla giovane sorella defunta Philotera e al fratello e sposo Tolomeo II nel porto di Alessandria’.³

Liber, Libera e Venere	Amelung	1910
Ritorno di Persefone dagli Inferi accolta da Cerere e Bacco	Lamberto Budde	1911
Persone divinizzate sull’isola dei Beati	Andreae	1963
Contesto marittimo come simbolo augurale con Afrodite	Mielsch	1975, 1978
<i>Navigium Isidis</i>	Polzer	1986
Arsinoe II nelle vesti di Aphrodite Epizephyritis, insieme alla giovane sorella defunta Philotera e al fratello-sposo Tolomeo II	Mielsch	2001
Venus e Gaurus	Picard e Lemée-Blanchard	1986

La scoperta di un mosaico (**fig. 2**) databile tra la fine del IV e gli inizi del V secolo d.C. nelle Terme di Sidi Ghrib, a 40 km a sud-ovest di Tunisi-Cartagine, mosaico che propone lo stesso schema iconografico di quello applicato nella parte destra della megalografia al Celio – una figura maschile che versa del liquido bianco da un corno potorio in una patera sostenuta da un avambraccio femminile – permette una nuova lettura della scena, grazie all’iscr-

¹ H. Mielsch, *Verlorene Römische Wandmalereien*, «RM», 82 (1975), pp. 117-33; Id., *Zur stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhunderts n. Chr.*, «RM», 85 (1978), pp. 151-207.

² J. Polzer, *A late antique goddess of the sea*, «JbAC», 29 (1986), pp. 71-108.

³ H. Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001.

zione GAVRVS nell'angolo superiore destro sopra la testa della figura maschile. Picard e Lemée-Blanchard interpretano il giovane come il *genius* del *mons Gaurus*, noto per la produzione di un vino bianco,⁴ il *Gauranum*, in classifica dopo il *Falernum* preceduto da altri vini preferiti dagli imperatori.⁵ La figura femminile seminuda potrebbe essere la personificazione della stessa Baia, o la *Venus Lucrina* menzionata da Stazio⁶ in stretta relazione con il *mons Gaurus*, fittamente piantato con le vigne di Icario. Il culto di *Venus Lucrina* è attestato solo nelle fonti letterarie: finora non è stato individuato un luogo di culto.⁷ Venere personificava Baia come Minerva personificava Roma. Il cratere dell'antico vulcano di tufo giallo del *Mons Gaurus* (**figg. 3-4**), oggi delimitato a sud dal Monte Barbaro e a nord dal Monte S. Angelo, si eleva imponente sulla fascia costiera tra Baia e Pozzuoli.

La megalografia del Celio richiama i *variae...oblectamina vitae/sive vaporiferas, blandissima litora, Baias*, elogiati da Stazio, che era un assiduo della zona.⁸ Baia e il lago Lucrino erano rinomati durante tutta l'antichità: *Nullus in orbe sinus Bais praelucet amoenis*,⁹ fama che si riflette nelle fonti letterarie dell'epoca e anche in almeno una decina di bottiglie di vetro, inciso con il panorama della costa flegrea completo di didascalie con i nomi dei vari edifici della zona, prodotte per fare da *souvenirs* delle bellezze del luogo per i viaggiatori affluiti anche da molto lontano. Una bottiglia scoperta recentemente a Mérida in una tomba femminile della fine del III-inizi IV secolo d.C. (**fig. 5**), presenta, unica della serie, la scritta CAVRVS sopra i contorni di una montagna a sinistra del

⁴ Definito (insieme ad altri vini) ὕδατόδης e λεπτός τῆι συστάσει da Galeno 6, 806, 10, 833 e 14, 16 (ed. Künze). M. Lemée-Blanchard, *À propos des mosaïques de Sidi Ghrib: Vénus, le Gaurus, et un poème de Symmaque*, «MEFRA», 100, 1 (1988), pp. 367-84: datazione basata su frammenti di terra sigillata riscontrati nelle fondazioni del pavimento. J.-P. Brun, *Archéologie du vin et de l'huile dans l'Empire Romain*, Paris 2004, p. 14 colloca Sidi Ghrib in Libia.

⁵ Plin. *nat.* 14, 62-64.

⁶ *Silv.* 3, 147-50.

⁷ È emersa solo una iscrizione che si riferisce al restauro di un *templum* di *Venus Caelestis* (divinità africana?) da parte di Turrenius Caelerinus, *pastor sacris deae et cultor deorum* come egli si definisce: *AE* 1932, 77.

⁸ *Silv.* 3, 5, 99.

⁹ Hor. *epist.* 1, 84.

faro, della RI[PA] e sopra il PORTVS con due navi.¹⁰ L'ultima menzione in ordine di tempo del Gaurus si trova nell'*Epistula* 1, 8 di Simmaco, che ne elogia i pendii coperti di vigne.

Intorno al 100 a.C., C. Sergio Orata è stato il primo a perfezionare i vivai destinati all'ostricoltura nel lago Lucrino e a migliorare il sapore delle ostriche, *nec gulae causa sed avaritiae*: vendendo gli impianti insieme alle ville, egli si arricchì notevolmente con questa speculazione.¹¹ Il nome del lago Lucrino era messo in relazione con *lucrum*.¹² Viticoltura, piscicoltura e ostricoltura furono incoraggiate dagli aristocratici romani dell'epoca repubblicana, venuti a trascorrere periodi di ozio nelle loro ville situate intorno al *crater ille delicatus* di Napoli.¹³ Cicerone, che chiama *piscinari* i senatori proprietari di impianti simili per la piscicoltura,¹⁴ osserva: *Habuimus in Cumano quasi pusillam Romam; tanta erat in iis locis multitudo*.¹⁵ Il periodo di maggior afflusso dei villeggianti era aprile-inizio maggio, per via del clima e del *senatus discessus* primaverile.¹⁶ In seguito, gli imperatori vi costruirono un *Palatium* effigiato sulle bottiglie vitree tardoantiche.

La megalografia del Celio evoca l'atmosfera delle *aquae* tipica di Baia, 'riassunta' nella figura di Venere che tiene un piede a mollo. Negli affreschi della Pompei tardorepubblicana e protoimperiale, Venere e Dioniso hanno entrambi la funzione di divinità della vegetazione allusiva ai piaceri della vita: l'allitterazione *Venus* e *vinum* li lega in molteplici espressioni.

¹⁰ A. Bejerano Osorio, *Una ampulla de vidrio decorada con la planta topográfica de la ciudad de Puteoli*, in *Mérida. Excavaciones arqueológicas*, «Memoria», 8 (2002), p. 517, fig. 5a-b, p. 517 fig. 5a-b. Studi anteriori della serie di bottiglie: K. S. Painter, *Roman Flasks with Scenes of Baiae and Puteoli*, «JGS», 17 (1975), pp. 54-67; S. E. Ostrow, *The topography of Puteoli and Baiae on the eight glass flasks*, «Puteoli», 3 (1979), pp. 77-140; Polzer, *A late antique goddess of the sea*.

¹¹ Plin. *nat.* 9, 168.

¹² Fest. s.v. *Lacus Lucrinus* (= p. 108L).

¹³ Cic. *Att.* 2, 8, 2.

¹⁴ J. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples. A Social and Cultural Study of the Villas and Their Owners from 150 B.C to A.D. 400*, Cambridge, Mass. 1970, p. 41 con bibliografia.

¹⁵ Cic. *Att.* 5, 2, 2: «Abbiamo nel Cumano quasi una piccola Roma, tanta era la folla presente in questi luoghi».

¹⁶ D'Arms, *Romans on the Bay of Naples...*, pp. 37, 48-49.

La fama di Baia visualizzata tramite la personificazione delle sue risorse naturali, abbina *Venus* e *vinum* in uno schema organico, e non più quali due entità autonome come nell'iconografia di epoca protoimperiale: personificazioni perfettamente identificabili per i fruitori dell'epoca, almeno se residenti nelle zone situate al centro della penisola. Alla localizzazione in un porto di mare allude la scena del caricamento di una barca raffigurata a sinistra del gruppo centrale, con l'amorino impegnato come facchino che sale la passerella con un otre (pieno di *Gauranum*?) portato in spalla e con il molo dagli archi tipici dei *navalia* (**fig. 1**).

La terna di figure che grandeggia al centro della megalografia del Celio compare altresì in due mosaici in bianco e nero: uno nell'abside delle Terme Marittime di Ostia del 220 d.C., l'altro a Gubbio¹⁷ della prima metà del IV secolo d.C.; su alcuni recipienti di vetro inciso, di cui uno (**fig. 6**) proviene proprio dal complesso sotto la Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo,¹⁸ e su un sarcofago della vigna Moiraga fuori Porta Latina (**fig. 7**) databile alla metà del III secolo d.C.¹⁹

Le repliche presentano alcune varianti quali un amorino al posto del *Gaurus* nelle Terme di Ostia e una esplicitazione della vigna in mano al *Gaurus* sul sarcofago di vigna Moiraga, che nello sfondo raffigura una serie di edifici molto simile a quella della *ripa Puteolana* e del *sinus Baianus*.²⁰ La figura di Ulisse sulla nave a sinistra della terna di figure sul sarcofago è allusiva al toponimo di Baia: secondo Strabone²¹ è da mettere in relazione con il nocchiero

¹⁷ L. Romizzi, *Sull'iconografia di Venere marina in alcuni mosaici tardoantichi*, in *Atti dell'XI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (16-19 febbraio 2005), Tivoli 2006, pp. 49-56.

¹⁸ L. Sagui, *Un piatto di vetro inciso da Roma: contributo ad un inquadramento delle officine vetrarie tardoantiche*, in M. G. Picozzi, F. Carinci (a cura di), *Studi in memoria di Lucia Guerrini* (Studi Miscellanei 30), Roma 1996, pp. 337-58.

¹⁹ B. Andreae et al., *Museo Pio Clementino, Cortile ottagonale*, Berlin-New York 1998, p. 27 e Tavv. 269-273.

²⁰ Polzer, *A late antique goddess of the sea...*, pp. 71-72, tav. 4a-b, con bibliografia. Del sarcofago trovato nella prima metà del Seicento, il solo lato anteriore fu venduto nel 1771 da Francesco Moiraga al Vaticano (Sala di Meleagro).

²¹ Strab. 1, 2, 18, p. 25; 5, 4, 6, p. 245; Lycophron. 695 è il primo a menzionare la tomba del nocchiero Baios.

di Ulisse *Baios*, morto ivi. La bottiglia (**fig. 8**) recentemente scoperta presso il teatro antico di Brescia, con un altro paesaggio di Baia, raffigura la grotta del ninfeo di Punta Epitaffio determinata dalla scritta *[C]yclops Ul.*²² Lo scavo sottomarino eseguito nel ninfeo nel 1969 riportò alla luce una statua di Ulisse che allunga la coppa di vino al Ciclope, e la statua di un compagno di Ulisse da identificare con Baius reggente l'otre caprino poggiato sulla coscia sinistra e pronto a versare.

Sul sarcofago di vigna Moiraga (**fig. 7**) Ulisse si guarda alle spalle a bordo della nave che lo salva dal masso lanciatogli da Polifemo, mentre i due avversari si scambiano le ultime battute: Polifemo invocando il padre Poseidone cui chiede rimedio per l'occhio ferito, di ostacolare il ritorno di Ulisse e di procurare guai in casa di quest'ultimo. Poseidone, infatti, si erge in modo imponente dietro la barca di Ulisse, che punta lo sguardo in alto, con la destra protesa e spalancata per lo spavento, mentre indica ai rematori la rotta da prendere per dare inizio al *nostos*. Poseidone con il braccio destro alza il mantello gigantesco come stesse per ingoiare la barca; non farà che ostacolare il ritorno di Ulisse con tempeste e venti contrari. L'uccello in volo vicino alla mano del dio può essere un'aquila, uccello del tuono nel mondo greco.

L'*antrum* si nasconde alle spalle dei tre protagonisti. La sovrapposizione materiale riflette probabilmente anche una sovrapposizione concettuale: il vino aveva un ruolo centrale nella grotta (che conteneva anche due statue di Dioniso e una della Venere Genitrice con le fattezze di Antonia Minore),²³ la coppa è il fulcro della composizione. Il vino, liquido che sprigiona la *μῆτις* (furbizia) di Ulisse, si sostituisce al latte, alimento principale della società primitiva simboleggiata dal Ciclope. Latte e vino avevano anche un ruolo centrale nei riti nuziali dei *Veneralia* del 1 aprile e dei *Vinalia* del 23 aprile.

Nell'Africa Proconsularis era indispensabile una didascalia per chiarire l'identità della personificazione del *Gaurus*. Non è l'unico riferimento a Baia trovato nella zona: il rivestimento musivo di una

²² S. De Caro, *I Campi Flegrei, Ischia, Vivara. Storia e archeologia*, Napoli 2002, p. 90; E. Roffia, *Alcuni vetri incisi*, in F. Rossi (a cura di), *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi, studi e restauri*, Milano 2002, pp. 413-34, **figg. 17-19**.

²³ P. Miniario, *Il Museo archeologico dei Campi Flegrei nel Castello di Baia*. Guida alle collezioni, Napoli 2000, pp. 58-65.

vasca di Bulla Regia si fregia dell'iscrizione BAIAS VENANTIUM;²⁴ un'iscrizione (frammentaria) nel *fundus Bassianus* del IV secolo d.C. a Sidi Abdallah presso Bizerta, in un mosaico pavimentale raffigurante un paesaggio acquatico con nuotatori, pescatori e ville, paragona il *fundus* a complessi di questo tenore a Baia.²⁵ La bottiglia con la *ripa Puteolana* (acquistata in Germania ed ora nel Pilkington Glass Museum di St. Helens, UK) che sembra provenga da una collezione africana e perciò da un sito nordafricano, forse tunisino, fornisce una testimonianza sulle modalità di circolazione del modello iconografico.²⁶

La personificazione del *Gaurus* potrebbe essere derivata dalla personificazione del monte *Tmolus* (**fig. 9**), luogo di nascita di Dioniso, raffigurata con altre 13 personificazioni sulla base di Tiberio rinvenuta a Pozzuoli.²⁷ *Tmolus* con la destra alzata stringe una vite nascente ai suoi piedi, particolare che sembra ripreso nel sarcofago di Porta Latina. La base di Pozzuoli è una replica della base eretta presso il Tempio di Venere Genitrice a Roma per il *colossus Tiberi*, a mo' di ringraziamento per l'aiuto offerto a 14 città microasiatiche colpite da terremoti tra il 17 e il 30 d.C.²⁸ Un sarcofago infantile (ora nei Musei Vaticani) raffigura, infatti, la Venere di Baia e il *Gaurus* con una corona turrata.²⁹

La creazione del gruppo Venere-*Gaurus* di Baia, che deve risalire all'inizio del III secolo, ha probabilmente avuto luogo nella zona tra Baia e Puteoli, dove non ne rimane traccia – a prescindere dalle fiaschette di Varsavia (**fig. 10**) e di *Asturica Augusta* (**fig. 11**), con la scritta *Baiae* e la figura di Venere. Gli imperatori hanno continuato a edificare a Baia sino ad Alessandro Severo, che

²⁴ A. Beschouch, R. Hanoune, Y. Thébert, *Les ruines de Bulla Regia*, Roma 1977, pp. 77-78; *AE* 2000, 174.

²⁵ Tunisi, Museo del Bardo A 231; L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache*, Wiesbaden 1983, n. 116 a p. 232 con bibliografia. *CIL* 8, 25425: *Splendent tecta Bassiani fundi cognomine Baiae*. Altri riferimenti a Baia col valore antonomastico di 'località ricca di acque termali' si trovano nelle terme di Moknine (V sec.) e Sullecthum (III sec.) (Byzacena): K. Dunbabin, *Baiarum grata voluptas*, «*PBSR*», 57 (1989), pp. 6-46 (pp. 34 e 41); P. Cugusi, "Invidia" e "coppa d'amore". *Due temi presenti nei carmi epigrafici*, «*RPL*», 27 (2004), pp. 83-103, pp. 87-88, 92-93.

²⁶ Ostrow, *The topography of Puteoli and Baiae...*, pp. 79-80.

²⁷ *LIMC* Suppl. 1997 s.v. 'Montes', p. 856 [Kossatz-Deissmann].

²⁸ *Tac. ann.* 2, 47; Phlegon 42; *CIL* 10, 1624.

²⁹ Polzer, *A late antique goddess of the sea...*, tav. 6b.

risiedeva a Baia quando accolse nel 229 Cassio Dione (80.5.2) mentre stava prendendo disposizioni per costruire per la madre Mamea un *palatium cum stagno, quod Mamaeae nomine hodieque censetur. Fecit et alia in Baiano opera magnifica in honorem adfinium quorum et stagna stupenda admissio mari*.³⁰ I Severi hanno restaurato la strada costiera tra Puteoli e Neapolis e il porto di Puteoli.³¹ Non è escluso che il gruppo Venere-Gaurus sia stato creato nell'ambito delle magnifiche e stupefacenti attività edilizie dei Severi.

Venere è legata al ciclo della vite. La festa pubblica che celebra l'inizio della vendemmia il 19 agosto, giorno indicato come *Vinalia rustica*, coincide con la *dies natalis* di due templi di Venere: uno dedicato nel 295 a.C. a *Venus Obsequens ad Circum Maximum* (e cioè a pochi passi dalla *domus* sotto la basilica dei Ss. Giovanni e Paolo sul *clivus Scauri*), l'altro nel *lucus [Veneris] Libitinae* sull'Esquilino.³² Oppure, per dirla con Festo, p. 322 L.: *alterum ad Circum Maximum, alterum in luco Libitinensi, quia in eius deae tutela sunt horti*. Varrone aggiunge che in quel giorno gli *holitores* celebrano *feriae*.

Al Celio la vendemmia da parte degli amorini, figli di Venere, è raffigurata nella volta e nelle due lunette della sala di rappresentanza (ambiente 7: **fig. 12**) attigua al ninfeo (ambiente 22) discusso fin qui. La megalografia del ninfeo illustra un altro momento essenziale del ciclo: il gesto del *Gaurus* che versa del vino bianco nella patera retta da Venere si ricollega al rito dell'assaggio del *calpar*, o vino novello, dal *dolium*, celebrato nei *Vinalia priora* del 23 aprile, *dies natalis* del Tempio della *Venus Erucina ad Portam Collinam*: festa che prevedeva la degustazione del vino dell'anno precedente, eventualmente legata alla preparazione del vino dell'anno corrente, usando *aquam ex alto marinam tranquillo*, un auspicio magico di ovvio significato in relazione con l'Afrodite Ποντία.³³ Sale o acqua marina bollita e ridotta a sale si usava per

³⁰ SHA Alex. Sev. 26, 9-10.

³¹ D'Arms, *Romans on the Bay of Naples...*, p. 107.

³² LUR 5, 2, p. 118 [Papi]; p. 117 [Coarelli] con fonti e bibliografia.

³³ M. Torelli, *Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia*, Roma 1988, pp. 170-71.

trattare il vino.³⁴ Un piatto di vetro inciso ritrovato nel riempimento del complesso sottostante la Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo al Celio (**fig. 6**),³⁵ un bicchiere rinvenuto in una tomba a Worringen presso Colonia (**fig. 13**)³⁶ e una bottiglia di vetro di Amiens (**fig. 14**)³⁷ raffigurano Venere semisdraiata con una coppa nella destra, in combinazione con la scena di due amorini ai lati di un *dolium*. Un faro a quattro piani si staglia sullo sfondo della scena sul bicchiere di Worringen, che raffigura anche un tralcio di vite alla base della scena. Sulla bottiglia di Amiens il *dolium* è circondato da pesci, come se si trovasse sott'acqua e comunque in vicinanza del mare. Un sarcofago infantile ora nel Vaticano raffigura la Venere semisdraiata e la *nubenda* ambientate in uno scenario marino, e il *Gaurus* ora con la corona turrata in testa (come *Tmolus* sulla base di Pozzuoli: **fig. 9**) e una cornucopia nella sinistra. Il *dolium* affiancato da amorini figura al centro del sarcofago infantile, sotto il giaciglio di Venere.³⁸ Nella pittura del ninfeo del Celio il *dolium* manca (se non va individuato nell'oggetto al centro della composizione, disposto sotto la Venere in un punto poco conservato dell'affresco), ma è il motivo che lega la serie di raffigurazioni di Baia eseguite su recipienti di vetro e sarcofagi. Esso era altresì l'elemento centrale nelle feste dei *Vinalia priora*, che corrispondevano alla festa greca in onore di Dioniso: *πιθογία*, l'apertura dei *pithoi*.³⁹ A Roma, il vino della libagione del 23 aprile si conservava nel Tempio di *Venus ad Portam Collinam*. Aprile era il mese indicato per le nozze, secondo l'antico calendario agricolo romano. Le fonti letterarie (*Fasti*,

³⁴ J.-P. Brun, *Le vin et l'huile dans la Méditerranée antique. Viticulture, oléiculture et procédés de transformation*, Paris 2003, pp. 77-78.

³⁵ Sagui, *Un piatto di vetro inciso da Roma*. Considero la 'decorazione pseudo vegetale' (*ibidem*, p. 338) lungo l'orlo del piatto, un tralcio di vite a foglie divise in 5 lobi palmati, ognuno costituito da 4 incisioni: stilizzazione dovuta alla tecnica di incisione lineare.

³⁶ Ora nel Toledo Museum, Ohio: Polzer, *A late antique goddess of the sea...*, p. 73 e tav. 7b-c; Sagui, *Un piatto di vetro inciso da Roma...*, pp. 343, 345 figg. 7a-c, e p. 346.

³⁷ Ora nel British Museum, London: Polzer, *A late antique goddess of the sea...*, p. 73 e tav. 7d; Sagui, *Un piatto di vetro inciso da Roma...*, pp. 342-44, fig. 6a-b.

³⁸ Polzer, *A late antique goddess of the sea...*, tav. 6b.

³⁹ B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst*, Heidelberg 1963, pp. 158-59 e n. 154, seguito da Sagui, *Un piatto di vetro inciso da Roma...*, p. 348, considera il dolio un espediente usato nella pesca di polpi.

epithalamia) confermano che la tradizione era ancora viva in epoca imperiale.

La figura femminile (**fig. 1**) circondata dal braccio destro di Venere è da interpretare, infatti, come *nubenda*: la futura sposa con il *flammeum* (velo rosso fuoco) nella destra, vestita d'una semplice tunica bianca lunga fino ai piedi, denominata *tunica recta*. La confezione di questa tunica obbediva a un rituale particolare: veste ricavata da un unico pezzo di stoffa, non doveva presentare alcun tipo di orlo o rifinitura. La sposa indossa sulla tunica una *palla* color giallo zafferano, e dei calzari (*socci*) dello stesso colore. L'*epithalamium* di Catullo⁴⁰ recita:

*flammeum cape laetus, huc
huc veni, niveo gerens
luteum pede soccum*

In qualità di *Pronuba*, Venere cinge con il braccio destro la *nubenda* del Celio. La dea compare spesso su sarcofagi del II-III secolo d.C. che presentano coniugi nell'atto della *dextrarum iunctio*. Sul sarcofago di vigna Moiraga (**fig. 7**), la *Venus Pronuba* regge inoltre una corona (di fiori d'arancio o di mirto?) nella destra, la *nubenda* recumbente accanto alla dea reca già la corona nuziale di fiori raccolti da lei stessa. La dea figura probabilmente anche sopra la testa di Posidone nella parte alta del sarcofago, con il chitone scivolatole dalla spalla destra mentre cerca di convincere la *nubenda*, che esprime la sua titubanza col gesto della destra portata alla bocca. I fanciulli che si vedono tra le gambe della dea stanno intorno a un grande recipiente, forse un *dolium*, nel quale versano l'acqua marina recata loro in un vaso da un amorino che sta nuotando nel mare antistante; l'*ostriarium* munito di tre corde per l'ostricoltura, visibile sotto il terreno su cui il *Gaurus* posa i piedi, costituisce un ulteriore argomento a conferma dell'ambientazione della scena a Baia.

I *Veneralia* aprivano il mese di aprile, che porterebbe, secondo Ovidio, un nome di possibile origine greca (*Graio sermone*), derivato dal nome della dea (Aphrodites) nata dalla schiuma del

⁴⁰ Catull. 61, 8-10.

mare (*a spumis est dea dicta maris*): mese inserito da Romolo dopo il mese che porta il nome di Marte.⁴¹

Le tre lunette e la volta dipinte nella stanza sotterranea (**fig. 15**) nel vicino orto dei Frati di S. Gregorio (pitture oggi scomparse, documentate da quattro acquerelli di Pietro Santi Bartoli) presentano scene simili al tema in oggetto, che a loro volta confermano l'interpretazione 'baiana'. Polzer aveva già notato l'*ostriarium* nell'angolo inferiore sinistro della lunetta della 'facciata principale', senza concludere però che si tratti del *topos* di *Baiae* dove l'ostricoltura si è protratta almeno fino all'epoca di Simmaco e Ausonio. Al centro della lunetta erano raffigurate la *nubenda* e *Venus Pronuba* nude sedute su un'isola prima o dopo il bagno rituale previsto nei *Veneralia* del primo aprile, quando la statua di Venere veniva sottoposta a una *lavatio* ed ornata di fiori freschi e di una rosa nuova.⁴² Venere regge una patera nella sinistra e una corona nella destra. Non è da escludere che fosse il *Gaurus* a completare la terna, ma che il Bartoli non l'abbia riprodotto perché frammentario o scarsamente leggibile. Gli amorini a destra di Venere sono intenti a tirar su una rete pesante. Le due lunette laterali della stanza raffigurano la nascita della dea mentre nuota in mare sotto un velo sorretto da due amorini reggenti una frusta (le torture dell'amore),⁴³ e la *Pronuba* e la *nubenda* tutt'e due nude sedute su un'isola, la seconda con la corona nuziale, la prima vista di spalle con una patera nella destra protesa. Il fanciullo nella barca nell'angolo inferiore sinistro pare implicato nel *raptus* della fanciulla seduta nella barca.

La coincidenza di *nuptiae* e *Vinalia* celebrati il 23 aprile è presente su un bassorilievo (**fig. 16**), probabilmente appartenente a un sarcofago della collezione di Ince Blundell Hall.⁴⁴ Vi si vede una coppia raffigurata nel gesto della *dextrarum iunctio* sul lato sinistro di una cella vinaria con nove *dolia*. I due fanciulli al centro del

⁴¹ *Ov. fast.* 4, 60.

⁴² *Ov. fast.* 4, 134-40.

⁴³ Verbalizzate da Tibullo, 1, 8, 5-6: *Ipsa Venus magico religatum bracchia nodo. Perdocuit multis non sine verberibus* («Venere stessa, legandomi le braccia con nodi magici alla schiena, a suon di frusta m'ha istruito»).

⁴⁴ C. C. Vermeule III, *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum*, «TAPhA», n.s. 50/5 (1960), pp. 1-78, p. 12 n. 97, fig. 40.

rilievo versano vino (novello?) dal *dolium* in un'anfora. Nella parte alta del rilievo un fanciullo con un'anfora sulla spalla si dirige verso il gruppo a destra, costituito da una figura femminile seduta dietro un bancone sotto una tettoia, tra un fanciullo che sta per consegnarle un'anfora e un fanciullo che sembra stia controllando insieme a lei i libri contabili (?) disposti sul bancone.



Fig. 1. Celio, *Domus* sotto la Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo, ambiente 22, ninfeo: megalografia venuta alla luce nel 1909. Archivio SAR

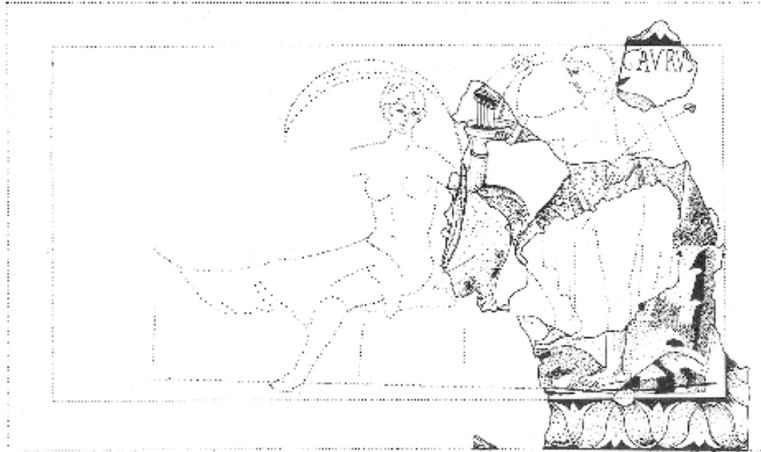


Fig. 2. Sidi Ghrib, terme: mosaico raffigurante Venere e la personificazione del monte Gaurus. Da Lemée-Blanchard, *À propos des mosaïques de Sidi Ghrib*.



Fig. 3. Monte Barbaro: interno del cratere del *Mons Gaurus* nel 1776.
Da W. Hamilton, *Campi Phlegraei*, Napoli 1776.

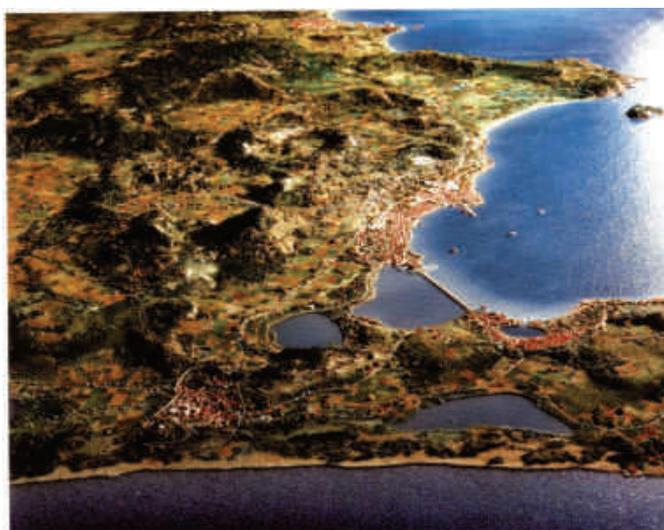


Fig. 4. Plastico ricostruttivo del paesaggio antico del Lacus Lucrinus e del Gaurus. Da P. Amalfitano, G. Camodeca, M. Medri (a cura di), *Campi Flegrei. Itinerario archeologico*, Venezia 1990.



Fig. 5. Mérida: frammento di bottiglia di vetro inciso con la ripa Baiana e il Gaurus. Da Bejerano Osorio, *Una ampulla de vidrio decorada*.



Fig. 6. Celio, *Domus* sotto la Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo: piatto di vetro inciso. Da Saggi, *Un piatto di vetro inciso da Roma*.



Fig. 7. Musei Vaticani: sarcofago da vigna Moiraga, vicino a porta Latina, tra le mura aureliane e il vicolo della Caffarelletta. Da Andreae *et al.*, *Museo Pio Clementino...*



Fig. 8. Brescia: frammento di bottiglia di vetro inciso con l'antro di Polifemo.
Da Roffia, *Alcuni vetri incisi*.



Fig. 9. Pozzuoli, base di Tiberio, ora nel MAN di Napoli:
personificazione del *Mons Tmolus*. Foto de Vos.



Fig. 10. Roma, già Museo Borgiano, ora a Varsavia: bottiglia di vetro inciso con la *ripa baiana*. Da R. T. Günther, *The Oyster Culture of the Ancient Romans*, «Journal of the Marine Biological Association of the United Kingdom», 4/4 (1897), pp. 360-65.



Fig. 11. Asturica Augusta: frammento di bottiglia di vetro inciso con la costa di BAIAE, il faro (FARI) e *dolia* (DOLI). Da M.-T. Amaré Tafalla *et al.*, *Un "Souvenir" de Baiae en Asturica Augusta (Provincia Tarraconense, Hispania)*, «Journal of Roman Glass», 45 (2003), pp. 105-15.



Fig. 12. *Domus* sotto la Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo, ambiente 7, triclinio: volta dipinta con scene di vendemmia. Dettaglio di un amorino con roncola.

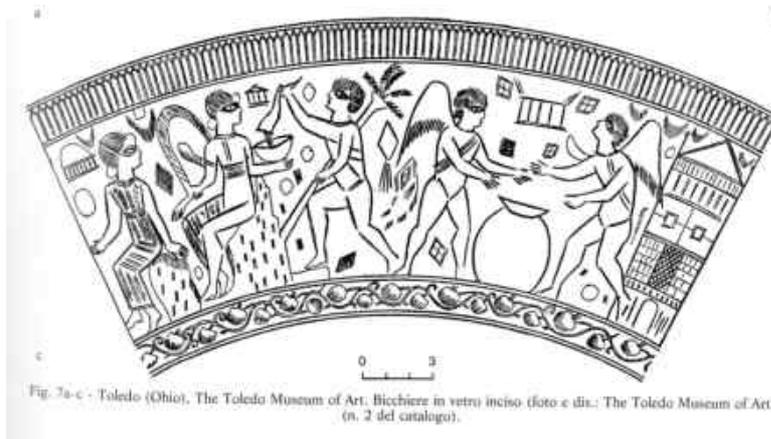


Fig. 13-c - Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art. Bicchiere in vetro inciso (foto e dis.: The Toledo Museum of Art) (n. 2 del catalogo).

Fig. 13. Toledo (Ohio), Museum of Art: bicchiere di vetro inciso da Worringen. Da Sagù, *Un piatto di vetro inciso da Roma...*

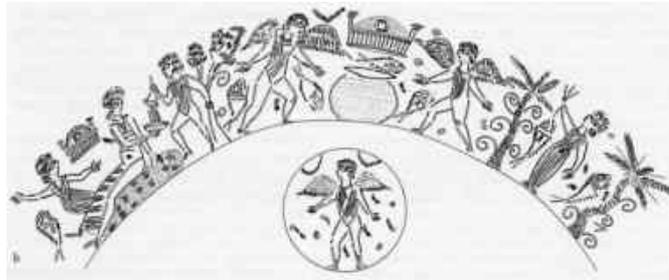


Fig. 14. London, British Museum: bottiglia di vetro inciso da Amiens.
Da Sagui, *Un piatto di vetro inciso da Roma...*



Fig. 15. Celio, S. Gregorio, orto, stanza sotterranea: due lunette dipinte.
Da P. S. Bartoli, *Affreschi della volta e delle pareti di una stanza sotterranea scoperta nell'orto di S. Gregorio al monte Celio*, in A.C.P. Caylus, *Recueil de peintures anti-ques trouvées à Rome*, Paris 1783.

IL TEATRO ALL'INCROCIO FRA TESTO E VISIONE

MARTA FRASSONI

LA FINE DI SERSE.
IL MODELLO ESCHILEO E UN CRATERE DEL V SECOLO

Alla luce del valore fondante che il concetto di *τελευτή* assume nelle *Storie*,¹ la cosiddetta ‘novella della moglie di Masiste’ (9, 108-13) risulta fondamentale per comprendere appieno il significato che Erodoto attribuisce alla parabola umana di Serse.

L’interpretazione della novella proposta da Erwin Wolff a metà degli anni sessanta² ha il merito principale di aver rivalutato quella che fino ad allora era considerata un innocuo *vollkommenstes Stück ionischer Novellistik*,³ estraneo al progetto generale delle *Storie*, forzosamente inserito nella narrazione al solo scopo di intrattenere il pubblico con le sue ambientazioni esotiche, gli intrighi piccanti e una buona dose di violenza gratuita. Questo episodio, sostiene Wolff, deve essere letto tenendo presente le circostanze storiche che segnarono la morte del Gran Re in una congiura di palazzo avvenuta quattordici anni dopo i fatti raccontati dalla novella. Nella prima versione dell’accaduto, giunta in Grecia nel 465 a.C., era indicato come responsabile dell’assassinio proprio Dario, il figlio maggiore ed erede al trono designato, al quale il padre, secondo quanto racconta Erodoto, aveva sedotto la moglie; un capriccio che aveva innescato una rovinosa catena di violenze fino allo sterminio pressoché totale della famiglia della giovane.

La notizia che il sacrilego Serse era stato probabilmente ucciso dal suo stesso figlio – «war dann in Persien ein zweiter Orest erstanden» – doveva aver colpito profondamente la sensibilità dei

¹ Cfr. Hdt. 1, 32, 5; 32, 7; 32, 9; 33; 206, 1; 7, 18, 2; 51, 3.

² E. Wolff, *Das Weib des Masistes*, «Hermes», 92 (1964), pp. 51-58.

³ Cfr. W. Aly, *Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen. Eine Untersuchung über die volkstümlichen Elemente der altgriechischen Prosaerzählung*, Göttingen 1969², p. 201.

Greci, abituati ad assistere a questi efferati omicidi tra consanguinei dagli spalti del teatro.⁴

Le possibili allusioni ad un destino tragico ‘fuori dalla scena’, dunque, sono compatibili con la figura del sovrano di Persia artefice inconsapevole del suo destino di morte, anche alla luce del fatto che il pubblico di Erodoto, come accadeva per le rappresentazioni teatrali, conosceva probabilmente il capitolo conclusivo della vita di Serse; nonostante questo apparente ‘finale aperto’ costituito dalla novella, gli ascoltatori erano sollecitati dall’autore delle *Storie* a completare il quadro ricorrendo alle proprie conoscenze. La proposta di una simile lettura della fine di Serse deve essere comunque valutata nella consapevolezza che Erodoto, in quanto narratore storico, con la novella intendeva soprattutto alludere criticamente ai difetti strutturali di ogni tirannide, dove non esiste una distinzione tra sfera pubblica e privata, dove il sovrano appare sempre come un corpo estraneo alla società e il rispetto del *nomos* è inconciliabile con l’esercizio del potere assoluto.

Il mantello che Amestri dona a Serse è anche lo strumento che smaschera l’adulterio del monarca: da esso dipendono lo snodo determinante della novella e tutta una serie di eventi che vanno dall’imprudente leggerezza di Serse, che indossa il prezioso capo per recarsi all’incontro clandestino con l’amante, a quella di Artante, che si avvolge superba nel regalo estorto al sovrano, ai sospetti di Amestri, che diventano certezze grazie a questa incontrovertibile testimonianza visiva del tradimento del marito.⁵

Il *pharos*, pur da contestualizzare nella sontuosità tipica dell’apparato regale orientale, va interpretato, innanzitutto, come un’immagine pregnante che può essere decodificata a vari livelli. Proprio questa ποικιλία di significati è la testimonianza concreta della storia della novella erodotea, e del suo ideale cammino dalla Persia alla Grecia: il tentativo di distinguere e identificare le valenze del *pharos* di Serse può, forse, rivelare qualcosa della ‘stratigrafia’

⁴ Wolff, *Das Weib...*, p. 54. Poco dopo era giunta dalla Persia una seconda versione dei fatti, dove il nuovo Gran Re Artaserse attribuiva le responsabilità del delitto a una persona estranea alla famiglia regale e riabilitava la memoria del fratello, che nel frattempo era stato comunque eliminato.

⁵ Cfr. L. Belloni, *Un ΦΑΡΟΣ per Serse (Hdt. IX 108, 1-113, 2)*, «SCO», 47 (2001), p. 276. Il riconoscimento di una persona o la scoperta di una relazione illecita per mezzo di una veste è un motivo molto comune nell’arte novellistica e drammatica di tutti i tempi, basti pensare a due opere così diverse e distanti nel tempo come il *Tereo* di Sofocle e i *Menecmi* di Plauto.

stessa del racconto e, allo stesso tempo, far emergere con più chiarezza le 'responsabilità' di Erodoto nella stesura della versione della novella contenuta nelle *Storie*, per noi unica e definitiva. In questa prospettiva, si intende verificare se esistano, nella novella, tratti linguistici o elementi narrativi che possano supportare l'ipotesi di una parziale 'risemantizzazione' della vicenda in chiave tragica: in tal caso, la novella assumerebbe il valore di un funesto presagio, alludendo sottilmente alla prossima fine di Serse, assassinato in una congiura che lo stesso Gran Re ha contribuito a provocare con la sua consueta 'irresponsabilità'.

Il pubblico che, ascoltando la novella erodotea, immaginava il Gran Re avvolto nel suo sontuoso *pharos*, apparteneva probabilmente ad una società in cui la preziosità del tessuto o la ricercatezza dei colori potevano trasformare un mantello in un bene di lusso, oggetto di invidia ammirata⁶ ma anche di sospetto, come ben testimonia in Erodoto l'episodio di Pythermos (1, 152, 1-2): prescelto da Ioni ed Eoli per il delicato compito di recarsi a Sparta a chiedere aiuto contro l'invasore Persiano, egli decide di presentarsi πορφύρεόν τε εἶμα περιβαλόμενος, ὡς ἂν πυνθανόμενοι πλείστοι συνέλθοιεν Σπαρτητέων. In questo modo, però, Pythermos finisce per sortire l'effetto opposto, poiché non è consapevole del 'messaggio' trasmesso dal suo abbigliamento: gli Spartani, infastiditi e resi sospettosi da questa gratuita ostentazione di *tryphe* ionica, decidono di non dargli ascolto e di negare il loro sostegno agli Ioni.⁷

Fino all'avvento delle Guerre Persiane, i rapporti fra mondo greco continentale ed Oriente erano stati saltuari, spesso mediati da intermediari e di rado si erano tradotti in un evento che coinvolgesse un vasto strato della popolazione; con la rivolta ionica e le

⁶ Cfr. Hdt. 3, 139-40: Dario, quando era ancora la guardia del corpo di Cambise, desidera il mantello rosso di Silosonte e gli propone di comprarlo, ma il samio decide di regalarglielo. Più tardi, divenuto Gran Re, Dario vuole ringraziarlo della sua generosità donandogli oro e argento senza fine, ma Silosonte chiede – e ottiene – una spedizione militare per aiutarlo a rientrare nella madrepatria insieme agli altri fuoriusciti.

⁷ L'edizione di riferimento per Erodoto è quella di H. B. Rosén (*Herodotus, Historiae*, voll. I-II, Leipzig 1987-1997). Gli indumenti di porpora, simbolo di regalità in Omero, sono in Erodoto un elemento di sfarzo orientale (cfr. 1, 50, 1; 3, 20, 1). Cfr. anche Aeschl. *Ag.* 910, 948-49, 957-60; Plat. *Leg.* 847c. Vd. G. Crane, *Politics of Consumption and Generosity in the Carpet Scene of the Agamemnon*, «CPh», 88 (1993), pp. 117-36 (p. 131).

due spedizioni volute da Dario e da Serse, lo scontro con l'*Altro* significò un'esperienza globale che, attraverso l'acquisizione del bottino di guerra, produsse nei Greci un vero e proprio *shock* visivo, testimoniato dalle pagine di Erodoto sul bottino della battaglia di Platea (9, 80-82).⁸

Colpì la ricchezza *personale* di cui i soldati persiani si circondavano anche per andare in battaglia, così diversa dall'austera praticità e dalla monotonia dell'equipaggiamento oplita (9, 80, 2): essi scintillavano di braccialetti, collane e daghe d'oro ed indossavano quell' ἔσθῆς ποικίλη fino ad allora soltanto favoleggiata, sulla scorta di racconti come quello di Aristagora.⁹ La vista delle tende persiane adornate d'oro e d'argento (9, 80, 1) e soprattutto¹⁰ di quella di Mardonio, appartenuta forse a Serse prima della sua fuga precipitosa, aveva offerto uno spettacolo di opulenza esotica a stento tollerabile:¹¹ oro, argento, preziosi letti foderati da coperte di incomparabile bellezza, tavole ornate con metalli preziosi e inoltre παραπετάσματα ποικίλα, arazzi variopinti e finemente ricamati come le vesti, ormai a brandelli, del Serse eschileo (*Pers.* 835-36) e come il mantello indossato dal Gran Re nella sua ultima apparizione erodotea, anch'esso ποικίλον καὶ θέης ἄξιον (9, 109, 1). Lo stesso Pausania, descritto a Platea come ἐκπλαγέντα τὰ προκείμενα ἀγαθὰ (9, 82, 2), manifesterà il suo nuovo orientamento filopersiano anche attraverso l'adozione dell'abbigliamento medo (*Thuc.* 1, 130, 1).

⁸ Cfr. M. C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century B. C. A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge 1997, pp. 36-37, 49-53, 55; Erodoto, *Le Storie*, IX. *La battaglia di Platea*, a cura di D. Asheri (comm. aggiornato da P. Vannicelli) e A. Corcella, trad. di A. Fraschetti, Milano 2006, ad IX 80-82 (pp. 281-88).

⁹ Hdt. 5, 49, 4. Cfr. Asheri, Corcella, Fraschetti, *Erodoto, Le Storie, IX...*, ad IX 80 (p. 283): in questo passo le 'spoglie' comprendono vesti ed ornamenti, oggetti che i Greci si astenevano dal prelevare nelle guerre civili.

¹⁰ Le fonti antiche serbano ricordo di altre due tende appartenute ai monarchi achemenidi: quella donata da Artaserse, di grandissima taglia e decorata con motivi floreali (Phan. Hist. *FHG* II 296) e quella di Artaserse II, corredata di ricchi letti e mantelli color porpora, bianchi e ποικίλοι, di ricchi divani, di oggetti d'oro e d'argento finemente cesellati, di coppe incrostate di diamanti ma anche di materiali scrittòri e una vasta scelta di esotiche spezie (Theop. Hist. *FHG* 115 fr. 263).

¹¹ Miller, *Athens and Persia...*, p. 50: forse l'unico paragone calzante è la reazione degli Europei alla vista delle tende dell'armata di Kara Mustafa dopo l'assedio di Vienna del 1683.

I Greci avevano potuto conoscere in modo ‘traumatico’ l’abbigliamento persiano durante le due guerre, mentre la distribuzione del bottino fra i vincitori e la dedica di parte delle spoglie ad alcuni dei centri culturali più importanti della Grecia avevano indubbiamente contribuito ad un’ampia diffusione di questa conoscenza. Nelle cosiddette ‘zone di contatto’ dell’Asia Minore il costume persiano non era indossato soltanto dall’*élite* iranica delle satrapie, ma aveva ormai perso quasi del tutto la sua connotazione etnica per diventare semplicemente uno *status symbol*, adottato anche dalla nobiltà locale per imitare la classe dominante:¹² è dunque probabile che un greco d’Asia come Erodoto avesse un’idea abbastanza precisa delle vesti persiane, e che con il termine φᾶρος impiegato nella novella di Masiste volesse indicare un capo d’abbigliamento particolare.

Nelle *Storie* il termine ricorre soltanto in un altro passo, nel *logos* egizio (2, 122, 2), dove indica il mantello che, ancora ai tempi di Erodoto, i sacerdoti tessevano durante una festa in onore di Demetra e facevano indossare ad uno di loro per ricordare il ritorno dall’Ade del re Rampsinito: questo episodio ricco di elementi folclorici non costituisce per φᾶρος un contesto altrettanto caratterizzante, anche se potrebbe rivelare la sua appartenenza al lessico ‘alto’ della sfera sacrale e una qualche attinenza con l’idea della morte.¹³

Il *pharos* della novella di Masiste, descritto come μέγα τε καὶ ποικίλον καὶ θέης ἄξιον (9, 109, 1), doveva essere un ampio mantello decorato riccamente: l’aggettivo ποικίλος, quando riferito a capi di foggia persiana, di solito non indica la qualità cromatica del manufatto, ma quel tipo di decorazioni create durante la

¹² Cfr. Plut. *Cim.* 9, 4-6. Ateneo (12, 525 c-d) riporta la testimonianza di un certo Democrito di Efeso che descrive con dovizia di particolari il lusso e la raffinatezza delle vesti dei suoi concittadini, ormai irrimediabilmente conquistati dalla moda *à la perse*. Vd. T. Linders, *The Kandys in Greece and Persia*, «Oath», 15 (1984), pp. 107-14 (pp. 112-13); Miller, *Athens and Persia...*, pp. 89-108.

¹³ Cfr. Erodoto, *Le Storie*, II. *L’Egitto*, a cura di A. B. Lloyd, traduzione di A. Fraschetti, Milano 1996³, ad II 122 (pp. 341-42); Belloni, *Un ΦΑΡΟΣ...*, p. 275.

tessitura, e non applicate in un secondo momento attraverso il ricamo; una tecnica simile a quella impiegata per i tappeti.¹⁴

Il capo d'abbigliamento persiano che, con più verisimiglianza, potrebbe celarsi dietro al $\phi\acute{\alpha}\rho\omicron\varsigma$ erodoteo è il *kandys*, un lungo mantello dotato di maniche molto ampie, solitamente portato sulle spalle 'alla ussara', cioè senza infilare le braccia nelle suddette maniche che hanno un valore quasi ornamentale.¹⁵



Il *kandys* indossato da dignitari di corte vestiti 'alla meda'.

¹⁴ In Erodoto l'aggettivo $\pi\omicron\iota\kappa\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma$ ricorre 11 volte, 7 delle quali in riferimento a tessuti o capi di abbigliamento. La totalità di queste occorrenze si riferisce a vesti barbare, sei delle quali persiane: cfr. *A Lexicon to Herodotus*, by J. E. Powell, Cambridge 1938² (rist. Hildesheim 1977), p. 311, s.v. $\pi\omicron\iota\kappa\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma$: «1. many coloured (2) 3, 107, 2; 2, 127, 3. 2. embroidered (7) 1, 111, 2; 5, 49, 4; 9, 80, 2; 7, 75, 1; 7, 61, 1; 9, 82, 1; 9, 109, 1. 3. complicated (2) 2, 148, 6; 7, 111, 2». Cfr. Linders, *The Kandys...*, p. 108. Contra Fraschetti in Asheri, Corcella, Fraschetti, *Erodoto, Le Storie, IX...*, p. 147, che traduce l'aggettivo con «variopinto».

¹⁵ Sul *kandys* in generale vd. A. S. F. Gow, *Notes on the Persae of Aeschylus*, «JHS», 48 (1928), pp. 133-59 (pp.143-44); G. Thompson, *Iranian Dress in the Achaemenid Period. Problems Concerning the Kandys and Other Garments*, «Iran», 3 (1965), pp. 121-22; Linders, *The Kandys...*, pp. 107-14; P. Briant, *Histoire de l'empire perse. De Cyrus à Alexandre*, Paris 1996, pp. 200, 229, 239, 251, 273-74, 539-40 (sull'importanza del *kandys* nella cerimonia d'investitura regale); Miller, *Athens and Persia...*, pp. 166-67.

Nelle monumentali testimonianze iconografiche achemenidi, il *kandys* è un capo maschile indossato dai dignitari di corte abbigliati 'alla meda', che abbinavano il mantello ad una corta tunica e alle *anaxyrides*, i pantaloni tipici delle genti iraniche; nelle fonti letterarie greche e latine, invece, questo capo di abbigliamento è di frequente associato all'arco, allo scettro, alla tiara e allo scudo come parte integrante del κοσμος regale.¹⁶ Il *kandys*, osserva Margaret Miller, «served as a mark of rank or status limited to some form of élite», e come tale si diffuse ben presto anche nelle corti di provincia: l'iconografia locale prova che era indossato stabilmente da satrapi e dignitari locali.¹⁷ Secondo Erodoto i Persiani, ad un certo punto della loro storia, avevano abbandonato la veste persiana per quella meda (1, 135; 7, 61-62): Senofonte, a cui si deve la prima testimonianza nella letteratura greca del termine κάνδυς e che per la sua lunga frequentazione con la nobiltà di corte persiana doveva avere, al riguardo, conoscenze di prima mano, sostiene che fu Ciro il Grande a scegliere di indossare la veste meda, persuadendo i suoi dignitari a fare altrettanto, per incutere soggezione ai sudditi (*Cyr.* 8, 1, 40).¹⁸ Il lungo mantello è simbolo dell'opulenza e della raffinatezza meda (1, 3, 2) ed è indossato dal Gran Re in persona insieme alla tiara diritta, alla tunica purpurea screziata di bianco e alle brache scarlatte (8, 3, 13). Interessante è la notizia, contenuta ancora nella *Ciropedia* (8, 3, 10) e in un passo delle *Elleniche* (2, 1, 8), secondo la quale il *kandys* serviva anche ad impedire che si attentasse alla vita del Gran Re, poiché in presenza del sovrano nobili e cavalieri erano tenuti a nascondere le mani nelle

¹⁶ Cfr. Xen. *Cyr.* 8, 3, 13; Plut. *Art.* 24, 10; Curt. 3, 3, 17. Prova della forte connotazione 'esotica' del *kandys* è il fatto che, quando nel 329-328 adottò parte dell'apparato regale achemenide, Alessandro escluse proprio il *kandys* e le *anaxyrides* (Diod. 17, 77, 5). Dario III dopo la sconfitta τὸ μὲν ἄρμα ἀπολείπει αὐτοῦ καὶ τὴν ἀσπίδα καὶ τὸν κάνδυν ἐκδύς (*Art. An.* 2, 11, 5, 5). Nella tomba di Ciro a Pasargade il corpo del sovrano era vestito con κάνδυς, χιτῶνας, ἀναξυρίδες Μηδικαὶ ε στολαὶ ὑακινθινοβαφεῖς (*An.* 2, 12, 4-5; 6, 29, 5-6). Insieme alla tiara, alle *anaxyrides* e al chitone con le maniche lunghe il *kandys* è un capo tipicamente persiano; solitamente purpureo, a volte di pelle, era dotato di maniche e fissato sulle spalle (Polyaen. 7, 11, 12; Poll. 7, 58).

¹⁷ Miller, *Athens and Persia...*, p. 167.

¹⁸ Si tratta forse di un anacronismo; probabilmente il cambiamento di costumi si verificò durante il regno di Dario, ma il Gran Re continuò ad indossare la veste persiana in occasione di cerimonie tradizionali. Cfr. N. Sekunda, *The Persian Army 560-330 a. C.*, London 1992, pp. 12-13.

sue lunghe e ingombranti maniche.¹⁹ Questo mantello ha dunque nel suo essere – forse volutamente – sovradimensionato²⁰ l'elemento distintivo che lo rende significante ideale per la metafora della rete inestricabile, che accomuna la fine del Serse di Erodoto a quella dell'Agamennone eschileo.

Alcune interessanti testimonianze epigrafiche relative alle iscrizioni votive nel tempio di Artemide Brauronia, insieme ad altre di natura iconografica (scultura e pittura vascolare di fine V secolo) indicano che ad Atene, già durante la prima decade della guerra del Peloponneso, si stava ormai esaurendo la reazione post-bellica alla cultura del lusso orientale e iniziava una lieve inversione di tendenza: il *kandys*, insieme al chitone con le maniche lunghe e la tunica corta (*ependytes*) era diventato, con alcune necessarie 'correzioni', un capo di abbigliamento proprio del lusso femminile.²¹ I mantelli dedicati alla divinità sono – quasi invariabilmente – descritti nelle relative iscrizioni con l'aggettivo erodoteo ποικίλος, in un caso περιποικίλος; anche nell'inventario dell'*Heraion* di Samo è registrata un'altrettanto significativa offerta alla divinità di παραπετάσματα δύο βαρβαρικά ποικίλα.²² Il dato importante resta, comunque, l'impiego di un indumento persiano tipicamente maschile come capo di abbigliamento – ricercato ed esotico – per ricche donne ateniesi: tale fenomeno, che avvenne anche per altri beni di lusso persiani, si iscrive all'interno delle complesse dinamiche dell'assimilazione culturale e indicherebbe, secondo alcuni,

¹⁹ Xen. *Hel.* 2, 1, 8. Ciro il Giovane uccide due membri della famiglia reale perché in sua presenza non avevano nascosto le mani nelle maniche del *kandys*. La manica di questo capo di abbigliamento, spiega Senofonte, ἐστὶ μακρότερον ἢ χειρὶς, ἐν ἣ τὴν χεῖρα ἔχων οὐδὲν ἂν δύναίτο ποιῆσαι (*Xenophontis Historia Graeca*. Recensuit C. Hude, Lipsiae 1934). Cfr. Briant, *Historie de l'empire...*, pp. 273-74: la spiegazione di questa usanza offerta da Senofonte appare un po' ingenua, poiché proprio nelle lunghe maniche del *kandys* si poteva nascondere facilmente un'arma; si tratta, probabilmente, di un gesto rituale di sottomissione al Gran Re.

²⁰ Cfr. Gow, *Notes...*, p. 145 con n. 31; Miller, *Athens and Persia...*, p. 166 (a proposito delle maniche): «They were too long to be functional or were sewn up».

²¹ Cfr. W. Amelung, *Χειριδωτὸς Χιτὼν*, *RE* III (1899), cc. 2207-08; Linders, *The Kandys...*, pp. 107-109; M. Miller, *The Ependytes in Classical Athens*, «Hesperia», 58 (1989), pp. 313-29; Miller, *Athens and Persia...*, pp. 165-70.

²² *Ibidem*, p. 167 e n. 112. Cfr. i παραπετάσματα ποικίλα rinvenuti nella tenda di Mardonio (Hdt. 9, 82, 2).

l'intento di 'dominare simbolicamente' una civiltà straniera relegando i simboli della sua cultura materiale ai margini della società.²³ L'adozione di un capo d'abbigliamento persiano da parte delle donne di Atene, testimoniata a partire dai primi anni della Guerra del Peloponneso, fu verosimilmente preceduta da fenomeni analoghi nelle comunità greche della Ionia, dove il contatto e l'interscambio culturale tra le due civiltà erano già entrati in una fase avanzata.

È dunque probabile che Erodoto conoscesse il *kandys* – poiché era un Greco d'Asia, o grazie alla moda *à la perse* in voga anche ad Atene – e avesse scelto la parola *φᾶρος* per 'tradurlo';²⁴ ma il quesito da porsi è per quale ragione abbia optato, in questo passo, per un termine pregnante e appartenente al lessico poetico e non, ad esempio, per i più ordinari *εἶμα*, *χλανίς* o *ιμάτιον*, che comunque impiega in altri luoghi delle *Storie*.²⁵ Una prima, parziale risposta potrebbe risiedere proprio nella connotazione ambigua di *φᾶρος*, che spesso identifica un capo di abbigliamento femminile:²⁶ la scelta di Erodoto sarebbe accostabile a quella eschilea di definire ripetutamente la lunga veste di Serse (*Pers.* 199, 468, 1030) col termine *πέπλος*, anch'esso appartenente alla sfera del *kosmos* fem-

²³ Cfr. E. Hall, *Asia Unmanned: Images of Victory in Classical Athens*, in J. Rich, G. Shipley (eds.), *War and Society in the Greek World*, London 1993, pp. 107-33; Miller, *Athens and Persia...*, pp. 248-50.

²⁴ Miller, *Athens and Persia...*, p. 166, è lapidaria: «It is impossible that Herodotus did not know the garment». Cfr. Thompson, *Iranian Dress...*, p. 122. Tra i doni degli alleati ai 'padroni' Ateniesi Aristofane (*Ve.* 673ss.) elenca *χλανίδα*, *στεφάνους*, *ὄρμους*; nella *Vita di Cimone* (9, 5, 3) Plutarco racconta che durante la presa di Sesto e di Bisanzio gli alleati scelgono di tenersi τὰ Περσῶν piuttosto che τοὺς Πέρσας, entrando così in possesso di *ψέλια χρυσᾶ καὶ μανιάκας καὶ στρεπτοὺς καὶ κἀνδύας καὶ πορφύραν*.

²⁵ Cfr. ad esempio Hdt. 3, 20, 1; 22, 1, dove il mantello purpureo donato da Cambise al re degli Ittiofagi è chiamato *εἶμα*.

²⁶ Cfr. Hom. *Od.* 5, 230; 10, 543; Hes. *Op.* 198; Aeschl. *Sept.* 329; *Ch.* 11; Eur. *Hip.* 126, 133; *Suppl.* 286; *HF* 414; *IT* 1150; Aristoph. *Th.* 890. Vedi *EM* 788, 10, s.v. *φᾶρος*; *ThGL* IX 660-661, s.v. *φᾶρος*; *LSJ* s.v. *φᾶρος*: «Π commonly a wide cloak or mantle ... also worn by women; used as a shroud or pall ... Ep., Trag. (for Ar. l.c. is paratragic and Philetaer. 19 is corrupt) and twice in Hdt». L'unica occorrenza aristofanea è inserita in un contesto paratragico, in una battuta dello stesso Euripide: cfr. *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, a cura di C. Prato, trad. di D. Del Corno, Milano 2001, ad 890 (pp. 300-301).

minile, del lusso e – sin dalle sue prime attestazioni nell’epica – legato alla sfera del *matrimonio*.²⁷

Il ricorso al lessico omerico per indicare un indumento tipicamente persiano come il *kandys* è forse la chiave per illuminare un passo dei *Persiani* segnato da *crux* in molte edizioni.²⁸ Durante la descrizione dello scenario di morte che si presenta nelle acque attorno a Salamina dopo la battaglia, il Coro immagina i corpi dei Persiani sommersi dalle acque φέρεσθαι / πλαγκτοῖς ἐν διπλάκεσσιν (276-77): in Omero δίπλαξ è attestato come sostantivo (*Il.* 3, 125-26, 22, 441; *Od.* 19, 241-42) e dovrebbe corrispondere alla χλαῖνα διπλή (*Il.* 10, 133-34; *Od.* 19, 255-56), sebbene non sia chiaro se si intenda un mantello doppio o a due pezzi.²⁹ Questo mantello omerico ha molte caratteristiche in comune con il *kandys* persiano: la ricca tessitura, a volte il colore purpureo e il fatto di essere indossato sopra un altro capo di abbigliamento. L’immagine eschilea dei cadaveri che galleggiano avvolti – quasi imprigionati – nei loro sontuosi e pesanti mantelli è la metafora stessa della sconfitta dei Persiani, schiacciati dal peso della loro opulenza.³⁰

²⁷ Vedi ad es. Hom. *Od.* 15, 123-27; 18, 292-94. Cfr. LSJ s.v. πέπλος: «2. Upper garment or mantle in one piece, worn by women ... 3. less. freq. of a man’s robe, esp. of long Persian dresses»; *Eschilo. I Persiani*, a cura di L. Belloni, Milano 1994², ad 199 (p. 129). In Omero esso indica esclusivamente la veste femminile, mentre nella tragedia eschilea, con la significativa eccezione del *peplos* / *uphasma* / *pharos* in cui muore imprigionato Agamennone (*Ag.* 1126, 1580; *Ch.* 1000; *Eum.* 635), esso è sempre indossato da donne e/o barbari (*Suppl.* 235, 432, 720). Solitamente in tragedia si attribuisce un peplo ad un personaggio maschile quando si vuole privarlo simbolicamente della mascolinità (cfr. Eracle nelle *Trachinie* o Dioniso e Penteo nelle *Baccanti*). Cfr. R. Seaford, *The Last Bath of Agamemnon*, «CQ», 34 (1984), pp. 247-54 (p. 251 n. 36); F. I. Zeitlin, *Playing the Other. Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*, in J. J. Winkler, F. I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990, pp. 63-96 (pp. 63-66, 74-75); Hall, *Asia Unmanned...*, pp. 118-21. M. M. Lee, *Evil Wealth of Raiment: Deadly Πέπλοι in Greek Tragedy*, «CJ», 99 (2004), pp. 253-79.

²⁸ Cfr. lo *status quaestionis* in *The Persae of Aeschylus*, ed. by H. D. Broadhead, Cambridge 1960, ad 275-279 (pp. 99-101).

²⁹ Cfr. *Lexicon des frühgriechischen Epos*, begründet von B. Snell, Göttingen 1979 ss., II, 315, s.v. δίπλαξ: «1. Von der fetten Netzhaut; 2. subst. (sc. χλαῖνα) Doppelmantel».

³⁰ Cfr. E. Flintoff, ΔΙΠΛΑΚΕΣΣΙΝ at Aeschylus’ Persians 277, «Mnemosyne», 27 (1974), pp. 231-37; Belloni, *Eschilo. I Persiani...*, ad 274-279

Il fatto che Erodoto abbia forse voluto indicare con il termine φᾶρος il prezioso *kandys* regale deporrebbe a favore di un sostrato persiano della novella, come del resto anche altri elementi, relativi all'ambientazione orientale e alle dinamiche di potere tra i personaggi.

Dopo quella persiana, è possibile individuare nel φᾶρος di Serse una seconda componente semantica, quella omerica: essa costituisce lo sfondo necessario perché in un secondo momento possa risaltare con sufficiente chiarezza l'apporto della tragedia, eschilea in particolare, nella scelta terminologica di Erodoto.

Nei poemi omerici il termine φᾶρος ricorre 29 volte, 6 nell'*Iliade* e 23 nell'*Odissea*,³¹ e presenta diverse accezioni: è un capo d'abbigliamento sia maschile³² che femminile,³³ un dono ospitale,³⁴ ma anche il sudario nel quale vengono avvolti gli eroi.³⁵ Nel primo caso il *pharos* è di norma indossato sopra il chitone e nell'*Iliade* rappresenta invariabilmente l'ampio mantello purpureo di Agamennone, simbolo di regalità (2, 43 περὶ δὲ μέγα βάλλετο

(pp. 144-46). Anche P. Groeneboom, *Aischylos Perser'*, Göttingen 1960 (Groningen 1930), ad 274-277 (p. 70), difende il testo tràdito e aggiunge: «man hat das Gefühl, daß die im Wasser treibenden Mäntel eines der traditionellen Momente geworden sind, wenn die Athener von der Schlacht bei Salamis sprachen, so wie die persischen ἀναξυρίδες, auf die Aristophanes anspielt in dem bekannten Vers: εἶτα δ' εἰπόμεθα θυρνάζοντες εἰς τοὺς θυλάκους (Ve. 1088)». Sull'accuratezza e il realismo delle descrizioni eschilee di manufatti e indumenti persiani vedi A. Bovon, *La représentation des guerriers perses et la notion de barbare dans la Ire moitié du Ve siècle*, «BCH», 87 (1963), pp. 579-602 (p. 600).

³¹ Cfr. *Lexicon Homericum*, edidit H. Ebeling, Lipsiae 1880-1885 [rist. Hildesheim - Zürich - New York 1987], II, 405-406 s.v. φᾶρος: «1. linteum ferale (Leichtentuch); 2. pro incunabulis; 3. amiculum, pallium, (a. virorum, b. muliebrum)».

³² Hom. *Il.* 2, 43; 8, 186, 221; *Od.* 3, 467; 6, 214; 7, 234; 8, 84, 88; 15, 61; 16, 173; 23, 155.

³³ Hom. *Od.* 5, 230; 10, 543. Vedi anche Hes. *Op.* 198.

³⁴ Hom. *Od.* 5, 258 (Calipso dona ad Odisseo i teli per costruire la vela della zattera); 8, 392, 425, 441; 13, 67; 24, 277.

³⁵ Hom. *Il.* 14, 231, 580, 588; 18, 353; *Od.* 2, 97; 19, 138, 142; 24, 132, 147. Rimane inclassificabile *Od.* 13, 108: ad Itaca le ninfe tessono φάρεα ἀλιπόφυρα, θαῦμα ιδέσθαι.

φᾶρος);³⁶ nell'*Odissea*, invece, l'indumento è indossato da Telemaco e da Odisseo (*Od.* 7, 234; 8, 84, 88; 15, 61), ma più spesso fa parte del rito di benvenuto dell'eroe, che prevede il bagno, l'unzione e la vestizione con il *pharos* ed il chitone (*Od.* 3, 467; 6, 214; 16, 173; 23, 155): tutti compiti riservati alle ancelle ma anche alle donne nobili.³⁷ La terza categoria di occorrenze, presente in entrambi i poemi, comprende i passi in cui il φᾶρος è il lenzuolo funebre nel quale viene avvolto il corpo dell'eroe dopo essere stato lavato e unto. Nell'*Iliade* tre occorrenze sono relative al cadavere di Ettore, che Achille fa lavare, ungere e coprire con un chitone e un *pharos* provenienti dal riscatto inviato da Priamo (24, 232, 580, 588), mentre una si riferisce al corpo di Patroclo, che viene come di consueto lavato, unto, avvolto nel morbido lino e poi in un candido *pharos* (18, 353): in entrambi i casi la funzione del mantello è quella di *avvolgere* e *coprire* il cadavere (18, 352-53 ἐὰνῶ λιτὶ κάλυψαν / ἐς πόδας ἐκ κεφαλῆς, καθύπερθε δὲ φάρεϊ λευκῶ; 24, 581 ὄφρα νέκυν πυκάσας δοίη οἰκόνδε φέρεσθαι; 588 ἀμφὶ δέ μιν φᾶρος καλὸν βάλον ἠδὲ χιτῶνα).³⁸ Dai passi citati dell'*Iliade* si deduce che il φᾶρος era un indumento prezioso, con una certa connotazione cerimoniale, connesso al rituale di accoglienza dell'eroe e al rito funebre.

³⁶ Il φᾶρος è μέγα e il verbo impiegato è περιβάλλομαι come nel passo erodoteo (9, 109, 1). Cfr. anche Hom. *Il.* 8, 221 πορφύρεον μέγα φᾶρος ἔχων ἐν χειρὶ παχείη; *Od.* 15, 61; 8, 84. Le edizioni critiche di riferimento per i passi omerici sono: *Homeri Opera*. Recognoverunt brevisque adnotatione critica instruxerunt D. B. Munro et T. W. Allen, tomi I e II, Oxford 1920³; *Homeri Opera*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit T. W. Allen, tomi III-IV, Oxford 1912².

³⁷ Cfr. anche Hom. *Od.* 4, 49-50; 8, 454-55; 10, 364-65, 449-51; 17, 86-87; 24, 365-67: la cerimonia è la stessa, ma al posto del φᾶρος è citata la χλαῖνα.

³⁸ Cfr. C. W. Macleod (ed.), *Iliad. Book XXIV*, Cambridge 1982, ad XXIV 580 (p. 137): «the χιτῶν is worn next to the skin, and of the φάρεα, one is wrapped round him and one is spread beneath him»; *contra* N. Richardson, S. Kirk (eds.), *The Iliad: A Commentary VI* (21-24), Cambridge 1993, ad XXIV 580-581 (pp. 337): «From the ransom itself three garments are set aside to dress and cover the body, the χιτῶν to be placed round it, and two larger robes to put under and over it». Il verbo impiegato per la vestizione dell'ospite dopo il bagno e per quella del cadavere è ἀμφιβάλλειν. Cfr. *Aeschylus. Agamemnon*. Edited with a Comm. by E. Fraenkel, Oxford 1962², III, ad 1382 (pp. 647-49), che sottolinea la continuità fra queste immagini omeriche e l'ἄπειρον ἀμφιβληστρον impiegato da Clitemestra per uccidere Agamennone, un termine scelto da Eschilo per la sua derivazione etimologica da ἀμφιβάλλειν.

Nell'*Odissea*, tutte le cinque occorrenze di φᾶρος con il significato di sudario riguardano la famosa tela tessuta di giorno e disfatta di notte da Penelope (nel discorso di Antinoo: 2, 97; Penelope ad Odisseo: 19, 138, 142; l'ombra di Anfimedonte ad Agamennone nell'Ade: 24, 132, 147): il mantello dovrebbe fungere da ταφήϊον per il vecchio Laerte. Il racconto di questo episodio, che si ripete per tre volte con leggere variazioni, contiene alcuni elementi significativi anche per il passo erodoteo, il primo dei quali è la tessitura: Penelope tesse un *pharos* ampio e leggero in attesa del ritorno di Odisseo (19, 138-39 φᾶρος μὲν μοι πρῶτον ἐνέπνευσε φρεσὶ δαίμων / στησαμένη μέγαν ἴστον ἐνὶ μεγάροισιν ὑφάνειν, / λεπτὸν καὶ περίμετρον);³⁹ proprio come Amestri, che attende Serse di ritorno dalla campagna di Grecia filando un mantello «come se fosse una regina omerica»⁴⁰ (9, 109, 1 ἐξυφίνασα Ἄμηστρις ἢ Ξέρξεω γυνὴ φᾶρος μέγα τε καὶ ποικίλον καὶ θέης ἄξιον).⁴¹

La seconda tematica, strettamente dipendente dall'immagine della tessitura, è quella dell'inganno: lo stratagemma di Penelope è un δόλος o una μῆτις,⁴² come lei stessa ammette (19, 137 ἐγὼ δὲ δόλους τολυπέυω). Nel racconto erodoteo risulta evidente che la menzione del *pharos* e della catena di eventi che la sua comparsa

³⁹ Cfr. anche *Od.* 2, 94, 104; 15, 517; 19, 149; 24, 129, 139, 147. Cfr. R. B. Rutherford (ed.), *Homer. Odyssey* (XIX-XX), Cambridge 1992, ad XIX 139-156 (pp. 151-52): la storia della tela di Penelope è forse uno dei motivi più antichi dell'*Odissea* e potrebbe essere legata ad una particolare etimologia del nome di Penelope (πήνη, «filo, tessuto», e λέπω, «strappare via»). Anche la presenza di motivi folclorici ed il fatto che venga ripetuta per tre volte sebbene non faccia parte della narrazione principale, indicano che la storia della tela era troppo conosciuta per non essere inclusa.

⁴⁰ Cfr. Asheri, Corcella, Frascchetti, *Erodoto, Le Storie, IX...*, ad IX 109 (p. 329). Secondo Curzio Rufo (5, 2, 19), nulla era più indegno per le donne nobili persiane della tessitura della lana.

⁴¹ Il composto ἐξυφάινω è molto raro e ricorre due volte nelle *Storie*, sempre in connessione con un φᾶρος (2, 122, 2; 9, 109, 1). Cfr. *ThGL* IV, 1347, s.v. ἐξυφάινω: «Pertexo, Contexo, Texendo absolvo et perficio»; Powell, *A Lexicon to Herodotus*, p. 126, s.v. ἐξυφάινω: «only -υφίνας weave and finish». È impiegato da Pindaro (*P.* 4, 275; *N.* 4, 44) con il valore metaforico di 'intrecciare un canto'.

⁴² Cfr. Hom. *Od.* 2, 93, 106; 19, 137, 158; 24, 128, 141. Nei poemi omerici ὑφάινω, accompagnato da δόλον e μῆτιν, è impiegato con il significato metaforico di 'tramare, macchinare' (*Il.* 6, 187; *Od.* 4, 678; 5, 356; 9, 422): cfr. Ebeling, *Lexicon Homericum*, II, 394, s.v. ὑφάινω; Rutherford, *Homer. Odyssey* (XIX-XX) ..., ad XIX 139-156 (p. 151).

innesca sono *subordinati* al proposito di spiegare in che modo Amestri venne a conoscenza del tradimento del marito;⁴³ non è dato sapere se la Regina, che già da tempo nutriva dei sospetti (109, 3), avesse escogitato tale espediente per far uscire gli amanti allo scoperto, ma l'impiego di ἐξυφαίνειν, evocatore di trame ed inganni, potrebbe suggerire questa lettura.⁴⁴ Questi primi due aspetti del tessuto ordito da Penelope suggeriscono anche una certa valenza erotica del mantello, che nella sua *poikilia* si configura come pegno d'amore per lo sposo frutto delle astuzie di Afrodite: ποικίλος è un aggettivo che giace nell'area della dea, come dimostrano l'insistenza con cui Omero chiama ποικίλος la fascia di Afrodite, trapunta di invincibili θελκτήρια d'amore (Hom. *Od.* 14, 214-24), e l'epiteto ποικιλόθρονος dell'Afrodite di Saffo (1, 5, 1), che in correlazione con il δολόπλοκος del verso successivo evoca con precisione la perizia della dea nel tessere inganni e approntare trappole amorose.⁴⁵ Ancora più significativa, in questo senso, è la valenza simbolica che il mantello ricopriva nell'ambito dei riti di iniziazione nuziale: questo capo di abbigliamento offriva ai novelli sposi una discreta intimità e li separava idealmente dalla loro vita anteriore. A quanto sembra, la tappa finale e obbligatoria del cammino da παρθένος a γυνή consisteva proprio nel giacere con un uomo sotto lo stesso mantello, simbolo dell'unione coniugale perfetta e dell'affiatamento d'amore dei due amanti.⁴⁶ Alla luce di queste considerazioni assumerebbe ancora maggior credito l'ipotesi di Whallon, secondo il quale il sudario che Penelope tesse per Laerte sarebbe, in realtà, un mantello 'di benvenuto' per Odisseo, lo stesso che l'eroe indosserà, una volta tornato nel suo palazzo,

⁴³ Hdt. 9, 109, 1 χρόνου δὲ προϊόντος ἀνάπυστα γίνεται τρόπω τοιῶδε.

⁴⁴ Erodoto dimostra di non aver del tutto chiara la dinamica dei fatti narrati nella novella anche quando sembra non conoscere le ragioni per cui Amestri considerasse la moglie di Masiste, e non Artaunte, la vera colpevole. Cfr. Asheri, Corcella, Fraschetti, *Erodoto, Le Storie, IX...*, ad IX 110, 3 (p. 331).

⁴⁵ Cfr. G. A. Privitera, *La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo*, «QUCC», 4 (1967), pp. 12-36. L'immagine dei lacci o della rete di Afrodite diventerà ben presto topica, come testimoniano numerosi luoghi della lirica monodica successiva (cfr. *Ib. fr.* 287 P.; *Anacr. fr.* 346/4 P.).

⁴⁶ Cfr., ad es., *Soph. Tr.* 539-40, 545-46, *Eur. fr.* 603, 4 N²; *Ap.* 3, 1204-1206. Nell'epitalamio 18, 18ss. di Teocrito l'espressione ὑπὸ μίαν κλαῖναν è ormai un'espressione proverbiale. Vedi G. Arrigoni, *Amore sotto il manto e iniziazione nuziale*, «QUCC», 15 (1983), pp. 7-56.

dopo essere stato lavato da Eurinome (*Od.* 23, 155):⁴⁷ il φᾶρος, dunque, come strumento per ‘rinnovare le promesse di matrimonio’, una morbida coltre al riparo della quale marito e moglie possono finalmente confidarsi a vicenda le avventure occorse quando erano separati e rinsaldare il vincolo coniugale.⁴⁸

La terza caratteristica, quella più ovvia, del φᾶρος di Penelope è costituita dal suo legame con l’idea della morte, in particolare con l’*iter* protocollare che prepara il morto alla cerimonia funebre vera e propria. La coincidenza tra questo rituale e quello di benvenuto dell’eroe⁴⁹ rende il *pharos* un oggetto ambivalente, attinente alla sfera del κόσμος dell’eroe in vita, ma anche in morte: sarà Eschilo a sfruttarne le infinite implicazioni drammatiche, ma è innegabile che anche Erodoto abbia colto le potenzialità evocative di quella scelta terminologica nello snodo decisivo della vicenda umana di Serse rappresentato dalla novella. La Regina tesse per l’eroe di ritorno dalla guerra un prezioso mantello, l’eroe lo indossa e innesca una serie di avvenimenti che lo porteranno a danneggiare irrimediabilmente la sua casa e – forse – a porre la basi della sua stessa rovina: il φᾶρος in cui Serse si avvolge, compiacendosi ingenuamente del dono lussuoso, rivelerà col tempo la sua seconda, funesta identità. Questa interpretazione della novella, seppur provvisoria, avrebbe forse il pregio di lasciar trasparire una sottile ironia, insita nel parziale adattamento della storia di Serse e Amestri a questo modello narrativo omerico: Serse non è certo un eroe, in Grecia non ha mai partecipato agli scontri in prima persona e so-

⁴⁷ L’inganno ordito da Penelope sarebbe doppio, perché coinvolgerebbe anche la vera essenza dell’oggetto tessuto. Cfr. W. Whallon, *How the Shroud for Laertes Became the Robe for Odysseus*, «CQ», 50 (2000), pp. 331-37 (pp. 335-37). In questo modo l’antitesi con la Clitemestra di Eschilo e l’Amestri di Erodoto è ancora più stringente: «a bright thread in the fabric of the Odyssey is the contrast between the homecomings of Odysseus and Agamemnon, and between Penelope and Clytemnestra» (p. 336).

⁴⁸ Cfr. Hom. *Od.* 23, 155ss.; vd. anche W. Whallon, *Problem and Spectacle. Studies in the Oresteia*, Heidelberg 1980, pp. 78-79; K. S. Morrell, *The Fabric of Persuasion: Clytemnestra, Agamemnon and the Sea of Garments*, «CJ», 92 (1996-1997), pp. 141-65: spesso era parte integrante della dote della sposa omerica. In ambito semitico il mantello conserva il suo legame con la sfera erotica, poiché era consuetudine lasciarlo come pegno alle prostitute: cfr. M. Dahood, “To Pawn One’s Cloak”, «Biblica», 42 (1961), pp. 359-66.

⁴⁹ Cfr. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon...*, III, ad 1382 (pp. 648-49); C. W. Macleod, *Clothing in the Oresteia*, «Maia», 27 (1975), pp. 201-203 (p. 202); Seaford, *The Last Bath...*, pp. 248-49.

prattutto non torna vincitore, e Amestri non è Penelope, ma una Regina nota per la sua sanguinaria crudeltà (7, 61, 2; 114, 2) e per la fredda determinazione con cui cova la sua vendetta; il mantello, lungi dall'essere un pegno d'amore e uno strumento per ribadire la solidità di un matrimonio, rivelerà impietosamente il clima di menzogne e sospetti reciproci che vige tra i due coniugi (9, 109, 3; 110). Serse, però, non è neppure Odisseo: come altri 'eroi conquistatori' del mito, torna a casa (a Susa) con un nuovo amore; poco importa se prima è la moglie di Masiste e poi, all'improvviso, sarà la giovane Artaunte, o se l'amante non è una prigioniera di guerra ma un membro della sua stessa famiglia: l'archetipo mitico dei vari Eracle e Agamennone appare a grandi linee rispettato;⁵⁰ se, poi, si accetta l'ipotesi che il dono del mantello di Amestri al marito fosse un segno di benvenuto ma anche, nascostamente, un espediente per punirlo della sua infedeltà, il parallelo con la trama dell'*Oresteia* si fa ancora più stringente.

Agamennone e Serse tornano in patria da veri *polyktonoi*,⁵¹ dopo una guerra che ha comportato morte e devastazione: due città (Troia e Atene) sono state saccheggiate, bruciate e hanno visto il loro templi distrutti; entrambi condividono un travagliato *nostos* nel corso del quale è perita gran parte del loro esercito; entrambi – se si considera anche l'episodio che Erodoto non ritiene credibile (8, 118-19) – sono fortunatamente scampati ad un terribile naufragio sulla via del ritorno (Hom. *Od.* 286-300; Aeschl. *Ag.* 650-70), ed hanno ad attenderli una moglie con un φῶρος ποικίλον.

La figura di Eschilo appare legata, sin dall'antichità, alla nascita della veste tragica, e in particolare di quel costume atto a conferire ὄγκος e σεμνότης agli attori tragici e a creare un'adeguata impressione sugli spettatori, in modo tale che percepiscano anche visivamente la 'distanza' che li separa dagli eroi e dalle eroine sulla scena.⁵² Purtroppo i drammi superstiti non conservano alcuna de-

⁵⁰ Cfr. Zeitlin, *Playing the Other...*, pp. 76-78.

⁵¹ Cfr. Aeschl. *Ag.* 461-66. Cfr. J. Bollack, P. Judet de La Combe (éds.), *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations* (texte, traduction, commentaire du prologue et des parties chorales), Lille-Paris 1981-1982, I. 2, ad 461ss. (pp. 463-64).

⁵² Cfr. Aristoph. *Ran.* 1060-1063; Hor. *ars* 278; Ath. 1, 21 d; Philostr. *Ap.* 6, 11, p. 219 K, *VS.* 1, 9, p. 11 K. Vd. anche la *Vita Aeschyli*, 14, dove si accenna al fatto che Eschilo dotò il costume tragico di maniche lunghe: potrebbe trattarsi di un'allusione al χιτὼν χειριδωτός, sulla cui origine persiana esiste

scrizione dei costumi indossati dai re e dalle regine tragiche, se non qualche breve ed enigmatico accenno, come quelli relativi all'abbigliamento del Gran Re Dario nei *Persiani* (vv. 658-61) e alle vesti esotiche delle Danaidi nelle *Supplici* (vv. 234-37).

Il racconto dedicato da Polluce ai costumi «del passato» (4, 116-17) è notoriamente inattendibile, anche se, confrontando la sua testimonianza con alcune rappresentazioni vascolari, per lo più databili al IV secolo e provenienti dall'Italia Meridionale, è possibile individuare nell'abbinamento di un χιτῶν χειριδωτός e di un mantello altrettanto lungo, sinuoso e finemente decorato,⁵³ il costume-base del sovrano a teatro. L'origine di questa particolare forma di abbigliamento è molto discussa e questo non è certo il luogo per affrontare un argomento di tale complessità; sarà sufficiente ricordare che la teoria proposta da Andreas Alföldi negli anni cinquanta, secondo la quale un costume di foggia persiana fu introdotto da Eschilo in primo luogo per i re barbari e poi finì per caratterizzare indistintamente tutti i personaggi detentori di potere, rimane forse l'ipotesi più verisimile.⁵⁴ Non a caso sono eroine tragiche come Medea e Andromeda, per le quali la tradizione, a partire da Ellenico, Erodoto ed Eschilo⁵⁵ stabiliva un legame genealogico con Medi e Persiani, a mantenere un vestito di scena dai forti

ormai un certo consenso (cfr. Poll. 7, 55; Amelung, *Χειριδωτός...*, p. 2207; A. Alföldi, *Gewaltherrscher und Theaterkönig*, in K. Weitzmann (ed.), *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton 1955, pp. 15-55 (pp. 36-37, 41-44); Miller, *Athens and Persia...*, pp. 156-65.

⁵³ Denominato da Polluce (4, 116-17) φοινικίς (mantello purpureo) e κόλπωμα (mantello particolarmente sinuoso e avvolgente), nelle tragedie è spesso chiamato ὄρεος ο εἶμα. Cfr. L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1967², pp. 550-51: «Ce terme s'appliquerait aussi bien à une draperie de grande envergure ondulante et se gonflant aux gestes et aux mouvements du personnage qui la porte, et semblant empreinte de sa puissance et de sa majesté. [...]. Le kolpoma serait donc le grand manteau, qui, d'ailleurs, pare souvent les acteurs tragiques sur les monuments postérieurs à nos vases peints».

⁵⁴ Alföldi, *Gewaltherrscher...* Cfr. per uno *status quaestionis* A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, trad. it. Firenze 1962², pp. 270-82. Vd. anche C. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy*, in J. J. Clauss, S. I. Johnston (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton 1997, pp. 281-87, che parla, a proposito del costume tragico, di «metaphorical orientalism».

⁵⁵ Aeschl. *Pers.* 79-80; Hdt. 1, 125, 3; 3, 75, 1; 7, 11, 2; 61, 3; 62, 1; 150, 2; Hellan. *FGrHist* 687a fr. 1, 5.

connotati etnici: in alcuni casi, addirittura, esse sono raffigurate mentre indossano una delle numerose varianti del *kandys*.⁵⁶ L'abbigliamento del re sulla scena evocava, dunque, la *τροφή* orientale e nel contempo trasmetteva al pubblico un'impressione di effeminatezza: essa non traeva origine soltanto dalle raffinate decorazioni dei tessuti, ma era anche conseguenza inevitabile del processo di appropriazione e adattamento di capi di abbigliamento persiani avviato dalle donne ateniesi delle classi più agiate forse già a metà del V secolo.

Prima di procedere all'esame dell'ultimo 'livello semantico' del *φῶρος* di Serse, è necessaria una breve premessa sul valore pregnante della veste tragica nell'*Oresteia* di Eschilo.

Nell'*Agamennone* l'abbigliamento e, in senso più ampio, i tessuti, svolgono un ruolo fondamentale: essi rappresentano una delle innumerevoli manifestazioni in cui prende concretamente forma l'immagine metaforica della rete, che domina tutta la tragedia e ha come principale referente fenomenico il mantello impiegato da Clitemestra per l'assassinio di Agamennone.⁵⁷

Il primo episodio in cui il ruolo tradizionale della veste appare perverso in quello di tela inestricabile, che avvolge da capo a piedi chi la indossa, impedendone i movimenti e la fuga, è il sacrificio di Ifigenia, evocato dal Coro nella parodo (228-243): il padre ordina ai ministri del sacrificio di prenderla mentre si lascia dispe-

⁵⁶ Vd. ad es. la Medea sul cratere apulo a volute di Ruvo (Museo Jatta 36933: BA 217518, 425-375 a.C.) e sul cosiddetto «rilievo delle Peliadi» conservato al Museo Laterano (inv. 9983), dove indossa un *kandys* alla ussara; l'Andromeda del Cratere di Berlino (Staatliche Museen 3237: BA 271501, 425-375 a.C.) proveniente da Capua. Cfr. Linders, *The Kandys...*, pp. 110-12; M. C. Miller, *Priam, King of Troy*, in J. P. Carter, S. P. Morris (eds.), *The Ages of Homer: a Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin - Texas 1995, pp. 459-61.

⁵⁷ Cfr. J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1975², pp. 71-87; Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon...*, III, ad 1115 (pp. 502-505), ad 1382 (pp. 647-49); B. Hughes-Fowler, *Aeschylus' Imagery*, «C&M», 28 (1967), pp. 26-40, 53-55, 67-68; A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge Mass. 1971, pp. 63-68; Macleod, *Clothing...*; E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976, pp. 148-52; Th. A. Tarkow, *Thematic Implications of Costuming in the Oresteia*, «Maia», 32 (1980), pp. 153-65; Seaford, *The Last Bath...*, pp. 255-57; G. Ferrari, *Figures in the Text: Metaphors and Riddles in the Agamemnon*, «CPh», 92 (1997), pp. 3-12.

ratamente cadere in avanti (παντὶ θυμῷ προνοπῆ)⁵⁸ e, avvolta nelle sue vesti (πέπλοισι περιπετῆ),⁵⁹ di sollevarla sull'altare

⁵⁸ L'edizione di riferimento per Eschilo è quella di M. West (*Aeschylus. Agamemnon*, Stuttgart 1998²). Vd. J. D. Denniston, D. Page (eds.), *Aeschylus Agamemnon*, Oxford 1957, ad 233s. (p. 90); A. Lebeck, *The Robe of Iphigenia in Agamemnon*, «GRBS», 5 (1964), pp. 37-38. Bollack e Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle...*, ad 233s. (pp. 295-96) hanno giustamente notato che sarebbe poco logico, da parte di Agamennone, accompagnare l'ordine con l'esortazione a compierlo 'risolutamente' o 'con tutta la forza' (cfr. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon...*, II, ad 233, p. 134); è forse più corretto considerare πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ προνοπῆ come un blocco unico, caratterizzato dall'allitterazione del suono π e riferito ad Ifigenia. Preferisco considerare παντὶ θυμῷ insieme a προνοπῆ come fa, tra gli altri, Verrall (*The Agamemnon of Aeschylus*, with an Introd., Comm. and Transl. by A. W. V., London and New York 1899, ad 243, p. 25), che suggerisce la traduzione «desperately bowed down»: la vittima, combattendo disperatamente per non farsi sollevare, si getta verso terra. Cfr. anche Bollack e Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle...*, vol. 1. 2, p. 253, che traducono «cherchant de toutes ses forces un appui sur la terre»; Ferrari, *Figures in the Text...*, pp. 7-10, che intende l'espressione come un estremo tentativo, da parte di Ifigenia, di mantenere intatto il suo *aidos* stringendosi nel peplo e tenendo lo sguardo a terra.

⁵⁹ L'aggettivo verbale περιπετῆς avrebbe, dunque, un valore passivo. Questa è anche l'interpretazione dello scolio di M (περιεσκεπασμένην). Certamente πέπλοισι περιπετῆ non fa parte dell'ordine di Agamennone, ma ha un senso, per così dire, 'risultativo', in quanto descrive l'aspetto di Ifigenia durante il sacrificio. Cfr. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon...*, II, ad 233 (p. 134): non è chiaro se la ragazza si sia volontariamente avvolta nel peplo in un estremo tentativo di proteggersi (così *ad loc.* Verrall, Fraenkel, Headlam - Thomson, Bollack - de La Combe) o se si trovi in questa situazione per una funesta casualità (Lebeck, *The Robe...*, p. 41 n. 23, riferisce dell'interpretazione del passo avanzata da W. Willis: περιπίπτω avrebbe qui la particolare accezione di «to fall upon misfortune», o «to fall into one's own snare»; Ifigenia, come più tardi Agamennone, rimarrebbe intrappolata nella sua veste). La lettura del passo più stimolante è quella esposta con estrema concisione da P. Maas, *Aeschylus, Agam. 231 ff. Illustrated*, «CQ», 44 (1951), p. 94, che illustra il passo eschileo con una rappresentazione vascolare del sacrificio di Polissena (London, British Museum 1897.7-27.2: BA 310027), nella quale la vittima appare avvolta da capo a piedi da un peplo che le impedisce qualsiasi movimento, e tenuta in posizione orizzontale da alcuni uomini armati mentre le viene sollevata la gola per essere sgozzata. Maas sembra suggerire implicitamente per περιπετῆ una derivazione da περιπετάννυμι, anche se i primi paralleli in questo senso ricorrono nei trattati ippocratici. *Contra* H. Lloyd-Jones, *The Robes of Iphigeneia*, «CR», 66 (1952), pp. 132-35 e Denniston, Page, *Aeschylus Agamemnon*, *ad loc.*, che immaginano Ifigenia gettarsi alle ginocchia di Agamennone come una supplice; Lebeck (*The*

come una capra; quando Ifigenia, bendata e immobilizzata, è nella posizione adeguata per il sacrificio, lembi della sua veste color del croco pendono inavvertitamente verso terra (238-39).⁶⁰ Il *peplo* si trasforma, in ultima analisi, in un sudario che avvolge il corpo della fanciulla mentre è ancora viva: lo stesso accadrà anche ad Agamennone, colpevole di aver autorizzato questo orribile sacrificio (1126 ἐν πέπλοισιν / μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι / τύπτει).

L'immagine della rete è rievocata una seconda volta nel primo stasimo: la Notte, con l'aiuto di Zeus, ha reso possibile la presa di Troia gettando sulle sue torri una rete (357: ἦτ' ἐπὶ Τροίας πύργοις ἔβαλες στεγανὸν δίκτυον), in modo tale che nessuno, giovane o adulto, potesse scampare al laccio della schiavitù. Lo *στεγανόν*, ricorda Fraenkel,⁶¹ è un tipo di rete che viene fatta calare sulla vittima dall'alto: la gloriosa vittoria degli Achei è descritta piuttosto come un'azione proditoria, condotta con il favore delle tenebre, senza che la popolazione di Troia possa reagire e combattere. L'analogia con le circostanze e le modalità dell'assassinio di Agamennone permette di istituire un rapporto causale tra la presa di Troia e la sua morte, come ha evidenziato Anne Lebeck: «within the context of the drama, the net belongs to a system of imagery by which Aeschylus unites the capture of Troy and the murder of Agamemnon so that they illustrate the gnome παθεῖν τὸν ἔρξαντα».⁶²

Robe..., p. 37 e *The Oresteia...*, pp. 82-83), che traduce «with robes falling around her».

⁶⁰ Cfr. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon...*, II, ad 232 (p. 133): «It was the custom at a sacrifice to raise the victim bodily on the shoulders of the attendants to prevent any unseemly resistance, which would have been ill-omened, and to ensure that the blood should fall upon the altar». Secondo Lloyd-Jones, *The Robes...*, p. 135, dal corpo di Ifigenia, sospeso in posizione orizzontale sopra l'altare, scendono accidentalmente verso il basso i lembi della sua veste. Un atto di denudamento volontario da parte di Ifigenia, come suggerisce Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon...*, ad 238s. (pp. 135-36), mi sembra fuori luogo e presuppone – contro ogni verosimiglianza – che la ragazza sia riuscita in qualche modo a liberarsi.

⁶¹ Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon...*, II, ad 358 (pp. 188-89). Vedi anche Ferrari, *Figures in the Text...*, pp. 11-12. Troia e Agamennone erano entrambi inconsapevoli del pericolo imminente e ancora in vita quando è calato su di loro un sudario di morte.

⁶² Lebeck, *The Oresteia...*, p. 64. Sul passo cfr. anche Hughes-Fowler, *Aeschylus' Imagery*, p. 30; Petrounias, *Funktion...*, pp. 148-49.

I tessuti rossi su cui il re, tornato vincitore da Troia, è costretto a camminare, sono definiti πετάσματα, allorché Clitemestra ordina di stenderli per terra (v. 909); sono cioè πετάσματα in quanto πετάννυται. Ma Agamennone e Clitemestra li definiscono ripetutamente εἵματα (921, 960, 963) e, benché risulti evidente che non sono degli indumenti nel senso più stretto del termine, questa ambigua definizione fa sì che si confondano con il mantello in cui Clitemestra intrappola l'Atride, di cui condividono la fattura (Ag. 949; 1492, 1580, Ch. 1015) e le raffinate decorazioni (la *poikilia*: Ag. 923, 926, 936; Ch. 1113, Eum. 460): alcuni hanno addirittura ipotizzato che la messa in scena originaria prevedesse l'impiego dello stesso tessuto.⁶³ Sono entrambi ostentazione di un lusso facilmente deperibile (Ag. 949 φθείροντα πλοῦτον ἀργυρωνήτους θ' ὑφάς; 1383 πλοῦτον εἵματος κακόν),⁶⁴ e il color porpora dei 'tappeti' (949, 957, 960 εἰμάτων βαφάς) anticipa quello del sangue di Agamennone che macchierà il mantello, offuscando per sempre il suo colore originale (Ch. 1013 πολλὰς βαφὰς φθείρουσα τοῦ ποικίλματος).⁶⁵

Senza addentrarsi nella discussione delle varie interpretazioni della famosa 'scena dei tappeti rossi', in questa sede ci si limita a ricordare che Agamennone si lascia tentare ad un comportamento che ben si addice a un despota orientale, come sottolinea Clitemestra con la sua studiata allusione a Priamo (935), e come fa lo stesso Agamennone (918-919 μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμέ / ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην) quando allude all'atto, tipicamente persiano, della προσκύνεσις con cui lo riceve la moglie (920 χαμαιπετὲς βόαμα προσχάνης ἐμοὶ). L'usanza di camminare

⁶³ Cfr. E. Vermeule, *The Boston Oresteia Krater*, «AJA», 70 (1966), pp. 1-22 (p. 21); O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, p. 315. Secondo la Vermeule (*The Boston...*, p. 21), Denniston, Page *ad loc.* e K. S. Morrell (*The Fabric...*, pp. 16-17 con n. 20) si tratta di veri e propri capi di abbigliamento.

⁶⁴ Cfr. Hughes-Fowler, *Aeschylus' Imagery*, p. 27: «Πλοῦτος [...] tempted Agamemnon to commit sacrilege at Troy; it tempted him, already weakened by pride in his over-destruction of that city, to tread upon costly robes at home. He himself reveals his guilt, predicts his murder, and the near ruin of his house in his reply to Clytemnestra»; Petrounias, *Funktion...*, p. 150: «Die anderen sind entweder im Netz gefallen (Troia, Cassandra) oder sie benutzen es (Klytaimnestra bzw. die Ate), Agamemnon war sowohl Agent als auch Opfer».

⁶⁵ Cfr. A. F. Garvie (ed.), *Aeschylus Choephoroi*, Oxford 1986, *ad* 1012-1013 (p. 332): «Perhaps of the many colours of the robe. But the idea may be that it was dipped several times in the dye to preserve the colours».

sui tappeti non faceva parte del costume greco, anche presso le classi più agiate; almeno fino all'età di Alessandro, ed anche oltre, essa appare come una consuetudine importata dai potentati del Vicino Oriente e forse anche un'eco del cerimoniale di corte persiano,⁶⁶ secondo cui il Gran Re, all'atto di scendere dal suo carro, non poteva mai posare il piede sulla nuda terra. Il consumo sconsiderato a scopi personali e la deliberata ostentazione dei beni appartenenti alla famiglia sono in assoluta opposizione con l'etica greca della misura e della sobrietà di costumi.

Una nitida prefigurazione del destino di Agamennone è contenuta nelle parole di Clitemestra al Coro subito dopo l'entrata in scena dell'eroe: nonostante le intenzioni della donna siano quelle di manifestare il suo amore per il marito, raccontando le pene sofferte per l'accavallarsi di notizie confuse sulla sua probabile morte a Troia, non riesce a nascondere il proprio entusiasmo per ciò che lo attende tra poco dentro il palazzo: se ad Agamennone fossero toccate veramente tutte le ferite che gli venivano attribuite, τέτρηται δικτύου πλείω λέγειν (868), e se fosse morto tutte le volte che così riferivano le voci, χθονὸς τρίμοιρον χλαῖναν ἐξήύχει λαβῶν (872). L'immagine del mantello di terra che avvolge il corpo di Agamennone preannuncia il suo destino di morte e la vera funzione del φῶρος di Clitemestra, quella di sudario del re assassinato.⁶⁷

L'altro tessuto 'protagonista' della tragedia è quello utilizzato come una rete per intrappolare ed uccidere il marito: l'assassinio di Agamennone rappresenta un perverso stravolgimento del rituale di benvenuto dell'eroe omerico, che soltanto dopo essere stato lavato e unto poteva indossare la veste cerimoniale durante il banchetto. Clitemestra 'veste' Agamennone mentre è ancora nel bagno, e il φῶρος assume chiaramente i connotati di un sudario che stringe in una morsa letale il suo corpo inerme: nelle *Coefore* Oreste esprime

⁶⁶ Dinon *FGrH* 690 2b = Ath. 12, 514 b. Cfr. anche Xen. *Hel.* 4, 1, 30. Lo 'stendere un tappeto rosso in onore del re' era probabilmente un antico costume del Vicino Oriente, come testimonia anche il Vangelo di Marco (11, 8). K. J. Dover, *I tessuti rossi dell'Agamennone*, «Dioniso», 48 (1977), pp. 55-69 (pp. 64-66), e Crane, *Politics...*, pp. 123-25, paragonano il comportamento di Agamennone a quello di Pausania.

⁶⁷ Sul passo cfr. R. F. Goheen, *Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the Oresteia*, «AJPh», 76 (1955), pp. 113-37 (pp. 120-22); Denniston, Page, *Aeschylus Agamemnon, ad 870ss.* (pp. 144-45); Petrounias, *Funktion...*, p. 149.

il suo turbamento nell'incapacità di definire l'ambigua funzione del drappo: ἄγρευμα θηρός, ἢ νεκροῦ ποδένδυτον / δροίτης κατασκήνωμα; (998-999).⁶⁸

Nonostante la disomogenea terminologia che lo designa (πέπλος, ὕφασμα, φᾶρος, εἶμα), è possibile immaginare il mantello di Clitemestra come un indumento prezioso, tessuto e decorato secondo un gusto orientaleggiante, ma talmente voluminoso e lungo da diventare ἀτέρμων⁶⁹ e quindi un ἄπειρον ἀμφίβληστρον⁷⁰ per chi lo indossa. Il peplo che intrappola Agamennone è detto ποδιστήρ,⁷¹ che «lega i piedi», un indumento altrettanto lungo ed avvolgente che deve l'efficacia assassina alla sua stessa raffinatezza;⁷² anche i πέπλοι menadici che Dioniso fa indossare all'ignaro Penteo, mandandolo verso morte sicura, sono detti ποδήρεις⁷³ (Eur. *Bac.* 833). Come ha efficacemente sottolineato Mirelle Lee nel suo contributo del 2004, in tragedia πέπλοι e φάρη assumono spesso connotati funesti: tipici prodotti della *metis* femminile e simbolo della prosperità dell'*oikos*, diventano ora lo strumento privilegiato dalle eroine tragiche per ristabilire i rapporti di forza all'interno della famiglia e trascinare la controparte maschile in una sfida mortale. L'atto di indossare un capo di abbigliamento femminile da parte di un uomo «represents a disruption of the social order, which leads to his gruesome, unheroic death as a victim of πέπλοι»: questi tessuti, piuttosto che accompagnare la

⁶⁸ Cfr. Macleod, *Clothing...*, p. 202; Garvie, *Aeschylus Choephoroi*, ad 998-1000 (pp. 328-29). Cfr. anche *Ag.* 1540; *Eum.* 458-61, 631-35.

⁶⁹ *Eum.* 634-35.

⁷⁰ *Ag.* 1382; *Ch.* 492. Cfr. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon...*, III, ad 1382 (pp. 647-49); Seaford, *The Last Bath...*, pp. 252-54; Garvie, *Aeschylus Choephoroi*, ad 491-492 (pp. 178-79).

⁷¹ Cfr. *Index Aeschyleus*, composuit G. Italie. Editio altera correctata et aucta curavit S. L. Radt, Leiden 1964², p. 250, s.v. ποδιστήρ: «pedes involvens». L'*hapax* ποδιστήρ sta ad indicare che il mantello non fu soltanto avvolto attorno ai piedi di Agamennone, ma, poiché egli era ancora vivo, contribuì attivamente ad imprigionarli.

⁷² *Ch.* 1000. Cfr. Garvie, *Aeschylus Choephoroi*, ad 998-1000 (p. 329). L'immagine dei ceppi ricorre spesso nella trilogia in riferimento al drappo assassino, ed è apparentata alla *net imagery*: cfr. anche *Ch.* 493, 981-82; *Eum.* 634-35. Vedi Hughes-Fowler, *Aeschylus' Imagery*, pp. 54-55.

⁷³ Cfr. I. A. Schuursma, *De poetica vocabulorum abusione apud Aeschylum*, Amstelodami 1932, pp. 161-62, s.v. ποδήρης.

celebrazione dell'amore coniugale, sono la causa della sua distruzione.⁷⁴

Un'efficace rappresentazione iconografica del *pharos* di Agamennone è fornita dal celebre cratere del 'Pittore della Dokimasia', ora a Boston.⁷⁵ Si tratta dell'unica occorrenza del μῦθος della morte di Agamennone nella ceramica attica a figure rosse e in tutto il quinto secolo, preceduta soltanto da quattro attestazioni sicure del medesimo tema, tutte appartenenti al periodo arcaico (due placche di terracotta provenienti da Gortina della fine VII sec. a.C., due frammenti di decorazione a bassorilievo di due scudi bronzei provenienti rispettivamente da Olimpia e da Egina del VI sec. a.C.),⁷⁶ e due incerte (un cratere protoattico del secondo quarto del VII secolo proveniente da Egina e un'*hydria* etrusca a figure nere della fine del VI secolo).⁷⁷

Tutte le rappresentazioni arcaiche dell'assassinio di Agamennone seguono apparentemente la stessa versione del mito: il sovrano è attaccato simultaneamente da Clitemestra ed Egisto, ma è la donna che sferra con una spada il fendente mortale, mentre il compagno trattiene la vittima in una morsa crudele. Il 'cratere di

⁷⁴ Vedi Lee, "Evil Wealth...", pp. 253-79 (cit. pp. 275, 267): il drappo assassino di Clitemestra, quelli intrisi di veleno impiegati da Deianira nelle *Trachinie* e da Medea nella tragedia omonima. Vedi anche S. C. Humphreys, *Women's Stories*, in E. D. Reeder (ed.), *Pandora. Women in Classical Greece*, Princeton 1995, pp. 102-10 (p. 108): «Myths in which textiles play a prominent role seem to present women in a position of power - fittingly enough, since weaving was the activity through which they autonomously produced wealth for the household».

⁷⁵ Cfr. Boston MFA 63.1246: BA 275233; *LIMC* I, 1, p. 271, s.v. *Agamemnon*, n° 89.

⁷⁶ Heraklion Museum, 11152: *LIMC* VI, 1, p. 74, s.v. *Klytaemnestra* n° 4. Olympia Museum, B 1654: *LIMC* V, 1, p. 74, s.v. *Klytaemnestra* n° 5. Egina Museum I 61, *LIMC* V, 1, p. 274, s.v. *Klytaemnestra* n° 5. Vd. sull'argomento Vermeule, *The Boston...*, p. 13; A. J. N. W. Prag, *The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition*, Chicago 1985, pp. 1-3, plates 1, 2a-c, 2d; la recente monografia di Denis Knoepfler (*Les imagiers de l'Orestie. Mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*, Zürich 1993), catalogo di una mostra tenutasi al Museo d'Arte e di Storia di Neuchatel (novembre 1991- febbraio 1992), molto utile per la sua ricca documentazione fotografica; H. A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, London and New York 1994, pp. 125-30.

⁷⁷ Staatliche Museen, Berlin A 32: *LIMC* I, 1, p. 271, s.v. *Agamemnon*, n° 88. Kunsthistorisches Museum, Wien, IV 1477: *LIMC* VI, 1, p. 74, s.v. *Klytaemnestra* n° 8.

Boston⁷, opera eccezionale anche nelle dimensioni (0, 51 m di altezza x 0, 51 m di diametro massimo), è una delle prime testimonianze dell'impatto del genere tragico sull'iconografia vascolare attica: non è infatti prima degli anni sessanta del V secolo che tale influenza si manifesta su larga scala, nella scelta e nell'interpretazione del soggetto mitologico, nell'abbigliamento e nella gestualità delle figure rappresentate e nella predilezione per gli sfondi architettonici che evocano quelli della σκηνή tragica. Una più sottile forma di influenza drammatica può essere individuata anche nell'evoluzione della tecnica narrativa pittorica che a partire dall'inizio del V secolo vede gli artisti 'centrare' la loro composizione su una singola e ben definita scena ad alto contenuto patetico, spesso di violenza domestica, registrando con perizia anche le emozioni di numerose figure marginali, il più delle volte donne, che reagiscono alla scena centrale con una fuga scomposta: si tratta di quello che gli studiosi chiamano «splash effect», caratterizzato da onde emozionali concentriche paragonabili a quelle sprigionate a teatro dal Coro, dagli attori e dal pubblico in risposta ad un evento particolarmente coinvolgente.⁷⁸ Questa «pittura drammatica» si mostra sensibile alla caratterizzazione morale di personaggi, che vengono razionalmente disposti nello spazio allo scopo di offrire la rappresentazione di una scena il più possibile sintetica, coerente ed essenziale; benché sia spesso difficile ravvisare esempi di precisa corrispondenza tra pittura vascolare e tragedia, è d'altra parte innegabile che quest'ultima abbia esercitato una decisiva influenza formale sulla ceramica attica a figure rosse.⁷⁹

Il 'cratere di Boston' illustra il tema delle morti di Agamennone ed Egisto elaborandole entro uno schema unitario su uno sfondo architettonico di colonne eoliche e triglifi, probabilmente la resa sommaria del *megaron* di un palazzo miceneo influenzata dallo stile architettonico dell'Atene contemporanea, tipico anche delle σκηναί tragiche del tempo.⁸⁰ La raffigurazione dell'assassinio di Agamennone è singolarmente ricca di *pathos* ed è dominata dalla coppia usurpatore-sovrano legittimo: Egisto, che indossa un corto chitone e una *chlamys* drappeggiata sul braccio sinistro, incombe

⁷⁸ Cfr. E. Csapo, W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995, pp. 53-54.

⁷⁹ Cfr. Séchan, *Études sur la tragédie...*, pp. 56-57.

⁸⁰ Cfr. Vermeule, *The Boston...*, p. 2 con n. 4; Séchan, *Études sur la tragédie...*, pp. 558-65; Prag, *The Oresteia...*, p. 25.

su Agamennone impugnando una spada, pronto a sferrare il colpo decisivo; il sovrano, con il corpo reclinato all'indietro a bilanciare simmetricamente quello dell'aggressore, arretra allungando la mano in un gesto di supplica mentre del sangue sgorga copiosamente da una ferita al costato. Dietro ad Agamennone un personaggio femminile, probabilmente Elettra, accorre nel vano tentativo di scongiurare l'assassinio; ad essa corrisponde, alle spalle di Egisto, la figura di Clitemestra, che si precipita in aiuto dell'amante brandendo un'ascia. All'estrema destra e all'estrema sinistra della scena due donne in preda al panico fuggono in direzione opposta: si tratta, forse, di Crisotemi e di Cassandra, riconoscibile dalla pettinatura e dall'abbigliamento tipico delle schiave. Ma il particolare che più attira l'attenzione dell'osservatore è l'ampio drappo, di preziosa fattura, sottile fino alla trasparenza e privo di qualsiasi apertura per testa e braccia che imprigiona il corpo di Agamennone, come l'ἄπειρον ἀμφίβληστρον eschileo,⁸¹ il conquistatore di Troia è colto dai suoi assalitori nudo, inerme e con i capelli ancora umidi dal bagno.⁸²

Emily Vermeule ha per prima ipotizzato che il pittore possa essersi ispirato alla *performance* teatrale dell'*Oresteia*, suggerendo quindi per il cratere una datazione posteriore al 458 a.C.:⁸³ le incongruenze con la versione del mito portata sulla scena da Eschilo – il ruolo di primo piano di Egisto nell'esecuzione materiale dell'omicidio, la presenza di Elettra e Crisotemi e l'ascia impugnata

⁸¹ Cfr. Vermeule, *The Boston...*, p. 21: «The particular horror of the robe is that it combines expensive delicacy and animal cruelty»; probabilmente il tessuto del 'pharos' è trasparente proprio per lasciare intravedere la nudità di Agamennone e suggerire il totale stravolgimento nella procedura del rituale di benvenuto all'eroe attuato da Clitemestra, che getta il mantello su Agamennone nudo e appena uscito dal bagno, senza fargli prima vestire il chitone (indossato da Egisto). La nudità di Agamennone non ha nulla a che fare con quella 'eroica', molto frequente nella pittura vascolare greca: cfr. Csapo, Slater, *The Context...*, p. 59.

⁸² Prag, *The Oresteia...*, p. 4, suggerisce, in modo poco convincente, che l'aspetto dei capelli di Agamennone dovrebbe indicare «the thinness of an old men's hair».

⁸³ Cfr. Vermeule, *The Boston...*, pp. 7-10, ipotizza, in base a criteri stilistici, una datazione compresa fra il 475 e il 450 a.C., ma propende per il periodo di poco successivo al 458 a.C.; A. J. N. W. Prag, *Clytaemnestra Weapon Yet Once More*, «CQ», 41 (1991), pp. 242-46 (p. 244), che in un primo momento (Prag, *The Oresteia...*, p. 25) aveva datato il cratere al periodo tra il 475 e il 465 a.C., opta per una data intorno al 465.

da Clitemestra⁸⁴ – sarebbero imputabili all’esigenza dell’artista di adattare un tema evidentemente poco amato, come quello della morte di Agamennone, al modello iconografico più consolidato dell’assassinio di Egisto. Le ragioni della sua scarsa attrattiva sono sicuramente imputabili al disagio che la fine antieroica di un legittimo sovrano, trucidato in maniera ignobile da una donna, suscitava nell’Atene democratica della prima metà del V secolo. Certamente più popolare era Oreste – divenuto, dopo la caduta della dinastia ‘tirannica’ dei Pisistratidi, l’archetipo dell’eroe liberatore – e di conseguenza la scena della vendetta sull’usurpatore, che tra l’altro aveva a disposizione due celebri modelli in ‘larga scala’ come il dipinto dell’assassinio di Egisto nella Pinacoteca dei Propilei sull’Acropoli (Paus. I 22, 6, 5-6), probabile opera di Polignoto, e il celeberrimo gruppo scultoreo dei Tirannicidi, opera di Kritios e Nesiotes, ricollocato nell’agorà nel 477/476 a. C. a seguito del furto dell’originale forse perpetrato da Serse durante la presa della città.⁸⁵

Vi è poi la splendida resa pittorica dello ‘stratagemma del mantello’, di cui non esiste alcuna testimonianza – letteraria o iconografica – precedente all’*Oresteia*.⁸⁶

⁸⁴ Insistono su questi particolari per negare alla scena sul cratere una diretta ascendenza eschilea Prag, *The Oresteia...*, pp. 3-5, 81; Garvie, *Aeschylus Choephoroi*, pp. XXIII-XXIV; J. R. March, *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry* (Bulletin Supplement 49), London 1987, pp. 95-97.

⁸⁵ All’epoca della realizzazione del cratere di Boston i Tirannicidi erano ormai oggetto di un vero e proprio culto ufficiale: vd. A. J. Podlecki, *The Political Significance of the Athenian ‘Tyrannicide’-Cult*, «Historia», 15 (1966), pp. 129-41, in particolare p. 137 con n. 53.

⁸⁶ Dopo il cratere di Boston l’espedito del φῶρος e in generale la scena dell’assassinio di Agamennone scompaiono completamente dal repertorio iconografico dell’*Oresteia* per poi ricomparire inspiegabilmente tre secoli dopo in Etruria settentrionale, scolpite a bassorilievo su due urne funerarie in alabastro della metà del II sec. a.C. Sulla prima, proveniente da Volterra e conservata al Louvre (Ma 3606), l’eroe, che si è rifugiato su un altare, è immobilizzato da un drappo di stoffa e sta per essere trafitto da Egisto, mentre Clitemestra accorre in aiuto dell’amante brandendo uno sgabello e una Furia alata assiste alla scena. La seconda, che proviene da Chiusi e si trova al Museo Archeologico di Firenze (n° 74625), riporta probabilmente una versione ‘abbreviata’ di quella rappresentata sull’urna di Volterra: Agamennone, con il busto avvolto dal mantello fatale, sta per essere colpito a morte con uno sgabello da Clitemestra, mentre due Furie incorniciano la scena. Sulle urne funerarie etrusche e su queste due in particolare (Pl. 111b, Pl. 113 a) vd. F.-H.

L'unica, valida obiezione avanzata contro la dipendenza del 'cratere di Boston' dall'*Oresteia* si basa su criteri meramente stilistici: il periodo di attività del 'pittore della Dokimasia' precederebbe di una decina d'anni la messa in scena della trilogia,⁸⁷ con la conseguenza di dover negare ad Eschilo la paternità artistica del *pharos*, ipotizzando la preesistenza di una tradizione sulla morte dell'Atride che prevedeva il bagno e il mantello a cui avrebbero attinto, in momenti diversi, l'artista del cratere ed il tragediografo.⁸⁸ A questo proposito non va tuttavia ignorato il giudizio dell'autore dell'*ὑπόθεσις* all'*Agamennone*, secondo il quale ἰδίως δὲ Αἰσχύλος τὸν Ἀγαμέμνονα ἐπὶ σκηνῆς ἀναιρεῖσθαι ποιεῖ.⁸⁹

Pairault, *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Rome 1972, pp. 19-21, 27-33, 141-50, 210-13; Knoepfler, *Les imagiers...*, pp. 88-90 (nn. 74, 75). Benché le frequenti innovazioni iconografiche che caratterizzano queste urne siano spesso il risultato del gioco combinatorio dell'invenzione artigianale, che tende a contaminare scene differenti dando vita a quelle che Pairault chiama «compositions chimériques» (p. 142), è innegabile che il particolare del mantello abbia ascendenze eschilee; ricordiamo, inoltre, che il cratere del Pittore della Dokimasia è di provenienza ignota, ma la sua interezza e in generale il suo ottimo stato di conservazione fanno ipotizzare a Prag (*The Oresteia...*, p. 5) «that it came from an Etruscan tomb». Cfr. E. Brunn, G. Körte, *I rilievi delle urne etrusche*, Rome-Berlin 1870-1916, vol. I, p. 91: «Nous ne pouvons dire que l'artiste dépend directement d'Eschyle comme il ne dépend pas davantage d'un autre auteur tragique»; H. Goldman, *The Oresteia of Aeschylus as Illustrated by Greek Vase-Painting*, «HSPH», 21 (1910), pp. 115-16.

⁸⁷ Cfr. T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, «BICS», 20 (1967), p. 137 (non dopo il 475 a.C.); Prag, *The Oresteia...*, p. 25 (tra il 475 e il 465 a.C.); Csapo, Slater, *The Context...*, p. 59 (intorno al 470 a.C.)

⁸⁸ Alcuni studiosi hanno provato ad attribuirgli forzatamente ad altri autori, su basi meramente congetturali: Prag, *The Oresteia...*, p. 77-79; Garvie, *Aeschylus Choephoroi*, pp. XXIV-XXV; March, *The Creative Poet...*, pp. 91-98. Basandosi su uno scolio a Eur. *Or.* 46, secondo il quale Simonide avrebbe ambientato il regno di Agamennone a Sparta, e su un frammento papiraceo (*POxy.* 2434), forse un commentario ad una sezione del poema dedicata al lutto per la morte di Ifigenia (ma a Micene!), essi ipotizzano che il poeta di Ceo avesse introdotto per primo lo 'stratagemma del mantello'. Altri pensano a Pindaro, che nella *Pitica* XI dimostrerebbe di conoscere una versione del mito nella quale Clitemestra è la principale responsabile dell'assassinio del marito. Ma la cronologia dell'ode non è certa: le date proposte sono il 474 o il 454 a.C.

⁸⁹ *Ag. hypoth.* 16-17. Il passo è stato variamente interpretato: Oliver Taplin (*The Stagecraft of Aeschylus...*, pp. 326-27), ad esempio, sospetta per quell'*ἐπὶ σκηνῆς* un fraintendimento delle convenzioni teatrali del V secolo, magari dovuto all'influenza di messe in scena ellenistiche della tragedia di Eschilo

Sebbene nessuno, a tutt'oggi, abbia presentato argomenti risolutivi, conviene che il dibattito in corso non trascuri due semplici considerazioni: i criteri di datazione del cratere, che si basano su una rigida periodizzazione degli stili degli artisti, non possono fornire alcuna certezza⁹⁰ e risulterebbe più logico pensare che la messa in scena dell'*Oresteia* abbia funzionato da 'catalizzatore' per un breve ed isolato *revival* del tema della morte di Agamennone nella produzione letteraria (la *Pitica XI* di Pindaro?) e in quella figurativa. In secondo luogo è bene tenere presente che nella pittura vascolare attica le convenzionali modalità di rappresentazione della scena tragica «generally ignored drama's signifiers in direct contemplation of what it signified: it is the impact of the dramatic illusion, not the performance, that one can detect on many hundreds of mythological scenes in Attic art»: ⁹¹ non è dunque la resa puntuale di ogni dettaglio della messa in scena ad essere privilegiata, quanto piuttosto l'intento di conservarne intatta l'impressione, di riprodurre fedelmente l'incanto. In questa nuova prospettiva, il sottile drappo trasparente che avvolge l'Agamennone del cratere può essere considerato una 'libera interpretazione' del *pharos* di Eschilo, compiuta dall'artista sulla base della descrizione – immaginifica e volutamente ambigua – dell'oggetto offerta dal tragediografo nel corso dei primi due drammi della trilogia.⁹²

nelle quali l'eroe veniva trucidato sulla scena; Edith Hall (*Aeschylus' Clytemnestra versus her Senecan Tradition*, in F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall, O. Taplin [eds.], *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*, Oxford 2005, pp. 57-58), invece, ritiene che l'espressione ἰδίως ... ποιεῖ potrebbe davvero suggerire «the confining textile or robe» peculiare soltanto alla Clitemestra eschilea. Sebbene la seriorità e – a volte – la scarsa accuratezza delle *hypotheses* debbano sempre indurre a qualche cautela, è curioso notare come questa testimonianza non sia stata mai presa in considerazione nelle discussioni sulla paternità eschilea dello stratagemma del φᾶρος.

⁹⁰ Cfr. M. Robertson, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge 1992, pp. 115, 117: «On the other hand our dating is so schematic, the allowance to be made for individual styles lagging behind the trend so unsure, and the gap between the round date we should naturally put on this vase and the date of the play not so enormous, that a grain of doubt does not remain».

⁹¹ Cfr. Csapo, Slater, *The Context...*, p. 53.

⁹² Per tradurre in immagini la potente metafora eschilea della rete, l'artista del cratere di Boston ha ritenuto più efficace questo 'sacco' sottile e trasparente come una membrana, piuttosto che un mantello fittamente decorato, bidimensionale e opaco. Cfr. Whallon, *Problem and Spectacle...*, pp. 80-81. Vd. anche Goldman, *The Oresteia of Aeschylus as Illustrated...*, pp. 111-12; R.

Se interpretato alla luce di un puntuale raffronto con il microtesto eschileo, il φᾶρος indossato dal Serse delle *Storie* svela le sue ultime, fondamentali sfaccettature semantiche: in quanto scelta stilisticamente accurata, potrebbe alludere alla simbologia tragica del ‘mantello di morte’, resa indimenticabile dalla *performance* teatrale dell’*Oresteia*.

1. Il mantello che il Gran Re indossa nelle *Storie*, per poi donarlo all’amante Artaunte, è stato tessuto da Amestri stessa: ἐξυφήνασα Ἄμηστρις ἢ Ξέρξεω γυνὴ φᾶρος (9, 109, 1). Nell’*Oresteia* il mantello è più volte definito come qualcosa che è stato ‘filato’ dalla consorte di Agamennone: l’accezione concreta e quella simbolica della filatura, che nell’*Odissea* erano ancora distinte, si sovrappongono, dando vita ad un’immagine sinistra, in cui Clitemestra è di volta in volta identificata nel ragno che tesse la tela di morte (*Ag.* 1492, 1516 κείσαι δ’ ἀράχνης ἐν ὑφάσματι), nello strumento del demone della vendetta, che torna a punire la casa degli Atridi (*Ag.* 1580 ἰδὼν ὑφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων),⁹³ o addirittura nella rete stessa (*Ag.* 1115-17 ἡ δίκτυόν τί γ’ Ἄιδου; / ἀλλ’ ἄρκυς ἢ ξύνεννος, ἢ ξυναιτία / φόνου).⁹⁴ Anche Egisto rivendica orgogliosamente il suo attivo contributo all’assassinio ricorrendo alla metafora della filatura, proclamandosi δίκαιος τοῦδε τοῦ φόνου ῥαφεύς (1604), poiché ha πᾶσαν ξυνάψας μηχανὴν δυσβουλίας (1609).⁹⁵

2. Il *pharos* di Serse è ποικίλον come quello di Agamennone: nelle tragedie rimaste di Eschilo l’aggettivo e i suoi composti ricorrono dieci volte, cinque delle quali concentrate nell’*Oresteia*, a

R. Dyer, *The Iconography of the Oresteia after Aeschylus*, «AJPh», 71 (1967), pp. 175-76 (p. 176).

⁹³ Sul valore pregnante di ὑφαντοῖς cfr. P. Judet de La Combe (éd.), *L’Agamemnon d’Eschyle (Commentaire des dialogues)*, Lille 2001, vol. II, ad 1580 (pp. 725-26).

⁹⁴ L’impiego della simbologia animale accomuna il comportamento mostruoso di Clitemestra a quello delle femmine del ragno e della vipera (*Ch.* 248-49), che si credeva uccidessero il proprio compagno dopo il rapporto sessuale (*Hdt.* 3, 109, 1): Agamennone muore per l’‘abbraccio fatale’ del φᾶρος. Cfr. Hughes-Fowler, *Aeschylus’ Imagery*, pp. 26-27, 38-39.

⁹⁵ Cfr. anche *Hom. Il.* 18, 367; *Od.* 3, 118; 16, 379, 422; *Aeschl. Ch.* 221; *Eum.* 26; *Eur. IT* 681; *Hdt.* 9, 17, 4. Sul valore metaforico di ῥάπτω, simile a quello di ὑφάνω, cfr. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon...*, III, ad 1604 (p. 758).

qualificare i ‘tappeti’ rossi ed il manto che imprigiona Agamennone.⁹⁶ Esso designa la caratteristica precipua di un certa tipologia di tessuti, che nell’elaborata fattura e nella preziosità dei materiali rievocano il fasto orientale.⁹⁷ La *poikilia* nel passo erodoteo e nell’*Oresteia* ha, infine, una valenza più ampia, poiché non si riferisce soltanto alla qualità artistica dell’oggetto, ma, implicitamente, anche all’abilità dell’artefice: in entrambi i casi due donne, astute e abili tessitrici di inganni.⁹⁸

3. Erodoto impiega il verbo περιβάλλειν (9, 109, 1 ὁ δὲ ἦσθεις περιβάλλεται τε καὶ ἔρχεται παρὰ τὴν Ἄρταῦνην) per indicare il gesto con cui Serse si avvolge nel mantello appena ricevuto da Amestri. Nell’*Oresteia*, il *pharos* è definito, prima da Clitemestra e poi da Elettra, ἀμφίβληστρον (*Ag.* 1382; *Ch.* 492), un tipo di rete da pesca particolarmente adatto, per la sua derivazione da ἀμφιβάλλειν, alle circostanze della morte di Agamennone;⁹⁹ non a caso

⁹⁶ Vedi Italie, *Index Aeschyleus*, pp. 250-51, s.v. ποκίλος. Cfr. *Pr.* 24, 308, 495; *Pers.* 836; *Ag.* 923, 926, 936; *Ch.* 1013; *Eum.* 460; fr. 47a, 26 Radt.

⁹⁷ In Saffo qualifica capi d’abbigliamento o oggetti esotici. Cfr. fr. 98 a, 10-11 Voigt μιτράναν... ποικίλαν; 98 b, 1-3 Voigt ποικίλαν... μιτράν<αν>; 39, 2 Voigt ποικίλος μάσλης; 44, 9 Voigt ποίκιλ’ ἀθύρματα. Secondo alcuni, come W. G. Headlam, G. Thomson (*The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam - Prague 1966², ad 908-911, p. 73) e E. Flintoff (*The Treading of the Cloth*, «QUCC», 54 [1987], pp. 119-30 [pp. 122-24]), l’aggettivo ha nei passi dell’*Oresteia* anche una dimensione religiosa, poiché indica un tipo di tessuto che si addice soltanto al culto degli dei: cfr. i κἀνδυες e i παραπετάσματα βαρβαρικά dedicati nella seconda metà del V secolo nei templi di Artemide e di Era, che hanno come caratteristica ricorrente la *poikilia* (Linders, *The Kandys...*, p. 108; Miller, *Athens and Persia...*, pp. 165-68). Cfr. anche Hom. *Il.* 6, 269-95; Eur. *Ion* 1141-43; Paus. 5, 12, 4.

⁹⁸ Aeschl. *Eum.* 635 κόπτει πεδήσασ’ ἄνδρα δαιδάλω πέπλω. Cfr. Hom. *Il.* 3, 125-28; 6, 271-95: la tela filata da Elena e i πέπλοι che Paride ha portato da Sidone sono caratterizzati da *poikilia*. Su questi passi vedi Judet de La Combe, *L’Agamemnon d’Eschyle*, I, ad 909 (p. 327): «dans les deux cas, le riche vêtement, lié au couple transgressif que forment Hélène et Pâris, note la tromperie et l’illusion, comme la ceinture bigarrée d’Aphrodite qu’Héra porte devant Zeus, lorsqu’elle le séduit sur l’Ida (*Iliade* 14, 214s.)».

⁹⁹ Il senso d’imprigionamento, nell’*Agamennone*, è ulteriormente rafforzato dall’aggettivo ἄπειρος; cfr. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon*, III, ad 1382 (pp. 647-49). Vedi anche Garvie, *Aeschylus Choephoroi*, ad 491-492 (pp. 178-79); Schuursma, *De poetica...*, pp. 16, 20, s.v. ἀμφίβληστρον; Seaford, *The Last Bath...*, p. 252; Whallon, *How the Shroud...*, p. 336. Cfr. Aeschl. fr. 153 Radt λεπτός δὲ σινδὼν ἀμφιβαλλέσθω χροῖ (probabilmente riferito al cadavere di Patroclo). Le altre due occorrenze in Eschilo sono riferite al giogo di schiavitù

– è stato evidenziato in precedenza – lo stesso verbo è impiegato da Omero per la vestizione dell'ospite dopo il bagno, ma anche per quella del cadavere prima del rito funebre.¹⁰⁰ Il verbo περιβάλλειν ha un significato quasi equivalente a quello di ἀμφιβάλλειν.¹⁰¹ Io stesso Eschilo li usa indifferentemente, nella maggior parte dei casi in contesti di violenza e costrizione.¹⁰² Erodoto mostra una netta predilezione per περιβάλλω, ma in un passo cita un derivato di ἀμφιβάλλω, la rete detta ἀμφίβληστρον, e gli attribuisce l'azione di περιβάλλειν i pesci (I, 141, 2).¹⁰³

Nell'*Oreste*, dove Euripide riprende la versione eschilea della morte di Agamennone, Elettra evoca le modalità del crudele delitto compiuto dalla madre ai vv. 25-26 (ἦ πόσιν ἀπείρω περιβαλοῦσ' ὑφάσματι / ἔκτεινεν),¹⁰⁴ con un'espressione intessuta di evidenti

nei *Persiani* (50, 72). Vedi K. H. Lee, *BAΛΛΩ Compounds in the Tragedians*, «AJPh», 92 (1971), pp. 312-15.

¹⁰⁰ Cfr. Seaford, *The Last Bath...*, pp. 247-54. Esistono numerose testimonianze iconografiche di manti funerari che avvolgono strettamente il corpo del defunto, compresi le mani, i piedi, e a volte anche la testa: cfr. BA 310027 in Maas, *Aeschylus*, *Agam. 231...*, p. 94.

¹⁰¹ *ThGL* I 204-206, s.v. ἀμφιβάλλω: «Circumjicio, Circumpono, Circumdo, Comprehendo, Amplector, Complector, Induo. ἀμφιβάλλομαι pass. Circumjicior, Circumponor, Circumdor, Accingor, Induor vel. Accingo me, Induo me»; VI 791-793, s.v. περιβάλλω: «Circumjicio, Cingo, Circumdo, Amplector, Amplexor. περιβάλλομαι Induo, Assumo». *LSJ* s.v. ἀμφιβάλλω: «throw around, put around. Med. put round oneself»; s.v. περιβάλλω: «throw round, about, or over, put on. Med. throw round or over oneself, put on».

¹⁰² Cfr. *Italie*, *Index Aeschyleus*, pp. 243-44, s.v. περιβάλλω (7): «circumdare I. alicui aliquid; 2. aliquem (aliquid) aliqua re (metaph.)»; 18, s.v. ἀμφιβάλλω (3): «I. imponere; II. induere pass.». Cfr. *Ag.* 529 τοιόνδε Τροία περιβαλὼν ζευκτήριον; *Pers.* 50 ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι; 72 ζυγὸν ἀμφιβαλὼν ἀχένη πόντου; 747-48 πόρον [...] καὶ πέδαις σφυρηλάτοις / περιβαλὼν; *PV* 52 οὐκ οὐκ ἐπέιξῃ τῷδε δεσμῶ περιβαλεῖν: sul passo vedi Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon...*, III, ad 1382 (p. 648): «Again in *Prom.* 81 the idea that Prometheus is now 'caught' probably enters in; but Aeschylus... probably also intended to stress the ἀμφιβάλλειν (cfr. *Pr.* 52 τῷδε δεσμῶ περιβαλεῖν) of the fetters».

¹⁰³ *Hdt.* I, 141, 2 λαβεῖν ἀμφίβληστρον καὶ περιβαλεῖν τε πλῆθος πολλὸν τῶν ἰχθύων καὶ ἐξειρύσαι. Cfr. Powell, *A Lexicon to Herodotus*, p. 19, s.v. ἀμφίβληστρον (3): «fishing net: I 141, 2; II 95, 2 (bis)»; p. 301, s.v. περιβάλλω (27): «I. (act.) I put around; 2. encircle; 3. confer on; 4. round; II (med.) I. don a garment; 2. erect a wall, etc.; acquire».

¹⁰⁴ *Euripidis fabulae*, III. *Recognovit brevisque adn. critica instruxit J. Diggle*, Oxford 1994.

reminiscenze eschilee:¹⁰⁵ il verbo che tradizionalmente accompagnava ἄπειρος, però, non è più ἀμφιβάλλειν, ma περιβάλλειν. A differenza di Agamennone, Serse indossa autonomamente il φῶρος, rallegrandosi con ingenuità del regalo sfarzoso, ma senza presagire che un atto di per sé poco importante innescherà una serie di eventi che farà emergere colpe ben più gravi, da lui commesse contro il suo stesso *oikos* e per le quali riceverà, a distanza di anni, la giusta ‘ricompensa’.

Anche nell’*Agamennone*, del resto, l’atto del sovrano di calpestare i lussuosi ‘tappeti’ non è condannato da nessuno (né da Cassandra, né dal Coro) come una gravissima manifestazione di *hybris* e in ogni caso non è questa la ragione per cui Agamennone muore; Clitemestra aveva ben altri motivi per ucciderlo,¹⁰⁶ i crimini da lui commessi contro la sua stessa famiglia. In entrambi i casi si tratta di atti dal forte valore simbolico, quasi un ‘compendio scenico’ delle colpe precedenti dei due personaggi, nel quale questi ultimi agiscono coerentemente all’indole e alle debolezze di carattere che hanno dimostrato in altre circostanze.¹⁰⁷

Nel φῶρος di Serse è forse possibile discernere la stessa, duplice accezione di ‘mantello di benvenuto’ e ‘mantello di morte’ assunto dal drappo funesto nello spazio scenico eschileo: anche per Serse questo si rivelerà un πλοῦτον εἴματος κακόν (*Ag.* 1383).¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Ag.* 1382, 1492; *Ch.* 1015. Cfr. *Orestes*, with Introd. and Comm. by C. W. Willink, Oxford 1986, ad 25-26 (p. 84).

¹⁰⁶ Cfr. Dover, *I tessuti rossi...*, pp. 66-69; Bollack, Judet de La Combe, *L’Agamemnon d’Eschyle...*, II, pp. 197-98; G. Basta Donzelli, *La vittoria di Clitemestra*, in L. Torraca (a cura di), *Scritti in onore di Italo Gallo*, Napoli-Roma 2002, pp. 39-46 (pp. 39-41).

¹⁰⁷ Cfr. Goheen, *Aspects of Dramatic...*, pp. 126-32; Lebeck, *The Oresteia...*, p. 77, a proposito della decisione di Agamennone di calpestare i ‘tappeti rossi’: «His acceptance of this climatic act, symbolic of sacrilege, is the consequence of his previous acts of impiety and in that sense is foreordained. The choice which he makes in the carpet scene is the direct result of a prior choice at Aulis».

¹⁰⁸ Il potenziale scenico di questa doppia accezione del mantello è sfruttato appieno anche da Sofocle nelle *Trachinie* (1051-52 καθῆψεν ὅμοις τοῖς ἐμοῖς Ἐρινύων / ὑφαντὸν ἀμφίβληστρον, ᾧ διόλλυμαι). L’edizione è quella di R. Dawe (*Sophocles. Trachiniae*, tertium edidit R. D. D., Leipzig 1996³). Vedi D. C. Pozzi, *Deianira’s Robe: Diction in Sophocles’ Trachiniae*, «Menomosyne», 47 (1994), pp. 577-585; Lee, *Evil Wealth...*, pp. 269-73. Nell’*Aiace* (915-16 ἀλλά νιν περιπτυχεῖ / φάρει καλύψω τῶδε παμπήδην) il *pharos* è il sudario che Tecmessa stende sul corpo di Aiace (*Sophocles. Ajax*, tertium edidit R. D. Dawe, Leipzig 1996³). Cfr. anche Eur. *El.* 1231-1232 φάρεα τὰδ’ ἀμφι-

Nella novella esistono altri ‘indizi’, che, considerati insieme a quello costituito dal *pharos*, lascerebbero ipotizzare, da parte di Erodoto, una parziale risemantizzazione in senso tragico dei dati folclorici della novella: in primo luogo la doppia occorrenza del tema, tipicamente eschileo, dell’ *ἄρπεις*, quasi uno sdoppiamento della scelta di Gige.¹⁰⁹ In entrambi i casi il protagonista è costretto da un fattore di costrizione esterno a dover scegliere tra due opzioni ugualmente rovinose,¹¹⁰ anche se in Erodoto la necessità non è più imposta dagli dei ma da uomini che esercitano un potere assoluto. Nella novella di Masiste sono addirittura una nipote e la *Basileia* ad imporre l’ *ἄρπεις* al Gran Re: modificando il *topos* tragico eschileo,¹¹¹ Erodoto ha inteso illustrare criticamente alcune delle più evidenti aberrazioni delle autocrazie orientali, il potere abnorme delle donne di corte e la deleteria confusione tra la sfera del pubblico e quella del privato. Soprattutto nel secondo caso, quando Serse deve scegliere tra il trasgredire al *nomos* del banchetto di compleanno e il consegnare ad Amestri la moglie di Masiste, ben sapendo quali sono le sue reali intenzioni, il dramma interiore del protagonista viene enfatizzato: ὁ δὲ δεινὸν τε καὶ ἀνάρσιον ἐποιέετο τοῦτο μὲν ἀδελφεοῦ γυναῖκα παραδοῦναι, τοῦτο δὲ ἀναιτίην εὐοῦσαν τοῦ πρήγματος τούτου· συνήκε γάρ, τοῦ εἶνεκεν ἐδέετο. τέλος μέντοι γε ἐκείνης λιπαρευούσης, καὶ ὑπὸ τοῦ νόμου ἐξεργόμενος [...] κάρτα δὴ ἀέκων κατανεύει καὶ παραδοῦς ποιεῖ ὧδε (9, 110, 3-111, 1). Benché Erodoto lo riferisca con il discorso indiretto, si tratta comunque della rappresentazione accurata di un processo decisionale sofferto e scandito in due fasi distinte dall’avverbio τέλος, molto simile a quello degli eroi

βάλλομεν (il cadavere di Clitemestra). L’edizione dell’*Elettra* è quella di Diggle, *Euripidis fabulae*, II.

¹⁰⁹ Cfr. M. Pohlenz, *Herodot. Der erste Geschichtschreiber des Abendlandes*, Darmstadt 1961², p. 61; H.-P. Stahl, *Herodots Gyges-Tragödie*, «Hermes», 96 (1968), pp. 385-400 (pp. 393, 396-97); B. Snell, *Gyges und Kroisos als Tragödien-Figuren*, «ZPE», 12 (1973), pp. 197-205 (pp. 201-202).

¹¹⁰ Cfr. B. Snell, *Eschilo e l’azione drammatica*, Milano 1969 («Philologus», Suppl. Band 20 [1928]), pp. 22, 35; A. Lesky, *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, «JHS», 86 (1966), pp. 78-85.

¹¹¹ Ch. C. Chiasson, *Herodotus’ Use of Attic Tragedy in the Lydian Logos*, «CIAnt», 22 (2003), pp. 5-25 (p. 24): il *topos* non è soltanto «adopted from Aeschylus, but crucially adapted to focus pointedly on human causation, and to underscore a political and cultural issue of fundamental significance for the *Histories*». Cfr. anche R. Vignolo Munson, *ANATKE in Herodotus*, «JHS», 121 (2001), pp. 30-50 (pp. 36-38).

tragici: la prima, definita da Lesky «recognition» o «diagnosis», consiste nel riconoscimento del dilemma morale insito nella scelta,¹¹² la seconda, «the decision», contiene la decisione finale ed i fattori che l'hanno determinata.¹¹³ Sia Gige che Serse optano per la via meno ardua, che permette loro di conservare la propria vita e ottenere il potere (Gige) o di mantenere intatta la propria autorità, rispettando il *nomos* regale del banchetto (Serse).

Un secondo tratto distintivo della novella è costituito dalle peculiarità del personaggio di Amestri, che condivide alcuni tratti caratteriali con la Clitemestra di Eschilo: entrambe «usurpano» i tradizionali ruoli maschili e a tal fine blandiscono il sovrano sfruttando una debolezza del suo carattere.¹¹⁴ Il loro rancore – verso Agamennone e verso la moglie di Masiste – cova a lungo nascosto, e sfocia in una vendetta pianificata freddamente ed eseguita con altrettanta micidiale determinazione: il loro agire è sempre frutto del βουλεύειν, una prerogativa tipicamente maschile, tanto che possono dirsi entrambe dotate di un ἀνδρόβουλον κέαρ (Ag. 11).¹¹⁵ Le due Regine intervengono in difesa dei *nomoi* violati dai loro mariti e per salvaguardare, in questo modo, la continuità dell'istituto monarchico: la loro ambiguità morale scaturisce per entrambe dal contrasto tra la sostanziale fondatezza morale delle loro ragioni e la violenza sanguinaria della loro vendetta, che si abbatte anche su chi, come Cassandra e la moglie di Masiste, non ha alcuna colpa.

La rappresentazione dello scontro dialettico tra Agamennone e Clitemestra ha funzionato come archetipo per molte altre scene dall'analogia situazione drammatica, in cui si confrontano due av-

¹¹² Questa fase è caratterizzata dall'uso dell'imperfetto, ad indicare il persistere dei dubbi e delle incertezze di Serse, il suo rovello interiore, come accade per Gige nella novella di Gige e Candaule (1, 11, 3). Cfr. Stahl, *Herodots...*, pp. 394-395: «die durativen Imperfekta, die beigefügten Zeitpartikeln, die Stufenfolge seelischer Akte (entsetztes Verstummen – flehendes Nichtwahrhabenwollen – die Alternative anstarren), alles Entwicklung eines seelischen Vorgangs, Heraufkommen einer Entscheidung einerseits – zögerndes Zurückscheuen vor jedem neuen Gedankenschritt andererseits, Verharrenwollen beim bislang schon Gewagten».

¹¹³ Cfr. Lesky, *Decision ...*, p. 80.

¹¹⁴ Belloni, *Un ΦΑΡΟΣ...*, p. 278.

¹¹⁵ Cfr. Hdt. 9, 110, 1 τῆ Μασίστew γυναικὶ ἐβούλευε ὄλεθρον; Aeschl. Ag. 351, 846, 847: cfr. R. P. Winnington-Ingram, *Clytemnestra and the Vote of Athena*, «JHS», 68 (1948), pp. 130-47 (p. 130 con n. 2, 132-34); H. P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton and Oxford 2001, pp. 207-11.

versari, uno dei quali apparentemente più forte è destinato a soccombere, mentre quello considerato più debole esce vincitore. Le uniche armi a disposizione di chi si trova consapevolmente svantaggiato sono il δόλος, che consiste, almeno in un primo momento, nel fingere di aver acquietato i propri risentimenti,¹¹⁶ e πειθώ, che risulta decisiva per piegare le ultime resistenze dell'avversario.¹¹⁷ Anche Amestri condivide queste particolari attitudini, che dimostrano la medesima «consapevolezza istintiva della situazione».¹¹⁸ Nella strategia drammatica della tragedia e in quella della novella, queste scene hanno la stessa funzione di preparare lo spettatore all'imminente catastrofe.

Una possibile reminiscenza tragica è stata individuata da Agostino Masaracchia nella scena della novella che descrive la disperata, quanto inutile corsa di Masiste verso casa quando, pur non sapendo cos'era accaduto alla moglie, presagisce che si è verificato qualcosa di terribile (9, 113, 1 ὁ δὲ Μασίστης οὐδέν κω ἀκηκοῶς τούτων, ἐλπόμενος δὲ τί οἱ κακὸν εἶναι, ἐσπίπτει δρόμῳ ἐς τὰ οἰκία). I paralleli più calzanti, per quella che lo studioso definisce «una scena degna di una ῥήσις tragica», sono nell'*Antigone*, quando Creonte si precipita alla prigione di Antigone e trova il figlio Emone in procinto di uccidersi sul cadavere della giovane (1206-30), e nella *Medea*, quando Creonte corre dentro la stanza e si getta sul cadavere di Glauce (1204-1205 πατήρ δ' ὁ τλήμων συμφορᾶς ἀγνωσίᾳ / ἄφνω παρελθὼν δῶμα προσπίτνει νεκρῶ).¹¹⁹

Il passo della novella appena citato mostra come nel racconto erodoteo, esattamente come accade nella tragedia, siano sfruttati appieno, allo scopo di creare un sicuro effetto drammatico, i vari

¹¹⁶ Cfr. Basta Donzelli, *La vittoria...*, p. 45.

¹¹⁷ Clitemestra è quasi un'incarnazione di Πειθώ, / προβούλο<υ> πᾶς ἄφερτος Ἄτας (Ag. 385-386): cfr. Denniston, Page, *Aeschylus Agamemnon*, ad 385, 386ss. (pp. 103-104); Goheen, *Aspects of Dramatic...*, pp. 126-30. L'Amestri erodotea (Hdt. 9, 111, 1) e la *Basileia* moglie di Gige del frammento POxy 2382 possiedono entrambe una parola altamente persuasiva nei confronti del marito (2, 30-31).

¹¹⁸ Cfr. G. J. M. J. Te Riele, *Les femmes chez Eschyle. Observations sur quelques passages des ses tragedies où, de façon indirecte, les personnages féminins sont caractérisés comme tels*, Groningen-Djakarta 1955, pp. 24-25, 56, riferito a Clitemestra. Vedi anche A. J. Podlecki, *Aeschylus' Women*, «Helios», 10 (1983), pp. 23-47 (pp. 32-36); Foley, *Female Acts...*, pp. 201-34.

¹¹⁹ Diggle, *Euripidis fabulae*, I. Cfr. Erodoto, *Le Storie*, IX. *La sconfitta dei Persiani*, testo, comm. e trad. a cura di A. Masaracchia, Milano 1998³, ad IX 113 (pp. 210-211).

livelli di consapevolezza dei protagonisti della vicenda¹²⁰ e quello del pubblico che, come nel caso delle vicende mitiche a teatro, ascoltava la storia di Serse e Masiste conoscendone già l'esito ultimo.

¹²⁰ Cf. Hdt. 9, 108, 1 (la moglie di Masiste) εὖ τε γὰρ ἐπίστατο βίης οὐ τευξομένη; 109, 3 (Amestri) μὴ καὶ πρὶν κατεικαζούση τὰ γινόμενα οὕτω ἐπευρεθῆ ἤσσαν; 110, 1 (Amestri) πυνθάνεται μιν ἔχουσαν· μαθοῦσα δὲ τὸ ποιούμενον τῇ μὲν γυναικὶ τάττη οὐκ εἶχε ἔγκοτον, ἢ δὲ ἐλίξουσα τὴν μητέρα αὐτῆς εἶναι αἰτίην; 110, 3 (Serse) ὁ δὲ δεινόν τε καὶ ἀνάριστον ἐποιέετο τοῦτο μὲν ἀδελφεοῦ γυναῖκα παραδοῦναι, τοῦτο δὲ ἀναιτίην ἐοῦσαν τοῦ πρήγματος τούτου; 113, 1 (Masiste) οὐδὲν κω ἀκηκοῶς τούτων, ἐλπόμενος δὲ τί οἱ κακὸν εἶναι; 113, 2 (Serse) πυθόμενος ταῦτα ἐκεῖνον πρήσσοντα. Per il ruolo della «discrepant awareness» in tragedia vedi Zeitlin, *Playing the Other...*, pp. 79-80.



Dignitari di corte medi e persiani sulla scalinata orientale dell'Apadana a Persepoli.



Il cratere di Boston (Museum of Fine Arts 63.1246).



Il cratere di Boston (Museum of Fine Arts 63.1246), particolare:
il *pharos* di Agamennone.

GIUSEPPINA BASTA DONZELLI

LA PARODO DELLO *IONE* DI EURIPIDE O DELLA FUNZIONE
DELL' 'IMMAGINE' IN UN TESTO TEATRALE

La scena di questo dramma è collocata davanti al tempio di Apollo a Delfi.¹

Ione è il progenitore delle quattro tribù ateniesi e delle genti ioniche (*Ion* 1575ss.: Atena). Frutto della violenza del dio Apollo sulla principessa ateniese Creusa, Ione è cresciuto senza conoscere il padre e la madre, sotto la protezione del dio, nel santuario del-fico. La madre Creusa, che ha dovuto abbandonarlo dopo il parto (e questo sarà per lei motivo di tormentoso rimorso), è successivamente andata sposa a Xuto, un valoroso generale straniero, che ha salvato Atene da un' invasione e ha meritato la mano della principessa ereditiera (*epikleros*) e il diritto di condividere il trono dei sovrani ateniesi. La coppia non ha figli e viene a consultare il dio sulla possibilità di averne. E a Xuto che lo interroga Apollo rivela che il primo che incontrerà uscendo dal tempio, quegli è suo figlio. La prima persona che Xuto incontra è appunto Ione. Dopo una serie di peripezie nel corso delle quali Creusa attenta alla vita di Ione, credendolo un bastardo di Xuto, e Ione a sua volta vuole vendicarsi uccidendo Creusa, alla fine, per l'intervento della Pizia ispirata dal dio, i due si riconoscono e Ione apprenderà di essere figlio di Apollo e non di Xuto. Ione accederà al trono dei suoi avi ateniesi, ma Xuto non dovrà sapere nulla sulla vera paternità di Apollo.

Dopo la monodia di Ione (vv. 82-183), un canto pervaso da gioia di vivere e da sentimenti di devozione filiale verso il dio del-

¹ Cfr. V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino 1997, pp. 142ss. Per la datazione dello *Ione*, che gli studi recenti tendono a collocare tra il 413 e il 410, vd. M. Pellegrino, *Euripide. Ione, Introduzione traduzione e commento*, Bari 2004, pp. 28s.

fico, entra in scena il Coro delle ancelle di Creusa: il loro canto² esprime lieto stupore nel constatare che anche Delfi, come Atene, è sede di splendidi monumenti che diletano la loro vista (come esse affermano al v. 232). Se del sacro recinto delfico nella monodia di Ione era stata esaltata l'atmosfera di purezza e di pace, la parodo completa il quadro con una rapida ecfrasi del decoro figurativo del tempio.³ Quel che attira l'attenzione delle fanciulle è la rappresentazione delle imprese mitiche di Eracle contro l'idra di Lerna (vv. 190-200), di Bellerofonte contro la Chimera (vv. 201-204) e della Gigantomachia (vv. 205-18). Il tema è la lotta di uomini e dèi contro la violenza di esseri mostruosi:

Non solo nella sacra Atene ci sono dimore degli dèi dalle belle colonne e sulle vie pilastri sacri al dio, ma anche presso il Lossia, figlio di Latona, splende la bella luce dei frontoni gemelli. – Ecco, guarda qui: il figlio di Zeus uccide l'idra di Lerna con la falce d'oro. Amica, guarda con i tuoi occhi. – Vedo; e vicino a lui un altro leva una torcia ardente; è forse quello di cui si racconta presso i nostri telai, lo scudiero Iolao, che assume su di sé e porta a termine comuni fatiche insieme con il figlio di Zeus? – E guarda questo in groppa a un cavallo alato: uccide la tricorpore forza che spira fuoco. – Volgo l'occhio dappertutto. Guarda la lotta dei Giganti sulle mura di pietra. – Guardiamo qua, amiche. – Vedi che agita contro Encelado lo scudo con il volto della Gorgone? – Vedo Pallade, la mia dea. – E che? il possente fulmine dalla doppia punta di fuoco nelle mani infallibili di Zeus? – Vedo: con il fuoco riduce in cenere il nemico Mimante. – E Bromio, il Bacco, con tirsi d'edera pacifici uccide un altro dei figli di Gea. (vv. 184-218)

Questa descrizione viene spesso definita *ekphrasis* nel senso invalso nella lingua d'uso di 'descrizione d'opera d'arte'.⁴ Ma è appena il caso di ricordare che nei manuali di retorica di età imperiale, da Teone a Ermogene, da Aftonio a Nicolao Sofista, l'ἔκφρασις viene definita «un passo narrativo che mediante

² Consta di due coppie strofiche: la prima in metri eolici (vv. 184-93=194-204), la seconda in metri eolici conclusi da giambi (vv. 205-18=219-37); nella seconda antistrofe sono inseriti anapesti di Ione.

³ Per tutte le questioni riguardanti il santuario oracolare vd. la puntuale e documentata rassegna di C. Catenacci, *L'oracolo di Delfi e le tradizioni oracolari nella Grecia arcaica e classica. Formazione, prassi, teologia*, in M. Vetta (a cura di), *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, Roma 2001, pp. 131-84.

⁴ Vd. per es. T. De Mauro (a cura di), *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino 1999, s.v. 'ecfrasi'.

l'ἐνάργεια pone davanti agli occhi l'argomento trattato». In questa definizione è proprio l'ἐνάργεια l'elemento qualificante, perché con la sua attenzione ai dettagli l'*enargeia* rende l'ἔκφρασις diversa dalla semplice δῆγησις: questa espone semplicemente i fatti, l'ecfrasi invece mira a 'farli vedere' agli ascoltatori.⁵ Ora è evidente che la descrizione delle imprese eroiche e divine nella parodo difficilmente potrebbe essere definita *ekphrasis* nel senso strettamente tecnico-retorico.⁶ Tale descrizione infatti più che rappresentare e 'far vedere' si limita ad accennare, facendo leva sulla conoscenza dei miti da parte degli spettatori, sia conoscenza orale (ai vv. 196-200 le imprese di Iolao, e quindi di Eracle, vengono raccontate mentre le fanciulle lavorano al telaio; cfr. inoltre vv. 507s.), sia conoscenza visuale: l'impresa di Eracle che taglia le teste della mostruosa idra con la falce, con la collaborazione di Iolao che procede alla cauterizzazione delle ferite con la torcia ardente, gli Ateniesi potevano vederla su una metopa dell'Hephaesteum dell'Agorà. E non occorre ricordare il ruolo fondamentale, ai fini della diffusione della cultura, del linguaggio verbale e visuale, in una società caratterizzata dalla comunicazione orale, quale fu quella ateniese almeno sino alla fine del V sec. a.C.⁷ Contando dunque sulla conoscenza diffusa dei miti, non occorre specificare chi sia il figlio di Zeus e non occorre dire il nome di Bellerofonte e di Pegaso e della Chimera,⁸ e alla fine nella Gigantomachia si può

⁵ Vd. A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma 1998, pp. 149ss.

⁶ Come è noto, l'*ekphrasis* poteva avere per oggetto luoghi, personaggi, eventi ecc., oltre che opere d'arte figurativa, e il teatro di Euripide ce ne offre una grande varietà di esempi, anche caratterizzati da straordinaria *enargeia* e funzionali al progetto drammaturgico. Per un elenco di *ekphraseis* nel teatro greco, con discussione su registri e funzioni, vd. A. Garzya, *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Napoli 1997, pp. 47-58. Ma quanto all'*ekphrasis* relativa al tempio di Delfi nello *Ione*, lo studioso la giudica solo una *παρέκβασις* (p. 58).

⁷ Che la paratragodia di Aristofane non provi affatto l'esistenza di un'ampia circolazione libraria negli ultimi tre decenni del V sec. a.C., è dimostrato convincentemente da G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni (a cura di), *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ, Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C. Atti delle giornate di studio* (Pisa, Scuola Normale Superiore 24-25 giugno 2005), Pisa 2006, pp. 137-91.

⁸ Non condivido l'opinione di E. Simon, *Ikonographie und Epigraphik. Zum Bauschmuck des Siphnierschatzhauses in Delphi*, «ZPE», 57 (1984), pp. 1-22 (p. 5), che ritiene l'omissione del nome di Bellerofonte dovuta alla scarsa

persino trascurare il nome del gigante sconfitto da Dioniso;⁹ basta qualche attributo, questo sì necessario: la falce, la torcia, il cavallo alato, lo scudo con il volto della Gorgone. Sembrerebbe che al drammaturgo non importi tanto descrivere con *enargeia* quei fatti mitici, ma mettere in moto la memoria degli spettatori ai suoi fini. Quei pochi tratti dovevano bastare a evocare i racconti mitici in tutta la loro complessità, che non poteva certo essere rappresentata nella fissità dell'immagine.¹⁰

Ma che cosa avrebbero ricordato gli spettatori ateniesi dei miti di Eracle, Bellerofonte e della Gigantomachia?

Di Eracle, l'eroe greco per eccellenza, sin da Omero avevano appreso il doloroso destino a causa dell'odio e dell'inganno di Era: la dea aveva fermato il parto di Alcmena, madre di Eracle, e fatto nascere prima del tempo Euristeo che, secondo il giuramento di Zeus (destinato però a Eracle), diventa così signore degli Argivi e quindi anche di Eracle, cui imporrà le famose fatiche (*Il.* 19, 95-133). Eracle, tormentato dalle fatiche impostegli da Euristeo, è però protetto da Atena (*Il.* 8, 362-63). Ma, come ricorda Achille, pur essendo caro a Zeus, Eracle non è sfuggito alla morte, vinto dalle Moire e dall'ira tremenda di Era (*Il.* 18, 117-19). E nell'*Ade* lo ritrova Odisseo, a cui l'ombra di Eracle racconta della sua misera vita a servizio di un uomo di gran lunga inferiore e ricorda la

familiarità delle fanciulle ateniesi con il mito corinzio. Si vedrà nelle pagine seguenti che il mito di Bellerofonte doveva essere ben noto agli Ateniesi, destinatari della parodo dello *Ione*.

⁹ Eurytos, secondo Ps. Apollod. 1, 6, 2.

¹⁰ S. A. Barlow, *The Imagery of Euripides. A Study in the dramatic use of pictorial language*, London 1971, pp. 22ss., ritiene che la presentazione «somewhat pedestrian», fatta dal Coro, di uno dei grandi siti culturali della Grecia debba avere lo scopo di fare da contrasto con la monodia di *Ione*, di sottolineare cioè la differenza tra l'intima esperienza di servizio del giovane e il giudizio delle fanciulle straniere, che deve necessariamente essere «cursory and superficial». A mio avviso monodia e parodo si completano, nel senso che al giovanile ottimistico entusiasmo di *Ione* si associa l'allusiva visione di temi mitici che evocano una realtà complessa e non priva di contraddizioni. Un «effect of distancing» nella descrizione della parodo ravvisa invece Ch. Wolff, *The Design and Myth in Euripides' Ion*, «HSPH», 69 (1965), pp. 169-94 (pp. 179ss.).

pericolosa discesa all'Ade, per la cattura del cane Cerbero, allorché era stato accompagnato da Ermete e da Atena (*Od.* 11, 601-26).¹¹

Sin dalle fonti più antiche vengono ricordate alcune delle sue imprese: cattura di Cerbero (*Il.* 8, 366-69; *Od.* 11, 623-26); Gerione (*Hes. Th.* 289-94; 982-83; *Stesich. fr.* S 15, II 5ss. D.); il leone nemeo (*Hes. Th.* 327-32); la liberazione di Prometeo (*Hes. Th.* 526-31); l'idra di Lerna (*Hes. Th.* 313-18). Ma nel tempo il numero delle fatiche si accrebbe, forse anche per effetto dei poemi dedicati all'eroe da Pisandro di Rodi (VII o VI sec. a.C.) e da Paniassi di Alicarnasso (V a.C.), che però non ci sono pervenuti.

Pindaro *N.* 1, 35-67, dopo aver raccontato la strabiliante impresa di Eracle bambino che uccide i serpenti mandati da Era (cfr. *Eur. HF.* 1266-68; *Theocr. Id.* 24), fa predire da Tiresia le imprese civilizzatrici di Eracle e la sua partecipazione alla Gigantomachia.

Va inoltre segnalato che nel mito di Eracle si delineò una linea tematica che lo volle destinato alla vita immortale in unione con Ebe (oltre *Od.* 11, 602-604 sopra menzionato, cfr. *Hes. Th.* 950-55; *Pind. N.* 1, 68ss.; *I.* 4, 55-60). Un lieto fine che avrà fortuna nel tempo (cfr. *Theocr. Idd.* 17 e 24). Ma del radioso futuro nell'Olimpo nelle *Trachinie* sofoclee e nell'*Eracle* di Euripide non c'è neppure il presentimento.

Quanto al numero delle fatiche, Pindaro nella *Nemea* 1 si mantiene nel vago, nell'iperbolica enfasi della profezia di Tiresia; ed invece nel teatro attico si delinea una consistenza di gruppo. In Sofocle, *Trachinie* 1092-1100 sono elencate 6 fatiche: leone nemeo, idra di Lerna, centauri, cinghiale di Erimanto, Cerbero, drago custode del giardino delle Esperidi. Ma 12 sono le fatiche citate nell'*Eracle* di Euripide, 359-435: leone nemeo, centauri, cerva cerinitide, cavalle di Diomede, Cicno, Esperidi, mostri marini, Atlante, Amazzoni, idra di Lerna, Gerione, Cerbero. Così come 12 sono le fatiche rappresentate sulle metope del tempio di Zeus a Olimpia: leone nemeo, idra di Lerna, uccelli stinfalidi, toro cretese, cerva cerinitide, Amazzoni, cinghiale di Erimanto, cavalle di Diomede, Gerione, Esperidi, Cerbero, stalle di Augia.¹²

¹¹ I vv. 602-604 che alludono alla destinazione finale di Eracle tra gli immortali, in unione con Ebe, sono considerati interpolazione, forse di età pistratica.

¹² Sulle differenze tra Euripide e il tempio di Olimpia e sul possibile significato di tali differenze vd. G. W. Bond, *Euripides. Heracles*, Oxford 1981, pp. 153ss.

Va infine segnalato che lo stretto legame di Eracle con il dio di Delfi è ribadito nell'ulteriore corso del dramma, a proposito dell'«ala di pepli» (bottino di guerra sottratto alle Amazzoni, dono dell'eroe al dio), che doveva servire da copertura alla tenda del banchetto voluto da Xuto in onore del figlio, vv. 1143-1158.¹³

L'idra di Lerna era una delle fatiche più popolari e più rappresentate nei decori figurativi.¹⁴

Come racconta Esiodo, l'idra fu generata da Echidna e allevata da Era nel suo odio per Eracle. L'eroe la uccise con la spada, con l'aiuto di Iolao e per volere di Atena (*Th.* 313-18).¹⁵ Infestava la regione di Lerna presso Argo ed era un mostro assassino (Eur. *HF.* 420), munito di molte teste e colli serpentiformi (Eur. *HF.* 419, 1188):¹⁶ Pisandro avrebbe dotato l'idra di molte teste, come riferisce Pausania 2, 37, 4. Secondo Euripide, Eracle ne ebbe ragione tagliando le teste con la falce (*Ion* 192); esse però rinascevano (Eur. *HF.* 1274); ciò spiega la necessità di bruciare le ferite (ἐξεπύρωσεν *HF.* 421) e questo fu il compito di Iolao (*Ion* 194-200). Analogamente con la falce in pugno e non con la spada era rappresentato Eracle su una delle metope di marmo del tempio di Zeus a Olimpia¹⁷ e di Efesto nell'Agorà di Atene.¹⁸

¹³ Sul probabile significato di questa seconda ecfrasi vd. F. I. Zeitlin, *Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' Ion*, «PCPhS», 35 (1989), pp. 144-97; Ead., *The Artful Eye: Vision, Ecphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre*, in S. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, pp. 138-96; M. Pellegrino, *Nel segno degli antenati: Ione 1163-1165*, in O. Vox (a cura di), *Ricerche euripidee*, Lecce 2003, pp. 93-114.

¹⁴ Come testimonia Paus. 5, 7, 11, faceva parte delle cinque fatiche rappresentate sulla perduta arca di Cipselo a Olimpia, della metà del VI sec. a.C. Cfr. *LIMC* V 1 s.v. 'Herakles' n° 1697.

¹⁵ Con la spada in pugno è rappresentato l'eroe in una fascia della tradizione iconografica: vd. **fig. 1**.

¹⁶ Cfr. Bond, *Euripides. Heracles*, ad v. 419.

¹⁷ Il tempio fu completato poco prima della metà del VI sec. a.C.; vd. **fig. 2**.

¹⁸ Cfr. **fig. 3**. Le metope sono datate tra il 450 e il 420. Sull'Hephaesteum dell'Agorà e sulla relativa decorazione plastica cfr. Paus. 1, 14, 6 con il commento di Musti e Beschi: Pausania, *Guida della Grecia*, I, *L'Attica*, a cura di D. Musti e L. Beschi, Milano 1987², p. 311, 54-55; per notizie sul tempio cfr. inoltre L. Beschi, *L'Atene periclea*, in R. Bianchi Bandinelli (a cura di), *Storia e Civiltà dei Greci*, Milano 1979, vol. II, tomo IV, pp. 576-79.

L'uccisione dell'idra ha però un seguito funesto per Eracle, perché l'eroe aveva intinto le sue frecce nel velenoso umore sgorgato dalle ferite dell'idra, rendendo quelle armi irrimediabilmente mortali. Questa è una tradizione antica: già Stesicoro, a proposito dell'uccisione di Gerione da parte di Eracle, vi accenna nella *Gerioneide* (Stesich. fr. S 15, II 5ss. D.) e il motivo è ripreso da Euripide, *HF.* 422-24.¹⁹ Nella tradizione delle frecce avvelenate si innesta la vicenda di Nesso e Deianira e della crudele morte di Eracle, drammatizzata da Sofocle nelle *Trachinie* (vv. 572-75). E al destino di morte di Eracle, legato tragicamente a Deianira, sembra alludere, sinistro presagio, l'epinicio 5° di Bacchilide nel finale. Com'è noto, l'epinicio (del 476) è dedicato a Ierone di Siracusa e chi ne ascoltava le parole doveva rievocare, anche solo da quel breve cenno allusivo, il destino crudele riservato a Eracle.

Ma se nelle *Trachinie* il veleno dell'idra colpisce lo stesso Eracle, tramite l'inganno di Nesso (il Centauro morto uccide l'eroe vivo, *Tr.* 1163), è nell'*Eracle* euripideo che l'eroe uccide atrocemente i suoi figli con le frecce avvelenate (*HF.* 1187-88). Almeno tra i primi spettatori dello *Ione* doveva essere ben nota la tragica fine sia dell'Eracle sofocleo, sia dell'euripideo.²⁰

In entrambe le tragedie, pur nella diversità del finale, emerge uno straziato stupore sulla imprevedibilità degli eventi umani: inopinato è il doloroso esito di un eroe che tante sofferenze aveva patito e tanto benemerito si era reso. Nelle *Trachinie* una denuncia finale, di violenza inusitata in Sofocle, condanna la crudeltà degli dèi e la loro lontananza. Che possa darsi un futuro diverso è avvolto nell'oscurità: «Nessuno vede il futuro, ma il presente è per noi lamento, vergogna per gli dèi», così Illo, vv. 1270-72.

E se alla fine l'Eracle euripideo resiste al desiderio di annullamento, non meno acuminata è però l'accusa che l'eroe di tante straordinarie e benefiche imprese, il pioniere della civiltà, lancia contro la divinità (*HF.* 1255-1310). La decisione di sopportare la vita per evitare l'accusa di codardia (*HF.* 1347-50) fa leva sul codice d'onore oplitico. Come osserva Godfrey Bond: «It requires an effort to remember that Euripides' plays were written for an audience who spent much of their lives on military service. In

¹⁹ Cfr. inoltre Diod. Sic. 4, 11, 6; Ps. Apollod. 2, 5, 2; Paus. 2, 37, 4.

²⁰ Per l'*Eracle* euripideo si argomenta sulla base delle evidenze metriche che la sua rappresentazione sia da datare al 416 o al 414, cfr. Bond, *Euripides. Heracles*, p. XXXI; di poco posteriore, come si è visto (n. 1), sarebbe *Ione*.

hoplite fighting cowardice is particularly anti-social».²¹ E che Eracle potesse essere un modello di virtù oplitica era nella tradizione, come ci documenta tra l'altro un perduto alabastron corinzio del tardo VII sec. a.C., di cui ci resta un disegno,²² che rappresenta una Amazzonomachia: le Amazzoni sono affrontate da una schiera oplitica il cui capo è Eracle, come ci conferma l'iscrizione. I guerrieri con le loro armi e la loro serrata posizione di attacco e di difesa «embody solidarity».²³

Gli Ateniesi che ammiravano le imprese di Eracle sulle metope di marmo (oggi ancora *in situ*) della facciata orientale del tempio di Efesto nell'Agorà, imprese vittoriose e benefiche, sapevano però anche dal teatro di Sofocle e da quello di Euripide che Eracle era stato duramente colpito dalla divinità.²⁴

Non meno triste il destino di Bellerofonte, eroe corinzio per eccellenza.

I Greci lo conoscevano sin da Omero, che lo rappresenta come un uomo a cui gli dèi avevano donato forza e bellezza, ma che alla fine venne in odio agli dèi (*Il.* 6, 150-205). È calunniato dalla perfida moglie di Preto che, invaghitasi del giovane e avendone ricevuto una ripulsa, lo accusa ingiustamente di fronte al marito. Costui in preda all'ira manda Bellerofonte in Licia e gli affida «messaggi di morte, scritti su una tavoletta piegata», con l'ordine di mostrarli al suocero, re della Licia, affinché questi facesse perire il giovane. E il suocero comanda a Bellerofonte di compiere tutta una serie di imprese impossibili (l'uccisione della mostruosa Chimera, la guerra contro i Solimi e contro le Amazzoni, l'uccisione dei guerrieri Lici che gli tendevano un agguato). E Bellerofonte riesce a superare tutte le prove e ottiene il premio del proprio valore. Ma alla fine gli dèi lo presero in odio ed egli andava errando solitario nella pianura Aleia, struggendosi in cuore ed evitando gli uomini. Omero non dice il motivo dell'odio divino e non menziona il cavallo alato Pegaso.

²¹ Bond, *Euripides*, ad vv. 1347ss., p. 402.

²² Notizia dell'alabastron in T. H. Carpenter, *Art and Myth in Ancient Greece*, London 1991, p. 125; per il disegno cfr. J. Henderson, *Timeo Danaos: Amazons in Early Greek Art and Pottery*, in Goldhill, Osborne (eds.), *Art and Text...*, pp. 85-137: p. 88 riproduz. del disegno; vd. **fig. 4**.

²³ Henderson, *Timeo Danaos...*, p. 88.

²⁴ Nel finale del sofocleo *Filottete* Eracle, come *deus ex machina*, è funzionale alla conclusione attesa del dramma.

Esiodo (*Th.* 319-25; fr. 43a Merk.-West, vv. 81-90) menziona la Chimera, generata da Echidna, che è uccisa da Pegaso e dal valoroso Bellerofonte. Ma Esiodo non parla di una triste fine di Bellerofonte. Va tuttavia osservato che da *Th.* 280-86 apprendiamo come il cavallo Pegaso avesse spiccato il volo e, lasciata la terra, fosse giunto tra gli immortali, prendendo dimora nelle case di Zeus e portando il tuono e la folgore per conto del dio.²⁵

Secondo Pindaro, *O.* 13, 61-92, Bellerofonte riesce a domare il cavallo alato Pegaso con l'aiuto di Atena che gli dona il morso²⁶ e alla dea l'eroe dedica un altare e in groppa al cavallo alato compie imprese straordinarie tra cui l'uccisione della Chimera. Ma poi Pindaro con allusiva aposiopesi conclude: «Io tacerò il suo destino», v. 91. Questo epinicio è dedicato a un vincitore corinzio e sembra che il poeta taccia significativamente sul triste destino di Bellerofonte, che era l'esemplare eroe corinzio. Questo epinicio è del 464.

Ancora da Pindaro, *I.* 7, 42-48 (forse del 456), Bellerofonte e il suo triste destino è citato come esempio della punizione inflitta dalla divinità a chi vuol procedere oltre il limite: egli mirava a raggiungere le sedi degli dèi, ma il cavallo Pegaso lo sbalzò giù dal cielo.²⁷ Esempio che conferma il principio delfico di non oltrepassare i limiti. Questo epinicio è destinato ad un atleta tebano.

Anche Euripide dedicò la sua attenzione alle sventure dell'eroe corinzio in un dramma, il *Bellerofonte*, di cui ci pervengono solo frammenti (un altro dramma, anch'esso pervenutoci per frammenti, *Stenebea*, trattava della perfida moglie di Preto che l'*epos* omerico conosce con il nome di Antea). Del *Bellerofonte*²⁸ si sa che è citato da Aristofane negli *Acarnesi*, vv. 418-31, e quindi il 425 a.C. è considerato un sicuro *terminus ante*.²⁹ Dal poco che ci resta di questo dramma (fr. 285-312 Kn) emerge la personalità di un uomo affranto dal doloroso ricordo del tempo felice nella miseria, profondamente ferito nell'animo, che ha perso la fiducia negli dèi e ha sperimentato come sia l'ingiustizia a dominare nel mondo e ad essere premiata. L'eroe che era stato favorito dagli dèi, che aveva ri-

²⁵ Cfr. Eur. *Beller.* fr. 312 Kn.

²⁶ Cfr. anche Paus. 2, 4, 1.

²⁷ La più antica testimonianza della caduta di Bellerofonte sembrerebbe un'anfora cretese a rilievo; vd. **fig. 5**.

²⁸ Su questo dramma cfr. M. Curnis, *Il Bellerofonte di Euripide. Edizione e commento dei frammenti*, Alessandria 2003.

²⁹ Ma sulla datazione vd. anche Curnis, *Il Bellerofonte...*, pp. 139ss.

cevuto in dono il prodigioso cavallo alato e con l'aiuto di Atena Chalinitis (cfr. il fr. 307 Kn) aveva potuto domarlo, compiendo così in groppa all'alato destriero memorabili imprese, si avvale ancora una volta di Pegaso per compiere un folle volo verso la dimora degli dèi: un'impresa che, qualunque ne fosse la motivazione (nel fr. 286, 1ss. Kn si nega che gli dèi ci siano in cielo), non poteva avere che un esito disastroso.

Gli Ateniesi spettatori dello *Ione* sapevano che l'eroe vittorioso della Chimera era finito male ed erano bene informati del suo mito sia dalla tradizione letteraria che da quella iconografica.³⁰

Entrambe le imprese citate nella parodo rappresentano i due eroi come benefattori dell'umanità, che essi liberano da mostri odiosi. Entrambi hanno compiuto le loro imprese con l'aiuto e il sostegno di Atena. Entrambi sono eroi sofferenti, costretti ad affrontare imprese rischiose da miserabili uomini (Euristeo, Preto-Iobate). Ma un'altra esperienza essi hanno in comune: un destino avverso per l'ostilità degli dèi, che li porterà a concludere nel dolore la loro vita.

Nella 2ª strofe della parodo è descritta una Gigantomachia: Atena contro Encelado, Zeus contro Mimante, Dioniso contro un innominato Gigante.³¹

La descrizione della Gigantomachia offerta nella parodo crea qualche problema. Se, come appare plausibile, il lato del tempio di Apollo rappresentato sulla scena è quello rivolto a oriente,³² la descrizione della parodo dovrebbe riguardare la facciata visibile del tempio, appunto quella orientale. Senonché sappiamo che la Gigantomachia decorava il frontone occidentale; quello orientale in marmo rappresentava l'epifania di Apollo su quadriga.³³ In realtà, come è noto, il tempio descritto da Euripide, il cosiddetto tempio degli Alcmeonidi (che risaliva all'ultimo ventennio del VI sec. a.C. e sorgeva sulle rovine del tempio precedente distrutto da un incen-

³⁰ Si veda per es. l'epinetron attico a figure rosse della **fig. 6**. Non si dimentichi poi che del volo di Bellerofonte Aristofane fece una memorabile parodia nella *Pace* (del 421), dove si esibiva la coppia Trigeo-Scarabeo, al posto di Bellerofonte-Pegaso; cfr. Mastromarco, *La paratragodia...*, pp. 171ss.

³¹ Sulla Gigantomachia fondamentale F. Vian, *La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris 1952.

³² Cfr. Di Benedetto, Medda, *La tragedia...*, p. 142.

³³ Vd. C. Marconi, *L'arrivo di Apollo. Sul frontone orientale del quinto Tempio di Apollo a Delfi*, «RIA», S. III, 19-20 (1996-1997), pp. 5-20.

dio nel 548),³⁴ andò in rovina a causa del terremoto del 373 a.C. Ma gli scavi condotti a Delfi dalla fine dell'Ottocento hanno permesso di ricostruire per grandi linee il decoro plastico dei due frontoni. Si sa infatti da Erodoto che, benché si fosse deliberato di costruire il tempio di Apollo in tufo, gli Alcmeonidi ne eressero la facciata anteriore in marmo pario.³⁵ Per conseguenza i materiali di scavo in marmo sono stati attribuiti alla facciata anteriore, quelli in tufo alla facciata occidentale.³⁶

A Fernand Courby si deve una ricostruzione del frontone occidentale generalmente accettata.³⁷

Stando alle conclusioni cui perviene de La Coste-Messelière relativamente al frontone occidentale che qui ci interessa (p. 32), si deve ritenere certo che Atena combattesse contro un Encelado inginocchiato; si deve ritenere quasi sicuro che dietro Artemide seguisse un Apollo che tirava d'arco; molto probabile che il centro della composizione fosse occupato da una quadriga. Solo verosimile: Zeus sulla quadriga, forse accompagnato da Era o altro personaggio, e Dioniso con il suo *entourage*.

Sembra evidente che la descrizione della parodo dello *Ione* ha molto contribuito alla restituzione. Personalmente vorrei però sottolineare una discrepanza, forse non trascurabile, tra la descrizione euripidea di Atena e ciò che gli scavi ci permettono di dedurre. Secondo quello che riferiscono le fanciulle, la dea agita contro Encelado lo scudo rotondo con l'episema del gorgoneion (γοργωπὸν πάλλουςαν ἔτυν v. 210) ed invece l'Atena del frontone occidentale del tempio, stando al frammento relativo alla figura di Atena recuperato dagli scavi, porterebbe l'egida.³⁸ È questo da considerare una spia del fatto che Euripide procedeva a memoria? O ci

³⁴ Cfr. Hdt. 2, 180.

³⁵ Hdt. 5, 62; cfr. inoltre Aristot. *Ath. Pol.* 19, 4.

³⁶ Per la descrizione dei frammenti recuperati e la ricostruzione del decoro dei due frontoni cfr. P. de La Coste-Messelière, *Art archaïque: sculptures des temples* (Fouilles de Delphes IV, 3), Paris 1931, pp. 16-32 (frontone occidentale), pp. 33-62 (frontone orientale). Sul frontone occidentale vd. anche Vian, *La guerre des Géants...*, pp. 113s.; e sul decoro plastico del tempio C. Rolley, *La sculpture grecque. Des origines au milieu du V s.*, Paris 1994, pp. 196ss.

³⁷ Cfr. *LIMC* IV 1 s.v. 'Gigantes', p. 198 n° 3; de La Coste-Messelière, *Art archaïque...*, fig. 7; vd. **fig. 7**.

³⁸ Cfr. de La Coste-Messelière, *Art archaïque...*, p. 18; sulle armi di Atena cfr. Vian, *La guerre des Géants...*, pp. 57, 131; e quanto all'egida cfr. *Ion* 989ss.

sono altre ragioni che inducevano Euripide a ricordare il legame che stringeva la dea alla Gorgone?

La Gigantomachia è uno dei miti più celebrati, ma molto più nei monumenti figurativi, meno nei testi letterari. Omero non ne parla, Esiodo si limita a ricordare che i Giganti nacquero da Gaia fecondata dal sangue di Urano mutilato (*Th.* 183-86).³⁹ Solo allusioni negli autori successivi⁴⁰ e per un resoconto completo, anche se tardo, bisogna ricorrere a Ps. Apollod. 1, 6, 1-2. Ricchissima invece la documentazione iconografica,⁴¹ specie nell'arte attica che celebra in Atena la Gigantophonos per eccellenza.⁴² Gli Ateniesi celebravano la Gigantophonos anche nel Peplo delle Panatenee⁴³ e una Gigantomachia decorava l'interno dello scudo della Atena fidiaca, nonché le metope orientali del Partenone.⁴⁴ Si comprende perché ai vv. 1528-29 Creusa, al momento di assicurare al figlio Ione che Apollo è suo padre, suggelli questa affermazione giurando nel nome di Atena Nike che aveva combattuto vicino a Zeus contro i Giganti.

È stato sottolineato che almeno a partire dal VI sec. a.C. la Gigantomachia rappresentava dal punto di vista teologico l'ultimo atto della creazione del mondo, che consacra il trionfo dell'ordine e della *sophrosyne* sulla *hybris*. E dal punto di vista politico gli dèi Olimpici, sottomettendo i figli della terra, consolidano la *polis* divina. Ma anche la città umana, immagine di quella divina, ne esce rafforzata, stabilizzata dal trionfo di Atena Poliade.⁴⁵ Atena che

³⁹ Va però sottolineato che Esiodo accenna ad una grande impresa compiuta da Eracle tra gli immortali (*Th.* 954-55), che sembrerebbe un'allusione alla famosa partecipazione di Eracle alla Gigantomachia.

⁴⁰ Un elenco in Vian, *La guerre des Géants...*, p. 2 n. 2.

⁴¹ Oltre Vian, *La guerre des Géants...*, *passim*, cfr. *LIMC* IV 1, pp. 191-270; per Atena contro Encelado cfr. Vian, *La guerre des Géants...*, pp. 198-202; *LIMC* II 1 s.v. 'Athena', n° 381-404; IV 1 s.v. 'Gigantes' n° 205-267; su Zeus/Mimante cfr. Vian, *La guerre des Géants...*, pp. 205s.; *LIMC* VI/1 s.vv. 'Mimas', 'Mimos', 'Mimon'; su Dioniso che uccide Eurytos con il suo tirso cfr. Ps. Apollod. 1, 6, 2 e Vian, *La guerre des Géants...*, pp. 206s.

⁴² Vian, *La guerre des Géants...*, pp. 56ss. ha contato circa 250 gigantomachie di Atena anteriori a Fidia.

⁴³ Su cui cfr. Eur. *Hec.* 466-74, *IT.* 223-24; Plat. *Euthyph.* 6; Vian, *La guerre des Géants...*, pp. 251-53; cfr. inoltre Pellegrino, *Euripide. Ione, ad vv.* 209-11 con bibliografia.

⁴⁴ Sull'Atena Parthenos e il Partenone vd. Beschi, *L'Atene periclea...*, pp. 580-97; 581, 583, 593.

⁴⁵ Vian, *La guerre des Géants...*, pp. 286ss.

vince e atterra Encelado diventa dunque ipostasi della vittoria di Atene sulla *hybris* dei suoi nemici.

Una tragedia che ha per oggetto Atene e la sua storia non poteva meglio rappresentare agli occhi degli spettatori ateniesi lo stretto rapporto di devozione e di fiducia nella dea della città, che citando l'*exploit* della dea nella battaglia contro i Giganti, raffigurata sul frontone del tempio del dio di Delfi, come dire nell'ombelico del mondo. Con una tale protezione Atene non potrà subire sconfitte, nemmeno nel periodo tremendo della cosiddetta guerra ionica combattuta nelle acque dell'Egeo.⁴⁶ Se dunque Euripide ha citato la figurazione del frontone occidentale è da credere che questa fosse un'esigenza ineludibile della sua strategia drammaturgica. Naturalmente si è cercato di spiegare in vario modo l'anomalia di una descrizione del frontone occidentale, quando invece doveva essere visibile agli spettatori il frontone orientale.⁴⁷ Ma è forse più

⁴⁶ Per un'accurata rilettura dei numeri relativi alle forze in campo nelle acque dell'Egeo, a partire dall'inverno del 413, cfr. W. Lapini, *La guerra ionica (Tucidide libro VIII)*, Genova 2002.

⁴⁷ Si è anche avanzata l'ipotesi di un «dispositivo a *paraskenia*», per cui cfr. P. Ghiron-Bistagne, *La parodo dello Ione di Euripide: interpretazione, funzione*, «Dioniso», 55 (1984-1985), pp. 237-48. La Simon, *Ikonographie...*, sulla scia di Wilamowitz esclude che la descrizione della Gigantomachia riguardi il tempio di Apollo e pensa invece al fregio Nord ed Est del tesoro dei Sifnii che era ben visibile per chi procedeva lungo il 1° rampante della Via Sacra che saliva verso il tempio e, come sottolinea la studiosa, nella parodo il Coro doveva essere immaginato procedente lungo la Via Sacra. Ma in tal caso dovremmo forse supporre la collocazione di una qualche struttura architettonica lungo le *eisodoi*, che rendesse minimamente credibili le reciproche esortazioni che si rivolgevano le fanciulle ad ammirare i monumenti: ἄθρησον, πρόσιδ' ὄσσοις, ὄρω, ἄθρησον, βλέφαρον διώκω, σκέψαι, δερκόμεσθα, λεύσσεις? A prescindere da altre possibili obiezioni: per es. il Gigante antagonista di Atena è nella tradizione attica Encelado (*Ion* 209), ed invece nel tesoro dei Sifnii i Giganti che combattono contro Atena hanno nomi diversi (confermati dalle iscrizioni), secondo la tradizione focese. Spiega la Simon (p. 5) che le fanciulle ateniesi non conoscono la tradizione focese e non sanno leggere le iscrizioni e quindi interpretano secondo la tradizione attica. Ma il punto è perché mai Euripide le avrebbe fatto comportare così: quale funzione drammatica assegnerebbe al comportamento del Coro ipotizzato dalla studiosa, senza che nulla ci indichi in termini teatrali, e perciò recepibili dagli spettatori, che si tratta appunto della lettura attica di una tradizione mitica focese. E perché privilegiare un monumento minore piuttosto che il famoso tempio degli Alcmeonidi? Analoghe obiezioni a proposito della figura di Dioniso che nella descrizione del Coro combatte «con il tirso d'edera non adatto alla guerra» (*Ion* 216-17), mentre nel fregio del tesoro dei Sifnii «wahrscheinlich eine Lanze

prudente ammettere che Euripide non sembra interessato alla precisione della guida turistica, ma solo a evocare miti e a suscitare emozioni in vista di un suo progetto drammatico.

Probabilmente sulla scena il frontone visibile dagli spettatori o non era decorato o, se lo era, la figurazione non doveva essere apprezzabile dagli spettatori e la descrizione del Coro colmava questa lacuna.⁴⁸ E proprio l'anomalia della 'errata' descrizione dovrebbe far comprendere che a Euripide stava a cuore ricordare la vittoria della dea della città nella battaglia che puniva la *hybris* dei Giganti.

Stando così le cose, noi non possiamo essere certi che le due scene relative a Eracle e a Bellerofonte fossero rappresentate effettivamente su due metope del tempio delfico (tra i resti monumentali del tempio degli Alcmeonidi non sembrerebbe che di metope ci sia traccia), anche se non possiamo naturalmente escluderlo. Ancora una volta, quel che è certo e quel che conta è che Euripide ha messo in evidenza ciò che voleva in funzione del senso profondo di questo dramma.⁴⁹

Dalla parodo emergono esempi di imprese vittoriose di due eroi colpiti dall'odio degli dèi (questo aspetto il pubblico ateniese lo conosceva bene dalle *Trachinie*, dall'*Eracle* e dal *Bellerofonte*), cui segue la rappresentazione della potente protettrice della *polis*, una consolante presenza per Atene.

Ma con la vittoria degli dèi non tutto è concluso: la Gigantomachia ha un seguito e precisamente alla fine del terzo episodio, allorché Creusa, avendo appreso che non potrà mai avere figli e che invece il marito Xuto si propone di introdurre nella casa degli Eretteidi un suo figlio bastardo, decide di uccidere, con la collaborazione del vecchio pedagogo di Eretteo, il giovinetto intruso. L'impresa non è facile, ma Creusa dispone dell'arma appropriata:

schwung» (Simon, *Ikographie...*, pp. 6s.; cfr. Vian, *La guerre des Géants...*, p. 84). Al tesoro dei Sifnii qualcuno aveva già pensato nel 1909 (cfr. de La Coste-Messelière, *Art archaïque...*, p. 27 n. 3).

⁴⁸ Giustamente si è parlato di «convenzionalità della situazione», Di Benedetto, Medda, *La tragedia...*, p. 143. È ben noto che il linguaggio verbale aveva spesso la funzione di rendere 'visibile' agli spettatori ciò che sulla scena realmente visibile non era. Classico sull'argomento il saggio di A. M. Dale, *Seen and Unseen on the Greek Stage: a study in scenic conventions*, «WS», 69 (1956), pp. 96-106.

⁴⁹ Che le descrizioni delle metope e del frontone siano rilevanti per il significato complessivo del dramma è stato giustamente rivendicato contro Wilamowitz da G. Müller, *Beschreibung von Kunstwerken im Ion des Euripides*, «Hermes», 103 (1975), pp. 25-44.

il veleno. Si tratta però di un veleno speciale: una goccia del sangue della Gorgone. Apprendiamo infatti dalle parole di Creusa (vv. 987ss.) che in occasione della Gigantomachia Gea aveva generato la Gorgone, perché fosse alleata degli altri Giganti nella battaglia contro gli dèi. La Gorgone sarebbe però stata uccisa da Pallade e la sua pelle avrebbe fornito l'egida che avvolge il petto di Atena: la corazza armata tutt'intorno di spire di serpenti (tra l'altro in questo passo viene fornita una paretimologia del termine 'egida'). Senonché la versione mitica fornita in questo passo è singolare: la Gorgone, secondo Esiodo, *Th.* 270-81, non era figlia di Gea, ma di Forci e Ceto⁵⁰ ed era stata decapitata da Perseo e dal collo della Gorgone eran saltati fuori Crisaore e il cavallo alato Pegaso. Questa era la versione di gran lunga più diffusa e nota e di essa fa menzione Euripide per es. nell'*Elettra*, vv. 458-63.⁵¹

La versione secondo cui sarebbe Atena la Gorgofona (e al v. 1478 Creusa chiama a testimone la Gorgofona del rapporto da lei avuto con Apollo) potrebbe non essere invenzione di Euripide: Vian⁵² ricorda l'analogo episodio di Atena che nel corso della Gigantomachia scortica il Gigante Pallas e se ne fa una veste, di cui riferisce Ps. Apollod. 1, 6, 2; lo studioso ritiene che la versione euripidea sia anteriore al V sec. e fa leva sul fatto che Euripide la accredita come una versione ben nota e tradizionale, v. 994.⁵³ Ma re-

⁵⁰ Le Gorgoni sono collocate da Esiodo nell'estremo Occidente. Ma esiste anche una tradizione che le fa abitatrici della Libia; cfr. Aeschl. *Eum.* 292-93; Eur. *Ba.* 990; Hdt. 2, 91.

⁵¹ Su questa versione più diffusa, sin dal VII sec. a.C., cfr. M. Hirschberger, *Das Bild der Gorgo Medusa in der griechischen Literatur und Ikonographie*, «Lexis», 18 (2000), pp. 55-76, che però non menziona la rara versione di *Ion* 987ss. La versione che fa di Perseo il gorgonicida trova ampio riscontro anche nell'iconografia. Vd. per es. un louterion protoattico da Egina: Perseo fugge dopo aver ucciso la Gorgone, seguito da Atena sua protettrice; vd. **fig. 8**. Famosa è la metopa di calcare, dal tempio C di Selinunte: Atena assiste Perseo che taglia il collo della Gorgone; nascita di Pegaso; vd. **fig. 9**.

⁵² *La guerre des Géants*..., pp. 198ss.

⁵³ E. K. Borthwick, *P.Oxy. 2738: Athena and the Pyrrhic Dance*, «Hermes», 98 (1970), pp. 318-31 (ringrazio Maria Luisa Catoni che mi ha segnalato questo lavoro), utilizza Eur. *Ion* 987ss. a conferma della propria ipotesi sull'origine di uno *schema* della danza pirrica. Qualche perplessità può forse suscitare l'interpretazione del termine Γοργο[δ]ρακον[τ]οδόξα (attribuito a Cratino dal commentario tramandato nel papiro) come 'Gorgon-dragon-awaiting-one'. È vero che la Gorgone è rappresentata nell'iconografia come adorna di serpenti, ma non sembra che lo sia anche con corpo o parte del corpo di serpente (come per es. certi mostri anguipedi, tipo il Titano Tifone). Solitamente, almeno, è

sta il fatto che l'impresa più famosa di Atena nella Gigantomachia è quella contro il Gigante Encelado,⁵⁴ nota almeno sin dalla metà del VI sec. e lo stesso Euripide vi allude, oltre che in *Ion* 209, anche in *HF*. 907.⁵⁵ Va d'altra parte sottolineato che della versione secondo cui Atena avrebbe ucciso la Gorgone nella Gigantomachia la fonte letteraria più antica sarebbe questo passo dello *Ione*⁵⁶ e, se anche non ne è Euripide l'inventore, è però da ritenere che si trattasse di una versione isolata e semmai c'è da chiedersi perché Euripide abbia scelto di introdurla in questo dramma.

Facendo di Atena la Gorgofona e della Gorgone la figlia di Gea, cioè una sorella dei Giganti, si fornisce un seguito inquietante alla Gigantomachia, che pareva definitivamente decisa con la vittoria del bene, perché il sangue della Gorgone produce ulteriori conseguenze, potendo provocare il bene, ma anche il male: si tratta infatti di due gocce, l'una salutare, l'altra mortale.⁵⁷ L'implicazione è che la vittoria sui Giganti non elimina totalmente la *hybris*, come l'uccisione dell'idra di Lerna non eliminava totalmente la perversità del mostro assassino: la battaglia tra il bene e il male va sempre combattuta.

Atena la grande madre, che del sangue della Gorgone aveva fatto dono a Erittonio, suggellando così i legami quasi parentali che la legavano alla casa degli Eretteidi, con quel dono ha fornito uno strumento di morte, ma anche di vita, come la Gorgone aveva

rappresentata con corpo umano (cfr. *LIMC* IV 1 s.v. 'Gorgo', 'Gorgones'). E comunque la rappresentazione per es. dei Giganti anguipedi daterebbe a partire dal IV sec. (Vian, *La guerre des Géants...*, pp. 14, 147). Va però segnalato che lo studioso propone l'interpretazione alternativa: 'grim-dragon-awaiting-one'.

⁵⁴ Va detto tuttavia che Atena ebbe anche altri avversari; cfr. Vian, *La guerre des Géants...*, p. 201. La versione che fa di Encelado l'antagonista per eccellenza di Atena trova ampio riscontro nell'iconografia; vd. per es. l'anfora ionica a figure nere: Atena, tra Hermes e Posidone, colpisce Encelado. L'anfora è corredata di iscrizioni; vd. **fig. 10**. Parimenti corredata di iscrizioni è il piatto del Louvre; vd. **fig. 11**. Secondo *LIMC* III 1 s.v. 'Enkelados', p. 742, questa versione conterebbe una dozzina di attestazioni nella ceramica attica dei secc. VI e V.

⁵⁵ Anche la buffonesca millanteria di Sileno nel *Ciclope* euripideo (vv. 5-9), che si vanta di avere ucciso Encelado, è prova che questo era per il pubblico ateniese il gigante antagonista per eccellenza di Atena.

⁵⁶ Di età posteriore le fonti letterarie che alludono alla stessa versione; cfr. Vian, *La guerre des Géants...*, p. 199.

⁵⁷ Sul duplice potere, salutare e mortale, del sangue della Gorgone cfr. Ps. Apollod. 3, 10, 3 e vd. la recente bibliografia cit. da Pellegrino, *Euripide. Ione*, ad vv. 1003-17.

un potere ambivalente, sia di distruzione, ma anche di strumento di offesa contro il male (come è dimostrato tra l'altro dal fatto che la sua testa sin da *Iliade* 5, 733-42 è collocata nell'egida che Atena indossa, prima di avviarsi alla battaglia). E non è forse casuale che nella parodo, al v. 210, al posto dell'egida (a quanto pare priva del gorgoneion) che sembra indossasse la figura di Atena nel frontone templare, come abbiamo sopra osservato, si citi lo scudo rotondo munito della testa della Gorgone. La Gorgone è un simbolo di male, ma anche di difesa dal male (persino dal malocchio, se collocata a difesa delle dimore a scopo apotropaico; cfr. inoltre v. 224). E Creusa nel panno che ha tessuto quando era ancora bambina ha inserito il disegno della testa di una Gorgone, circondata da serpenti al modo di un'egida (vv. 1417-23): quel tessuto è uno degli *gnorismata* che porteranno alla *anagnorisis* tra madre e figlio. Le due gocce donate da Atena rappresentano il bene e il male, i due principi sempre interconnessi, mai mescolati (v. 1017). Sta all'uomo scegliere?

Ma Creusa non sceglie tra bene e male, perché non può scegliere: le circostanze la costringono a negare per la seconda volta (vv. 961-63) il nutrimento vitale (v. 1013) al figlio, questa volta ritenuto un nemico da eliminare. E alla radice di questo è un errore di valutazione, un difetto di conoscenza che è proprio dei limiti della condizione umana. Esso è creato dall'intervento del Coro, che riferisce in modo distorto l'oracolo del dio. Disubbidendo a Xuto e contravvenendo alla convenzione teatrale, il Coro interviene direttamente nell'azione, determinandone l'ulteriore svolgimento: «non ti è concesso, padrona, di prendere figli tra le tue braccia, né di accostarli mai al tuo seno» (vv. 761-62). Questo per Creusa deve significare che non solo non nasceranno figli dal suo matrimonio con Xuto, ma anche che il figlio avuto da Apollo è morto. A ciò si aggiunga la rivelazione che invece Xuto ha un suo figlio (vv. 774-75), bastardo (v. 1105), che Xuto slealmente si appresta a introdurre nella 'pura' città di Atene (vd. le considerazioni dello stesso Ione, vv. 668-75). «Privata della casa, privata dei figli» (v. 865), Creusa sente di aver perduto tutto come donna e come principessa, *epikleros* della casa degli Eretteidi: la punizione del marito sleale e del suo bastardo poteva forse sembrare agli occhi degli spettatori ateniesi una determinazione giustificabile e persino necessaria contro chi attenta proditoriamente all'orgoglio dell'au-

toctonia.⁵⁸ Ma tutto nasce da un errore di valutazione del Coro,⁵⁹ che attribuisce all'oracolo delfico un responso contrario al vero, perché figli nasceranno un giorno dalle nozze di Creusa e Xuto (vv. 1589-94, così Atena che riferisce gli oracoli del dio, v. 1569) e soprattutto perché vivo è ancora il figlio di Apollo e Creusa. Ma se l'oracolo del dio assegna come figlio Ione a Xuto, questa è la condizione necessaria perché il figlio del dio e della principessa *epikleros* si insedii nella casa degli Eretteidi: lo esige l'attesa conformità alle norme del diritto attico,⁶⁰ ma anche la necessità di evitare alla principessa ateniese le tristi conseguenze di ciò che Walter Burkert ha definito «the maiden's tragedy».⁶¹ E il Coro delle fanciulle ateniesi sa bene che nei miti che si raccontano durante il lavoro al telaio i figli degli dèi e dei mortali non hanno felice sorte (vv. 507s.).

Ione non può essere riconosciuto come figlio nato da una relazione extramatrimoniale di Creusa, che avrebbe esposto la principessa alle tristi conseguenze della «maiden's tragedy». Nella monodia in cui rievoca la dolorosa violenza subita dal dio, Creusa racconta come abbia dovuto abbandonare il figlio per paura della madre (v. 898). La madre, in assenza del padre Eretteo morto (vv. 281-82), rappresenta il rigido controllo sociale esercitato sulle fanciulle a difesa dell'*oikos*. E sulle conseguenze negative dell'esser Ione dichiarato figlio del dio discute Creusa (vv. 1539ss.). Ma chi avrebbe potuto credere alla paternità del dio, se persino Ione manifesta la sua incredulità (vv. 1520-27)? Di regola l'*epikleros*, l'erede unica, avrebbe dovuto sposare il parente più stretto per via paterna, così che la proprietà (in questo caso il potere regale) fosse conser-

⁵⁸ Sulla rilevanza del tema dell'autoctonia discute, in altra prospettiva, D. J. Mastrorarde, *Iconography and Imagery in Euripides' Ion*, «CSCA», 8 (1975), pp. 163-76. Lo studioso conclude indicando che nello *Ione* non gioca il conflitto tra misericordia divina e riluttanza umana, ma piuttosto «a conflict within the human soul» e la condizione umana richiederebbe la presenza delle pericolose forze autoctone che rendono gli uomini diversi dagli dèi.

⁵⁹ Del resto era un *topos* che l'oracolo del dio fosse frainteso dall'uomo per i limiti del suo giudizio: il *logos* erodoteo su Creso ne dà un insigne esempio.

⁶⁰ Cfr. K. H. Lee, *Euripides. Ion*, Warminster 1977, p. 167.

⁶¹ W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley 1979, p. 6 (trad. it. *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari 1987, p. 14); cfr. inoltre Id., *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religion*, Cambridge, Mass./London 1996, pp. 69ss. (trad. it. *La creazione del sacro. Orme biologiche nell'esperienza religiosa*, Milano 2003, pp. 95ss.).

vata nell'ambito della casa. In mancanza di tale congiunto Creusa va sposa allo straniero Xuto e secondo la legge la proprietà dell'*oikos* poteva passare ai loro eredi legittimi e naturali, partecipando Xuto del potere regale. Ma come figlio bastardo di Xuto, Ione avrebbe potuto essere legittimato dal padre e ricevere l'eredità eretteide.⁶² E naturalmente bisognava che Xuto considerasse Ione proprio figlio naturale.

A questo fine mira lo stratagemma di Apollo di donare a Xuto il proprio figlio quale δεσπότην δόμων, come spiega Creusa (vv. 1534-36; cfr. vv. 1561-62): l'adozione consentiva in Atene la continuità dell'*oikos*.⁶³

Per questi motivi, anche se Atena nel finale (vv.1601-1603) ne dà una giustificazione riguardosa per lo straniero, Ione dovrà valere per tutti gli Ateniesi come il figlio di Xuto, proprio dello straniero Xuto. Si potrebbe persino ipotizzare che Euripide abbia in questo modo offerto, nell'ottica dell'autoctonia, una spiegazione gratificante di quella tradizione che faceva di Ione, destinato ad essere il capo delle genti ionico-attiche, il figlio di uno straniero.⁶⁴

La condizione umana è sempre a rischio: a volte, pur dopo aver compiuto imprese benefiche, si può esser colpiti dall'ostilità degli dèi; in altri casi si può commettere il male per difetto di conoscenza, ma la protezione divina può evitare esiti funesti. L'intervento del dio Apollo eviterà prima che la madre uccida il figlio e poi che il figlio uccida la madre. Come Eracle e Bellerofonte anche Ione è un eroe, ma per lui i pericoli non vengono da mostri fantastici, come l'idra o il mostro tricorpore che spira fuoco, ma dal suo ingresso nel mondo della *polis* (egli lo aveva chiaramente previsto nel discorso a Xuto, vv. 585ss.). Certo, Ione non entrerà ad Atene come un *nothos* (v. 592; cfr.v. 1473), ch  Xuto lo legittimer  col beneplacito di Creusa; ma entrer  come il figlio di uno straniero in una citt  orgogliosa della propria autoctonia,⁶⁵ una citt  'pura' in

⁶² Sulla condizione dei *nothoi* cfr. C. B. Patterson, *Those Athenian Bastards*, «ClAnt», 9 (1990), pp. 40-73.

⁶³ Per il diritto di famiglia cfr. W. K. Lacey, *The Family in Classical Greece*, Ithaca 1968, pp. 139-46; ulteriore documentazione bibliografica in Pellegrino, *Euripide. Ione*, ad vv. 1534-36.

⁶⁴ Hdt. 7, 94; 8, 44; Paus. 1, 31, 3; 2, 14, 2; ma cfr. Plat. *Euthyd.* 302 d.

⁶⁵ Come   noto, il famoso psefisma pericleo del 451 a.C. stabiliva che il diritto di cittadinanza spettasse solo a coloro i cui genitori fossero entrambi ateniesi; e anche se   possibile che durante gli anni di guerra si fossero fatte delle deroghe, quel che conta   il principio stabilito da quella legge che interpreta la

cui uno straniero, anche se munito dei diritti civili (ἄστός), non godrà della pienezza dei diritti politici, la παρησία (vv. 668-76). Certo, Ione potrebbe vantare sangue ateniese, almeno da parte di madre, ma proprio questo dato rilevante dovrà restare un segreto. Egli dovrà essere per tutti il figlio di uno straniero. E in questa condizione di inferiorità dovrà tendere al più alto rango dello Stato, affrontando l'invidia e l'ostilità degli incapaci, lo scherno dei saggi che standosene lontani dalla vita politica, benché ben dotati, gli rimprovereranno di non starsene tranquillo in una città pronta al biasimo, e subirà infine il controllo e l'inimicizia degli avversari politici (vv. 589-606). Ecco tutto quello che fa rimpiangere a Ione la pace e la *apragmosyne* della sua vita a Delfi (vv. 633-47).⁶⁶

Ma a differenza di Eracle e Bellerofonte, Ione, destinato, come assicura Atena (vv. 1571-93), ad essere il capostipite delle tribù attiche e delle genti che popoleranno le isole dell'Egeo e le coste dell'Europa e dell'Asia e che darà il suo nome agli Ioni, i quali grazie a lui diventeranno famosi, è un eroe che, lungi dall'essere in odio agli dèi, è invece sotto la protezione di Apollo e di Atena e il suo dramma⁶⁷ ha un esito felice, come è giusto che sia, trattandosi della favolosa storia di Atene ed anche della dovuta consolazione⁶⁸

fortissima fede degli Ateniesi nella propria 'purezza', oltre a perseguire naturalmente obiettivi socio-economici.

⁶⁶ Il rifiuto dell'attività politica è un motivo che si incontra anche nell'*Antiope*, nel celebre agone in cui Anfione oppone, al programma di «vita attiva» di Zeto, la propria condanna dell'attivismo politico: ὅστις δὲ πράσσει πολλὰ μὴ πράσσειν παρὸν, / μῶρος, παρὸν ζῆν ἠδέως ἀπράγμονα (fr. 193 Kn; cfr. *Ion* 598-601). Questo motivo del disimpegno si incontra spesso nell'ultima produzione euripidea; cfr. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971, pp. 303ss.

⁶⁷ Che non si tratti, a mio avviso, di una 'commedia', ho rappresentato in altri contributi: *Euripide tra commedia e tragedia*, in M. Cannatà Fera, S. Grandolini (a cura di), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli 2000, I, pp. 63-69; *Precisazioni su una 'pseudo-anagnorisis'* (*Eur. 'Ion'* 517-27), in P. Mureddu, G. F. Nieddu (a cura di), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro, Atti del Convegno di Studi* (Cagliari 29 settembre-1 ottobre 2005), Suppl. «Lexis», 42, Amsterdam 2006, pp. 175-85.

⁶⁸ È stato suggerito che nel finale dell'*Antiope* si possa ravvisare una sorta di funzione consolatoria («*victoria poetica*»), rispetto alla perdita di Enoe subita dagli Ateniesi nell'autunno del 411; cfr. J. L. López Cruces, *Eurípides músico, Antiope y la reescritura de los mitos musicales*, in F. J. Campos Daroca, F. J. García González, J. L. López Cruces, L. P. Romero Mariscal (eds.), *Las personas de Eurípides*, Amsterdam 2007, pp. 3-37 (p. 32 e n. 106).

offerta ai cittadini di Atene dalla loro dea in un momento drammatico della loro esistenza storica (vv. 1571ss.).



Fig. 1. Coppa raffigurante Eracle con la spada in pugno conservata nell'Università di Jena, proveniente dall'Etruria, datata 585-575 a.C. (cfr. *LIMC* V 1 s.v. 'Herakles', p. 35 n°1995; illustr. V 2, p. 53).



Fig. 2. Metopa del tempio di Zeus a Olimpia. Le metope sono conservate nel Museo di Olimpia e nel Museo del Louvre (cfr. *LIMC* V 1 s.v. 'Herakles', p. 7 n°1705; illustr. p. 8).



Fig. 3. Metopa dell'Hephaesteum dell'Agorà di Atene (cfr. *LIMC V 1 s.v.* 'Herakles', p. 7 n° 1706; illustr. p. 9).



Fig. 4. Alabastron corinzio del tardo VII sec. a.C. (cfr. J. Henderson, *Timeo Danaos: Amazons in Early Greek Art and Pottery*, in Goldhill, Osborne [eds.], *Art and Text...*, pp. 85-137: p. 88 riproduz. del disegno).



Fig. 5. Anfora cretese a rilievo, conservata nel Museo del Louvre, datata ca. 675 a.C. (cfr. *LIMC* VII 1 s.v. 'Pegasos', p. 229 n° 241; illustr. VII 2, p. 171).



Fig. 6. Epinetron attico a figure rosse, conservato nel Museo Nazionale di Atene, datato a ca. il 430 a.C. (cfr. *LIMC* VII 1 s.v. 'Pegasos', p. 224 n° 153; illustr. VII 2, p. 158).



Fig. 7. Ricostruzione del frontone occidentale del tempio di Delfi, detto degli Alceonidi, secondo Fernand Courby (cfr. *LIMC* IV 1 s.v. 'Gigantes', p. 198 n° 3).



Fig. 8. Louterion protoattico da Egina, conservato nello Staatl. Mus. di Berlino, datato ca. 610 a.C. (cfr. *LIMC* II 1 s.v. 'Athena', p. 958 n° 6; illustr. II 2, p. 703).



Fig. 9. Metopa di calcare, conservata nel Museo Nazionale Arch. di Palermo, dal tempio C di Selinunte, datata tra il 550 e il 530 a.C. (cfr. *LIMC* II 1 s.v. 'Athena', p. 958 n° 12; illustr. II 2, p. 704).

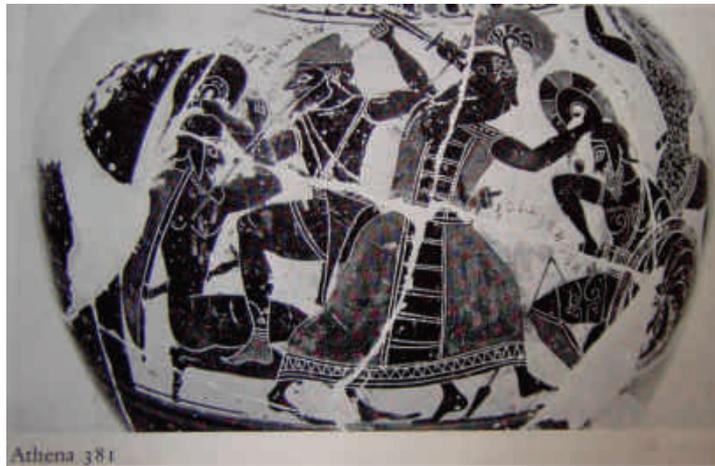


Fig. 10. Anfora ionica a figure nere conservata al Louvre, da Caere, datata alla fine del VI sec. a.C. (cfr. *LIMC* II 1 s.v. 'Athena', p. 990 n° 381; illustr. II 2, p. 747).



Fig. 11. Piatto, conservato al Louvre, datato ca. 530 a.C. (cfr. *LIMC* IV 1 s.v. 'Gigantes', p. 232 n° 342; illustr. IV 2, p. 147).

ONOFRIO VOX

MELEAGRO IN INTERNO.
LA SCENA TRAGICA E L'IMMAGINE SU CRATERE APULO,
NAPOLI MUS. ARCH. NAZ. 80854¹

Chiarisco subito che avevo indicato questo tema quando ero convinto, seguendo l'opinione prevalente finora, che l'immagine del vaso riflettesse la messinscena di un dramma attico, ed anzi potesse gettare luce su testi frammentari. Ora invece ritengo poco plausibile l'ipotesi che il pittore abbia presente una particolare versione drammaturgica; per questo ripiego su una rassegna del motivo degli interni in alcune narrazioni, non solo sceniche, del mito di Meleagro, mettendole a confronto con l'immagine del vaso: l'enunciato iconico, tuttavia, con il suo linguaggio autonomo ed i suoi codici diversi rispetto agli enunciati linguistici, sarà utile nel sottolineare un aspetto del mito meleagreo spesso sottovalutato. Mi baserò, com'è ovvio, sull'eccellente studio recente di Peter Grossardt.

L'interno domestico si addice a Meleagro, paradossalmente. L'eroe etolico era definito nell'epica catalogica il guerriero più valente «nel combattere con la *lancia*, a parte Eracle» (Hes. fr. 25, 2-3 ἔγχει μάρνασθα[ι . . . / πλή<γ> γ' Ἡρακλῆ[ος]), tanto che «nessuno osava affrontarlo in battaglia», e «(perse la vita) per mano di Apollo» (Hes. fr. 25, 9-12 οὐτέ τις ἐν πολέμ[ωι φθισήνο]ρι δακρυόε[ντι / ἔτλη ἐσάντα ἰδῶ[ν μεῖναι κρατερ]όν Μελέαγ[ρον / ἀνδρῶν ἡρώων, ὁπότ['] ἰθύοι] ἄντα μάχεσ[θαι. / ἄλλ'

¹ Nel preparare il mio intervento ho a lungo perseverato nell'erronea indicazione del vaso come anfora e non come cratere; ho condiviso così la svista che si trova occasionalmente in P. Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros: zur Literarischen Entwicklung der Kalydnischen Kultlegende*, Leiden 2001, p. 237.

ὑπ' Ἀπόλλωνος χερ[σὶν]...θ.[].² La sua specialità evidentemente era l'arma da lancio più adatta per la caccia al cinghiale, e appunto nella gara dell'asta risulta vittorioso ai *Giochi per Pelia* sia secondo Stesicoro (fr. 2b P. ἄκοντι) sia secondo Simonide (fr. 59 P. δούρι).³ Eppure lo troveremo a suo agio all'interno della protettiva casa paterna; e poi anche in interni molto più metafisici, quasi metaforici (annoto solo qui, di passaggio, che il mito di Meleagro è nelle *Metamorfosi* di Ovidio la narrazione più interna dell'opera, perché esattamente *centrale* nel mediano ottavo libro, ai vv. 270-546: il cuore del poema⁴).

Nella iconografia più diffusa la vicenda di Meleagro si consuma all'aperto. Ma secondo la versione che vuole la sua esistenza legata ad un tizzone, un motivo folclorico altamente significativo, il contesto esistenziale rimane la casa, anzi la parte più interna della casa, nella quale Meleagro nasce, e dove appena nato riceve la visita delle Moire, e dove la madre Altea custodisce gelosamente il tizzone fino al momento decisivo della vendetta contro il figlio.⁵

Anche la sua morte di norma viene narrata *en plen air*: vuoi sotto le mura di Pleurone, nella lotta contro i Cureti successiva alla caccia, e più spesso per mano di Apollo, o nell'esterno boscoso delle contrade calidonie, proprio dove si è svolta la caccia al rovinoso cinghiale, per il cui trofeo il giovane entra in contrasto con gli zii materni, tutori tradizionali del tribale rito efebico, e macchiatosi del loro sangue è condannato a morte dalla stessa ma-

² Cfr. J. R. March, *The Creative Poet: Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, London 1987 = «BICS», Suppl. 49, pp. 41-42, e Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, pp. 43-44.

³ Seppure ἔγχος del *Catalogo* possa avere valore forse sfuggente, visto che passa da «spear, lance» in età arcaica, ma anche «weapon in general», perfino a «sword» più tardi, «S. *Aj.* 287, al., E. *El.* 696, etc.» (*LSJ*, s.v.). Il nome di Meleagro (che in Bacchilide riceve un epiteto composto di ἔγχος: *Ep.* 5, 68-70 εἰδῶλον θρασυμένονος ἐγγεσπάλου Πορθανίδα), varrebbe 'abbattitore, mazziere', connesso alla denominazione indoeuropea di un'arma eroica, 'che abbatte, spezza', secondo C. Watkins, *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, New York - Oxford 1995, pp. 408-13.

⁴ Per la narrazione ovidiana mi limito a rinviare a Ch. Segal, *Ovid's Meleager and the Greeks: Trials of Gender and Genre*, «HSCPh», 99 (1999), pp. 301-40; per il valore derivante dalla disposizione editoriale, vd. B. W. Boyd, *Two Rivers and the Reader in Ovid, Metamorphoses 8*, «TAPhA», 136 (2006), pp. 171-206.

⁵ Le fonti mitografiche: Ps.-Apollod. *Bibl.* 1, 8; Hyg. *Fab.* 171-74.

dre Altea.⁶ La stessa prova efebica della caccia al cinghiale, come poi l'assegnazione del trofeo, non può che avvenire all'aperto: gli efebi frequentano gli spazi marginali della comunità, della vita associata, come sappiamo,⁷ ma anzitutto si avventurano all'esterno rispetto allo spazio dell'*oikos* familiare – nel caso della caccia calidonia, una riunione quasi panellenica, addirittura molti provengono da contrade lontane, dall'estero, sono fuori dei confini geografici delle loro etnie.

Così pure nell'arte figurativa è frequentissima non solo la descrizione della caccia, dall'età arcaica, ma anche, specie in età romana, del trasporto di Meleagro ormai morente, quella scena di gruppo, di particolare successo nei sarcofaghi, che è stata ritenuta antesignana della medievale 'deposizione' di Cristo.⁸ Eppure nella narrazione del mito non sono affatto secondari gli interni della casa di Meleagro e di sua madre Altea, almeno quando si innesca il dramma del figlio maledetto dalla madre, con la degenerazione dei rapporti madre-figlio.

Sarà forse utile ricordare due particolari complementari, relativi alla famiglia di Meleagro. 1. La madre Altea sembra avere un nome parlante, connesso con la radice del verbo ἀλθαίνω 'curo' ed anche con l'affine ἀλδαίνω 'accresco, alimento', ed è allo stesso tempo nome di una pianta, l'*althaea*, una varietà di malva nota anche come ibisco, le cui proprietà, soprattutto lenitive, sono ben note alla farmacopea antica.⁹ E per converso la patologia di cui morirà Melea-

⁶ Vd. J. Bremmer, *The Importance of the Maternal Uncle and Grandfather in Archaic and Classical Greece and Early Byzantium*, «ZPE», 50 (1983), pp. 173-86.

⁷ P. Vidal-Naquet, *Il Filottete di Sofocle e l'efebia*, trad. it. in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino 1976, nonché *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris 1981.

⁸ Ma vd. S. Settis, *Ars Moriendi: Cristo e Meleagro*, in F. Cagliati (a cura di), *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, Scuola Normale Superiore di Pisa, maggio 1999, Pisa 2000, pp. 145-70.

⁹ Ne discuto in *Le maledizioni di Althaia*, «Rudiae», 20 (2009, in corso di stampa). H. Petersmann, *Vom Märchen zur epischen Sage: eine sprach- und motivgeschichtliche Untersuchung zu den Namen der Hauptpersonen in der Meleagris*, «WS», 107/108 (1994/95), pp. 15-27, riconoscerebbe nel nome un legame fra magia e crescita, alimentazione, guarigione: Altea saprebbe adoperare lo strumento magico (ἄλθος, φάρμακον) per assicurare il mantenimento e l'accrescimento della vita attraverso il calore (θερμασία), in una sorta di terapia, preventiva, del calore.

gro può essere descritta come *fuoco interno*, simmetrico rispetto al bruciare del tizzone vitale.¹⁰ 2. La sorella Deianira, si sa, condannerà a morte lo sposo Eracle facendogli indossare la camicia intrisa con il sangue del centauro Nesso: la patologia derivatane sarà un fuoco epidermico inestinguibile, che spingerà Eracle alla decisione di morire consumando la carne mortale sul rogo (Ps.-Apollod. *Bibl.* 2, 157ss.).¹¹ Inoltre lo stesso mito di Meleagro viene messo in relazione con un rituale del fuoco per l'Artemide etolica.¹²

Prima di analizzare alcuni testi, conviene guardare l'immagine sul cratere apulo a volute. Il cratere a figure rosse datato al 360-340 a.C., e attribuito alla cerchia del pittore di Licurgo, è l'unico vaso che presenti Meleagro morente, un motivo invece frequente sui sarcofaghi romani.¹³ La scena figurata mostra, piuttosto spo-

¹⁰ Almeno da Ovidio, *met.* 8, 515-25 *Inscius atque absens flamma Meleagros ab illa* (515) / **uritur** et **caecis** torreri viscera sentit / **ignibus** ac magnos superat virtute dolores. / quod tamen ignavo cadat et sine sanguine leto, / maeret et Ancaei felicia vulnera dicit / grandaevumque patrem fratresque piasque sorores (520) / cum gemitu sociamque tori vocat ore supremo, / forsitan et matrem. crescunt **ignisque** dolorque / languescuntque iterum; simul est extinctus uterque, / inque leves abiit paulatim spiritus auras / paulatim cana prunam velante favilla (525).

¹¹ Ma il dossier di rapporti particolari di parenti o congiunti di Meleagro proprio con gli interni domestici potrebbe estendersi. Anzitutto Marpessa, la madre della moglie, che era tenuta segregata dal padre Eveno per evitarle le nozze (vi accennerò tra poco). Poi una figlia, di nome Polidora, nella problematica versione delle *Ciprie*, che sarebbe andata sposa a Protesilao, il primo guerriero acheo sbarcato a Troia, e alla sua morte si sarebbe suicidata (Paus. 4, 2, 7 = *Cypria* fr. 26 Bern. ὁ δὲ τὰ ἔπη ποιήσας τὰ Κύπρια Πρωτεσιλάου φησὶν, ὃς ὅτε κατὰ τὴν Τρωάδα ἔσχον Ἕλληνας ἀποβῆναι πρῶτος ἐτόλμησε, Πρωτεσιλάου τούτου τὴν γυναῖκα Πολυδώραν μὲν τὸ ὄνομα, θυγατέρα δὲ Μελεάγρου φησὶν εἶναι τοῦ Οἰνέως): secondo il dettato omerico che pure tace il nome della donna – nella versione vulgata Laodamia – Protesilao l'aveva lasciata senza consumare il matrimonio, come una «casa non finita» (*Il.* 2, 700-701 τοῦ δὲ καὶ ἀμφιδρυφῆς ἄλοχος Φυλάκη ἐλέλειπτο / καὶ δόμος ἡμιτελής). Cfr. Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, pp. 47-50.

¹² Vd. J. Bremmer, *La plasticité du mythe. Méléagre dans la poésie homérique*, in C. Calame (éd.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève 1988, pp. 37-56.

¹³ Basti rinviare a A. D. Trendall, T. B. L. Webster, *Illustration of Greek Drama*, London 1971, pp. 98-99; S. Woodford, *Meleagros*, in *LIMC* VI, 1 (1992) n° 42; L. Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*; introduzione, repertorio e contributi critici di L. Todisco, M. Catucci, G. Gadaleta, C. Roscino, M. A. Sisto, Roma 2003, p. 438 (Ap 106); O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek*

stata verso la cornice decorativa a sinistra di chi guarda, una struttura architettonica poggiante su sei colonne ioniche, una casa, al cui interno Meleagro sta sofferente fra le braccia dei fratelli Deianira e Tideo (tavv. 1-2). In rete se ne può leggere una descrizione chiara, ma bisognosa di precisazioni:¹⁴

Il vaso rappresenta il momento della morte di Meleagro. La raffigurazione permette di identificare con chiarezza i personaggi, in quanto indica il nome di ognuno di essi. Meleagro, a destra, è portato morente in casa, tra le braccia del fratello Tideo, che lo sta deponendo amorevolmente su un giaciglio. Sua sorella Deianira si precipita verso di loro per dare aiuto. I tre fratelli sono evidentemente legati da partecipazione ed affetto, come risulta evidente dalla prontezza dei gesti con i quali ambedue portano aiuto a Meleagro. In particolare la tunica di Deianira, svolazzante ed ariosa, dimostra quanto la ragazza si sia avvicinata velocemente per partecipare al dramma. Meleagro appare stupito, colto nel momento in cui le forze stanno finendo, quasi inconsapevole della causa della sua morte. Sulla sinistra un'altra donna, l'unica figura priva d'iscrizione, forse Altea, guarda la scena con un gesto di dolore, a braccia levate, con un'espressione piena di tensione e l'abito in movimento che dimostra la tensione della corsa. La scena è racchiusa in un interno, indicato dalle colonne e dal mobilio caratteristico di una stanza. Altri episodi si svolgono all'esterno della scena principale, in particolare, al di sotto degli avvenimenti suddetti, appaiono Peleo e Teseo, identificabili per l'iscrizione, compagni di caccia di Meleagro, con i loro cani e la rete arrotolata intorno ai pali, usata per catturare il cinghiale. Sono ambedue in atteggiamento mesto, a sinistra Peleo, con il capo chino poggiato sulla mano sinistra, il volto malinconico, di fronte a lui Teseo, con il capo velato in segno di lutto, ripiegato in se stesso, profondamente abbattuto. A destra dell'edificio, in piedi, si trova, in alto, Afrodite che guarda con attenzione la vicenda, e, accanto a lei, un piccolo fanciullo alato, Poto, personificazione del Desiderio amoroso. Ambedue sono chiamati in causa, in quanto il sentimento d'amore è stato una parte importante di tutta la vicenda che ha provocato come conseguenza la morte di Meleagro. Sotto di loro c'è Eneo con barba,

Vase-Painting of the Fourth Century B.C., Los Angeles 2007, n° 69. Per i sarcofagi vd. almeno H. Sichtermann, G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, unter Verwendung neuer Aufnahmen von G. Singer, Tübingen 1975; G. Koch, *Die antiken Sarkophagreliefs*, XII, 6: *Meleager*, Berlin 1975.

¹⁴ Di G. Masone nel portale di *Iconos*, progetto della cattedra di Iconografia e Iconologia della prof. C. Cieri, Dipartimento di Storia dell'Arte della Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma "La Sapienza" (<http://www.iconos.it/index.php?id=1964>).

scettro, lunga tunica, che guarda verso l'interno della casa con il braccio alzato per strapparsi i capelli, nel convenzionale gesto di dolore. Il vaso riprende la tradizione euripidea che inserisce sia il tema dell'amore fra Meleagro ed Atalanta, come si evince dalla presenza di Afrodite e di Poto, sia l'accentuazione dei sentimenti contraddittori di Altea, da una parte desiderosa di vendetta nei confronti dell'uccisione volontaria dei suoi fratelli da parte del figlio, dall'altra pentita per il gesto compiuto.

Le precisazioni riguardano le didascalie. Ne è priva in realtà, oltre alla figura femminile sulla sinistra, identificabile con Altea o forse con una donna ignota, anche quella del protagonista stesso. Inoltre l'iscrizione per il piccolo alato vicino ad Afrodite, lo identifica come ΦΘΟΝΟΣ, non ΠΟΘΟΣ come ci si aspetterebbe (**tav. 3**), e questo costituisce un problema non secondario.

Esterni ed interni omerici

L'opposizione fra esterni ed interni è ben motivata nella speciale narrazione del mito fatta nell'*Iliade*, nel libro dell'*Ambasceria ad Achille* (9, 529-605), ad opera del vecchio Fenice, padre adottivo di Achille e personaggio narratore interno (una controfigura quasi del poeta, narratore esterno): Achille adirato si è ritirato dalla battaglia, dallo spazio esterno che è lo spazio pubblico per eccellenza del guerriero epico, lo spazio per realizzare le sue gesta, ed è ridotto nello spazio privato costituito dalla sua tenda, dentro l'accampamento acheo (che a questa altezza del poema è perfino protetto da un muro, dal libro 7, 433ss.), dove delle gesta belliche rimane solo il riverbero poetico, la celebrazione dei *klea*, nella quale gli Ambasciatori al loro arrivo trovano impegnato Achille (9, 186-89 τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ ... ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν¹⁵). Fenice dunque, nel tentativo di far tornare Achille al suo mestiere di guerriero, racconta il 'fatto antico' di Meleagro (9, 527 μέμνημαι τόδε ἔργον ἐγὼ πάλαι οὐ τι νέον γε), o meglio una sua versione particolare, secondo la quale Meleagro, reagendo alla invocazione delle Erinni sul suo capo ad opera della

¹⁵ Il sostantivo sarà poi replicato nelle parole di Fenice, ad anticipare sinteticamente la vicenda mitica che sta per essere narrata (9, 524-25 οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν / ἡρώων, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοι).

madre, si ritirava dalla battaglia contro i Cureti e si rinchiudeva all'interno del talamo con la sposa Alcione-Cleopatra; sordo ad ogni promessa, ad ogni offerta anche la più allettante, ad ogni preghiera anche delle persone più care; cedendo poi soltanto agli argomenti patetici della moglie.¹⁶

Un tratto pre-tragico del racconto iliadico sta nel presentare il conflitto fatale come interno alla famiglia, nei rapporti fra madre e figlio; non a caso adombrato nell'ascolto accordato dall'Erinni all'invocazione della madre. Perché le Erinni, divinità della giustizia retributiva anzitutto all'interno del *genos*, fanno la loro comparsa nella letteratura greca proprio in questo segmento dell'*Iliade*, nelle parole di Fenice che racconta prima di se stesso, maledetto dal padre (*Il.* 9, 449-57, trad. G. Cerri: «[mio padre] adirato contro di me per la sua concubina dalla bella chioma, / per la quale era preso d'amore, e faceva torto alla sposa, / alla madre mia; che stava sempre alle mie ginocchia a pregarmi / di sedurre la concubina, perché prendesse a noia il vecchio. / Le detti retta e lo feci; subito mio padre s'accorse / e pronunciò maledizione tremenda, invocando le Erinni funeste, [πολλὰ κατηρᾶτο, στυγεράς δ' ἐπεκέκλετ' Ἔρινῶς, 454] / che mai gli accadesse di prendere in braccio un figlioletto nato da me; / dettero gli dei compimento alla sua maledizione, / Zeus di sotterra e Persefone spietata. [θεοὶ δ' ἐτέλειον ἐπαράς / Ζεὺς τε καταχθόνιος καὶ ἐπαινή Περσεφόνηια]»), e poi racconta di Meleagro maledetto da Altea (*Il.* 9, 565-72: «se ne stava a letto con lei, a smaltire la rabbia accorata, / in collera per la preghiera ostile di sua madre, la quale, / nel grande dolore per la morte di suo fratello, aveva pregato / gli dei [πόλλ' ἀχέουσ' ἤρᾶτο], e batteva insistente con le mani sulla terra ferace / invocando Ade e la crudele Persefone, / prosternata in ginocchio, bagnato il seno di lacrime, / che dessero morte a suo figlio; e l'Erinni che vaga nel buio / le dette ascolto dall'Erebo col suo cuore spietato [τῆς δ' ἠεροφοῖτις Ἔρινῶς / ἔκλυεν ἐξ Ἐρέβου ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα]»). La particolare strategia retorica, parentetica, della narrazione mitica intende commuovere profondamente l'uditorio interno (Achille) assimilando cripticamente il

¹⁶ Un personaggio – si ipotizza giustamente –, cui è dato il nome di Cleopatra, probabilmente inventato per l'occasione, per ricordare ad Achille, uditorio interno, ed insieme all'uditorio esterno della storia, il nome ed il ruolo di Patroclo. Su questo, oltre che più in generale sulla funzionalità del racconto nell'*Iliade*, vd. March, *The Creative Poet...*, pp. 29-41, e Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, pp. 9-40.

protagonista Meleagro non solo, com'è ovvio, a lui, Achille, destinatario del racconto, ma anche allo stesso narratore Fenice, legato da affetto al destinatario!

L'interno meleagreo nella versione omerica è l'interno della casa familiare, visibile ai vv. 556, 565, 581-3, 588 (κεῖτο παρὰ μνηστῆ ... , τῆ ὅ γε παρκατέλεκτο ..., πολλά δέ μιν λιτάνευε γέρων ἱππηλάτα Οἰνεύς / οὐδοῦ ἐπεμβεβαῶς ὑψηρεφέος θαλάμοιο / σείων κολλητὰς σανίδας ..., πρὶν γ' ὅτε δὴ θάλαμος πύκ' ἐβάλλετο): un *oikos* di tipo regale iliadico, in cui i figli ormai sposati possiedono propri appartamenti nella casa/reggia paterna (come nel caso della reggia di Priamo, in *Il.* 6, 243-50). L'interno della casa, regale o meno, è comunque lo spazio schermato, protetto, riservato ai non guerrieri: ai bambini, ai vecchi, alle donne.

Così, interno e protetto è lo spazio della **vergine** (παρθενική) di Esiodo – nella caratteristica sezione degli Ἔργα dedicata alle attività invernali (*Op.* 520-23) –, che «dentro la casa presso la cara madre rimane (ἢ τε δόμων ἔντοσθε φίλη παρὰ μητέρι μίμνει), / ignara ancora dell'opere dell'aurea Afrodite; / lei bagna le tenere membra e di grasso olio / le unge, e dentro la casa giace (μυχίη καταλέξεται ἔνδοθι οἴκου)» (trad. G. Arrighetti).¹⁷ Ed al contrario la stanza nuziale sembra un ambiente inappropriato per un guerriero nel tempo destinato all'attività bellica: per questo Paride, che si muove costantemente nel talamo (*Il.* 3, 382 κὰδ δ' εἶς ἐν θαλάμῳ εὐώδει κηῶντι, 3, 391 κεῖνος ὅ γ' ἐν θαλάμῳ καὶ δινωτοῖσι λέχεσσι, 6, 321 τὸν δ' εὖρ' ἐν θαλάμῳ περικαλλέα τεύχε' ἔποντα, 6, 336 ἦμην ἐν θαλάμῳ), suscita le critiche perfino di Elena e Ettore.¹⁸

A partire dall'epica, si potrebbe annotare facilmente un'ampia casistica della casa come spazio chiuso privilegiato, riservato a bambini, vecchi, donne. **Bambini** in casa al sicuro (si noti che frequente è la notazione del partorire, τίκτειν, e allevare, τρέφειν, un bambino 'in casa'): *H. Hom.* 2, 164 τηλύγετος δέ οἱ υἷος ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτω / ὀψίγονος τρέφεται, πολυεύχετος ἀσπασίος τε (cfr. *H. Hom.* 2, 253 παῖδα φίλον, τὸν ἄελπτον ἐνὶ μεγάροισιν ἔτικτε; ed anche *Od.* 3, 354 ὄφρ' ἂν ἔγωγε / ζῶω, ἔπειτα δὲ παῖδες ἐνὶ μεγάροισι λίπων-

¹⁷ La clausola ἔνδοθι οἴκου («Not in Homer», osserva M. L. West [Oxford 1978] *ad* 523) è ripetuta in Esiodo, cfr. 601 πάντα βίον κατάθηαι ἐπάρμενον ἔνδοθι οἴκου, 733 μηδ' αἰδοῖα γονῆ πεπαλαγμένους ἔνδοθι οἴκου. – Per un altro riferimento nell'epica a personaggi femminili che rimangono all'interno della casa vd. *Od.* 8, 324 θηλύτεροι δὲ θεαὶ μένον αἰδοῖ οἴκοι ἑκάστη.

¹⁸ Critiche di Elena: *Il.* 3, 428ss.; critiche di Ettore: 6, 326ss.

ται). **Vecchi** in casa: *Il.* 7, 148 αὐτὰρ ἐπεὶ Λυκόοργος ἐνὶ μεγάροισιν ἐγήρα, *Od.* 4, 210 αὐτὸν (Nestore) μὲν λιπαρῶς γηρασκέμεν ἐν μεγάροισιν. Così Anfitrione confessa di sé troppo vecchio in Eur. *Her.* 44-45 λείπει γάρ με τοῦσδ' ἐν δώμασιν / τροφὸν τέκνων οἴκουρόν. Piuttosto converrà annotare qualche esempio di **guerriero** trattenuto in casa 'protettivamente', a partire da Fenice, *Il.* 9, 465 αὐτοῦ λισσόμενοι κατερήτυον ἐν μεγάροισι. Odisseo, *Od.* 9, 31 ὥς δ' αὐτως Κίρκη κατερήτυεν ἐν μεγάροισιν. Telemaco presso Menelao, *Od.* 4, 587 ἀλλ' ἄγε νῦν ἐπίμεινον ἐνὶ μεγάροισιν ἐμοῦσιν. E si ricorderà l'accusa di Cassandra e del Coro a Egisto di essere οἴκουρός, codardemente rimasto in casa, in Aesch. *Ag.* 1224-25 e 1625-27, con la nota di Eduard Fraenkel (Oxford 1950, III 770), che richiama tra gli altri casi Soph. *Oed. C.* 343, dove i figli in casa sono paragonati a vergini (κατ' οἶκον οἴκουροῦσιν ὥστε παρθένοι). Perciò sembra abbastanza singolare quanto detto a proposito dei Testiadi più giovani, dunque fratelli di Altea, da Stesicoro nei *Cacciatori del cinghiale*, fr. 222 (P.Oxy. 2359, fr. 1) i 1-5 Θεστιάδαι | πέντε γ]ὰρ ὀψιγόνοι τε καὶ ἀσπασί-| οἱ **μένοιν ἐν μεγάροισιν**· ἀτὰρ πόδας | ἀνορέα]ν τ' ἀγαθοὶ Προκάων Κλυτί-| ος τε νεέ]σθαι.¹⁹ In realtà gli uomini in età per combattere che evitino di uscire di casa sono ritenuti effeminati, come l'Artemone di Eraclide Pontico;²⁰ o anche un sovrano orientale come Ninia secondo Ctesia (*FGrHist* 688 fr. 1).²¹

La riservatezza domestica è invece la norma per le vergini in età da marito, ed anche per le donne sposate, com'è detto da Anfide fr. 1, 3 K.-A. (la donna sposata, rispetto all'etera, è sprezzante, e «per legge se ne rimane in casa», ἡ μὲν νόμῳ γὰρ καταφρονοῦσ' ἔνδον μένει). Ma si possono ricordare anche personaggi femminili che contestano la riservatezza domestica. Così una ragazza anonima che impreca contro il padre, paragonata a Marpessa, ribelle nei confronti del padre Eveno, nell'encomio eccezionalmente ionico di Bacchilide, debitore sia verso Archiloco sia verso Anacreonte (fr. 20A, 10-11 Sn.-M. γῆρας καὶ κατάρτα[ον]ν / μούνην ἔνδον ἔχω[ν].²² Analogamente l'Erotima di

¹⁹ Il v. 2 è restituito da Barrett, il v. 3 da Lobel. Sulla composizione stesicorea vd. Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, pp. 51ss. e G. Schade, *Stesichoros: Papyrus Oxyrhynchus 2359, 3876, 2619, 2803*, Leiden-Boston 2003, pp. 23ss.

²⁰ Fr. 60 Wehrli τὸν δ' Ἀρτέμωνά φησι τρυφερόν τινα τῷ βίῳ καὶ πρὸς τοὺς φόβους μαλακὸν ὄντα καὶ καταπλήγη τὰ πολλὰ μὲν οἴκοι καθέζεσθαι, χαλκῆν ἀσπίδα τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ δεῦν οἴκετῶν ὑπερεχόντων, ὥστε μηδὲν ἐμπεσεῖν τῶν ἄνωθεν... (non è chiaro in quale rapporto sia con l'omonimo, sordido, personaggio di Anacreonte, fr. 27 e 43 P.).

²¹ M. L. Gambato, *The Female-Kings: Some Aspects of the Representation of Eastern Kings in the 'Deipnosophistae'*, in D. Braund, J. Wilkins (eds.), *Athenaeus and his World*, Exeter 2000, pp. 227-30.

²² Vd. *Die Lieder des Bakchylides*, Edition des Textes mit Einl. und Übers., Kommentar von H. Maehler, II, Leiden-New York-Köln 1997, pp. 320ss.

Anacreonte, che evade dalla casa per irrompere da puledra negli spazi aperti e frequentati (fr. 1,1, 4-13 P. = 60, 4-13 Gent.): «E custodendoti la madre / pensa in casa d'allevarti / saggiamente (καί σε δοκεῖ μὲν ἐν δόμοισι / πυκινῶς ἔχουσα [μήτηρ / ἀτιτάλλειν]); ma tu ... ti nutri / nelle pianure di giacinto, / dove Cipride dal giogo / liberate lega amabili cavalle. / ... e in mezzo tu irrompi / alla folla per cui molti / cittadini sono attoniti in cuore, / o frequentata, frequentata Erotima» (trad. B. Gentili).

Dunque, rimanendo chiuso in casa nel suo risentimento verso la madre, il guerriero Meleagro incarna il ruolo di un bambino, non avendone più né l'età né la condizione: è nel talamo, in compagnia della sposa! Ma proprio in questa condizione di puerile ritrosia rispecchia bene Achille, che nella prospettiva del pur affezionato Fenice potrebbe sembrare un bambino, ostinato nell'isolarsi dopo l'offesa subita.

Interni bacchilidei

Nell'Epinicio 5 per Ierone vincitore col carro ad Olimpia, forse del 476 a.C., il mito di Meleagro è rievocato come esemplare dell'imprevedibilità della sorte individuale, specie nel momento del successo. Eracle disceso nell'oltretomba, definito con dizione solenne al v. 59 «palazzi di Persefone» (δῶματα Φερσεφόνας ταμισφύρου), incontra Meleagro che gli espone le sue vicende; e dopo averne ascoltato la storia, l'eroe, commosso ed eccezionalmente contagiato dalle lacrime, fa una riflessione e una domanda (vv. 159-75, trad. F.M. Pontani): «“Non esistere: / è ben questa per l'uomo la ventura / delle venture, non vedere il sole. / Ma, se lucro non v'è nelle querele, / ciò che all'esito giunga / dire si può. Non vive, *nella casa* / d'Eneo prode nell'armi, / una figliola vergine / che a te somigli di figura? Io la farei / florida sposa”. / Parlava allora l'anima / di Meleagro: “*In casa* la lasciasti, / una dal collo fresco, / Deianira, novizia delle cure / di Cipride d'oro, la dea / che intenerisce di malie gli umani”».²³

²³ Bacch. 5, 165-75 «Ἡρά τις ἐν μεγάροις Οἴ-/ νῆος ἀρηϊφίλου / ἔστιν ἀδμήτα θυγάτρων, / σοὶ φῶν ἀλιγκία; / Τάν κεν λιπαράν <ἐ>θέλων θείμαν ἄκοι- / τιν.» Τὸν δὲ μενεπτολέμου / ψυχὰ προσέφα Μελεά- / γρου· «Λίπον χλωραύχενα / ἐν δώμασι Δαϊάνει- / ραν, νῆϊν ἔτι χρυσέας / Κύπριδος θελξιμβρότου.» Cfr. Maehler (Hrsg.), *Die Lieder des Bakchylides*, pp. 118-20. Le parole del Meleagro bacchilideo possono ricordare, naturalmente con

A Meleagro, sebbene sia nell'oltretomba, è riservato il ricordo della casa, della famiglia, in particolare della sorella più famosa, Deianira, lasciata appunto in casa quand'era in età da marito ma ancora ignara delle gioie afrodisie, proprio come la vergine esiodea già richiamata. Bacchilide così sembra non solo proseguire il confronto fra Eracle e Meleagro inaugurato nella tradizione 'esiodea' del *Catalogo*, ma anche continuare ad assegnare a Meleagro il ruolo di pronubo della sorella, nel solco della tradizione epico-catalogica e poi epico-lirica stesicorea.²⁴ Perché anche Pindaro nel Ditirambo 2 (fr. dub. 249a Sn.-M. = Sch. A D Gen. II. 21, 194), raccontava un analogo incontro avvenuto in occasione della catabasi di Eracle, ma invertiva le parti, riferendo che sarebbe stato Meleagro ad offrire in sposa la sorella (δεηθέντος γῆμαι τὴν ἀδελφὴν Δηϊάνειραν); e così forse narrava già Stesicoro nel *Cerbero*.²⁵ Infine in una ulteriore catabasi, questa volta di Piritoo, appartenente al poema *Minyas* (fr. 7 Bern.) o alla pseudo-esiodea *Catabasi di Piritoo* (fr. 280 M.-W.), Meleagro si trovava a discorrere con Teseo di donne da condurre in sposa, riguardo all'audace proposito di Piritoo di sposare Persefone.²⁶

qualche malignità critica – ma non mi risulta che sia avvenuto finora –, la proposta che secondo l'epodo di Colonia viene fatta al parlante di Archiloco dalla donna anonima, l'offerta della sorella Νεοβούλη (Arch. fr. 196, 3-8 W.²) εἰ δ' ὄν ἐπέγειαι καί σε θυμὸς ἰθύει, / ἔστιν ἐν ἡμετέρῳ / ἢ νῦν μέγ' ἰμείρε[ι . . . / καλὴ τέρινα παρθένος· δοκέω δέ μ[ν / εἶδος ἄμωμον ἔχειν· / τὴν δὴ σὺ ποτή[σαι φίλην.

²⁴ Vd. Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, p. 45; G. B. D'Alessio, *Ordered from the Catalogue: Pindar, Bacchylides, and Hesiodic genealogical poetry*, in R. Hunter (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women: constructions and reconstructions*, Cambridge 2005, p. 236.

²⁵ Vd. H. Lloyd-Jones, *Heracles at Eleusis: P. Oxy. 2622 and PSI 1391*, «Maia», 19 (1967), pp. 206-29 (= *Greek Epic, Lyric, and Tragedy*, Oxford 1990, pp. 167-87); N. Robertson, *Heracles' 'Catabasis'*, «Hermes», 108 (1980) pp. 274-300; S. Lavecchia (ed.), *Pindari Dithyramborum fragmenta*, Romae 2000, pp. 207-208; H. Maehler (ed.), *Bacchylides, A Selection*, Cambridge 2004, pp. 107-108. Il modello stesicoreo per Bacchilide sarà tanto più influente se davvero si deve a Stesicoro l'introduzione del motivo del tizzone fatale, vd. March, *The Creative Poet...*, p. 44, Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, p. 58. – In tema di catabasi e di incontri oltremondani fra Meleagro ed Eracle mi sembra opportuno ricordare che il cratere apulo il cui lato A mostra Meleagro morente, sul lato B presenta Eracle disceso all'Ade per catturare Cerbero (**tav. 4**).

²⁶ Un cratere a figure rosse del Pittore detto della Nekyia, databile al 450-440 a.C. (*ARV*² 1086,1) mostra un gruppo di vari personaggi associati con

La scena tragica

Sulla scena attica Meleagro con la sua casa fu visibile nelle tragedie omonime di Sofocle e Euripide, nel V sec., e di Antifonte nel IV; null'altro che cenni alla versione della morte per combustione del tizzone ad opera della madre si scorgono nelle più antiche *Donne di Pleurone* di Frinico,²⁷ forse però posteriori alla narrazione bacchilidea, e nello stasimo ai vv. 603-12 delle *Coefore* eschilee (del 458 a.C.).²⁸

Il dramma di Sofocle – di datazione difficile ma probabilmente anteriore al dramma euripideo – riprendeva con il suo coro di sacerdoti un cenno della narrazione iliadica,²⁹ ma si riconnetteva poi alla versione di tradizione 'esiodea', facendo morire Meleagro in battaglia, anche se per mano umana e non divina. Nel finale Altea e Cleopatra si suicidavano entrambe, e le donne di Calidone piangenti erano trasformate in uccelli, le *meleagrídes*.³⁰ Per quel che più ci importa, il personaggio di Meleagro sembra essere presente in scena solo a tratti, per finire combattendo in campo aperto, dunque lontano dalla scena.³¹ La composizione del coro, il probabile andamento dell'azione, con la morte di Meleagro lontano dalla scena, e l'altrettanto probabile conclusione con un rito di compianto (solo riferito, forse) al quale partecipavano le donne di Calidone, suggeriscono, io credo, che il dramma del protagonista fosse presentato come pubblico, non privato, interno alla famiglia.

l'oltretomba (Eracle, Teseo, Piritoo, ed anche Meleagro), forse combinando in modo originale miti disparati: vd. O. Touchefeu, *Elpénor et la Nekyia*, in *LIMC* III 1 (1986), pp. 721-22 (n° 7).

²⁷ *TrGF* 3 fr. 5-6 κρυερὸν γὰρ οὐκ / ἄλυξεν μόρον, ὠκεῖα δέ νιν φλόξ κατεδαίσατο / δαλοῦ περθομένου ματρὸς ὑπ' αἰνᾶς κακομαχάνου, cfr. Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, pp. 76-79.

²⁸ Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, pp. 80-83.

²⁹ *Il.* 9, 574-76 τὸν δὲ λίσσοντο γέροντες / Αἰτωλῶν, πέμπτον δὲ θεῶν ἱερῆας ἀρίστους, / ἐξελεθεῖν καὶ ἀμῦναι ὑποσχόμενοι μέγα δῶρον. Dobbiamo la notizia della dipendenza sofoclea a Sch. *Il.* 9, 575a ὅτι ἐντεῦθεν Σοφοκλῆς ἐν τῷ Μελεάγρῳ τὸν χορὸν ἀπὸ ἱερέων παρήγαγεν. Sulla tragedia vd. Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, pp. 83-87.

³⁰ Invece la metamorfosi in uccelli delle sorelle viene meglio attribuita alla sensibilità ormai ellenistica di Antimaco di Colofone: Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, pp. 84-85.

³¹ Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, p. 86.

Per il *Meleagro* di Euripide, posteriore al 418, abbiamo frammenti alquanto numerosi ma poche certezze.³² Sunteggio qui la ricostruzione che mi sembra più attendibile, o meglio quella che mi sembra meno inattendibile.³³

Nel prologo un personaggio forse divino come Artemide esponeva gli antefatti, presentando l'ambientazione calidonia (fr. 515 e 517) e la vera genealogia di Meleagro da Ares, non da Eneo (secondo Ps.-Plut. *Parall. min.* 312 a), nonché la storia della sua nascita, magari rievocando anche il momento in cui gli fu dato il nome, sette giorni dopo, all'arrivo delle Moire, attraverso la ricercata etimologia del nome (fr. 517 Μελέαγρε, μελέαν γάρ ποτ' ἀγρεύεις ἄγραν, pressappoco: «Meleagro, perché di un'agra caccia vai in caccia»), contestata già dagli antichi. Poi il personaggio prologante doveva ricordare l'attualità: erano trascorsi nove giorni nei quali era stata data ospitalità, nel palazzo di Eneo a Calidone, ai partecipanti convocati per la caccia.³⁴

Il primo episodio poteva mostrare subito il contrasto fra Altea da una parte (fr. 521, 522, poi 528 [?]) e Meleagro (fr. 518, 519 [?], 520 [?], 526 [?], 527) e Atalanta (fr. 524, 525) dall'altro.³⁵ Gli avvenimenti fuori scena, lo svolgimento della caccia prima (fr. 530-531a) e poi la violenta disputa per l'assegnazione del trofeo, saranno stati raccontati da un Messaggero, forse in due momenti successivi intervallati dal rientro e poi dalla nuova uscita di Meleagro.³⁶ Si chiariva il contrasto ideologico fra i Testiadi, tradizionalisti convinti della preminenza del sesso maschile e dei rapporti di parentela (*genos*), e Meleagro, che in modo innovativo si mostrava

³² Accanto a Grossardt saranno da ricordare le ricostruzioni di T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967, pp. 233-36, e F. Jouan, H. Van Looy (éd.), Euripide, *Fragments de Bellérophon à Protésilas* (tome VIII 2), Paris 2000, pp. 406ss.; Euripides, *Fragments. Aegeus-Meleager*, ed. and transl. by Ch. Collard and M. Cropp, Cambridge, Mass.-Harvard 2008; nonché le note di R. Kannicht (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, V 1, Göttingen 2004. Di poca utilità invece A. Martínez Diez, *Los fragmentos del Meleagro de Euripides: posible reconstrucción de la obra*, in J. A. Lopez Ferez (ed.), *La tragedia griega en sus textos. Forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)*, Madrid 2004, pp. 365-69.

³³ Per esempio, solo un'ipotesi indimostrabile è che il coro fosse formato da donne, serve di Altea: Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, p. 91.

³⁴ *Ibidem*, pp. 91-92.

³⁵ *Ibidem*, p. 92.

³⁶ *Ibidem*, pp. 92-93.

persuaso della positività della passione erotica e dei meriti individuali (*areté*).³⁷ Così la discussione per il trofeo si saldava con il dibattito sul comportamento conveniente al sesso femminile: da un lato Altea mostrava di condividere le ragioni dei fratelli, e di essere affettivamente più vicina a loro che al figlio; dall'altro Atalanta, semplice cacciatrice nella tradizione mitica, si rivelava figura centrale del dramma.³⁸

Nella parte finale l'azione procederebbe come già doveva procedere in Stesicoro e come avverrà più tardi per Accio e Ovidio: Altea si doveva risolvere a far morire il figlio in un monologo patetico.³⁹ Poi Meleagro, se davvero lontano, impegnato in battaglia, veniva trasportato morente al palazzo di Calidone.⁴⁰ Ma la ricostruzione della scena con Meleagro in fin di vita – avverte Grossardt – dipende dalla valutazione dei rapporti con le scene sui vasi apuli a figure rosse del IV sec. a. C. e dei sarcofaghi romani del II d.C. (specie *LIMC, Meleagros*, n° 150-55).⁴¹ L'unico momento in cui con ogni probabilità Meleagro ormai moribondo si trovava in casa (o davanti ad essa) sembra coincidere con il lamento e l'apostrofe alla Tyche (fr. 535 ὄρᾳς σὺ νῦν δὴ μ' ὡς ἐπράυνας, τύχη, «vedi bene ora come mi hai domato, Fortuna!»). Altea si suicidava, come forse era riferito dalla vecchia parlante nel fr. 533, che dimostra invece grande attaccamento alla vita.⁴² Inoltre nel finale con ogni

³⁷ *Ibidem*, p. 94. Contro i Testiadi forse Meleagro pronuncia il fr. 519 δειλοὶ γὰρ ἄνδρες οὐκ ἔχουσιν ἐν μάχῃ / ἀριθμόν, ἀλλ' ἄπεισι καὶ παρῶσ' ὁμως («Perché i codardi in battaglia non contano; anche se presenti, è proprio come se fossero assenti»).

³⁸ Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, p. 94.

³⁹ Come vediamo da Accio (fr. 515-19 Dangel) e Ovidio (*met.* 8, 478-511).

⁴⁰ La drammaturgia sarebbe analoga a quella di *Hipp.* 1342-66: Ippolito viene sorretto dai suoi servi e quasi trasportato morente sulla scena, dopo l'incidente promosso dalla maledizione paterna (ma il conflitto di Ippolito con il padre era stato originato dalla natura anafrodisia di Ippolito – all'opposto dunque rispetto a Meleagro nei confronti della madre).

⁴¹ Così giustamente Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, p. 95, che però lascia margine a qualche ipotesi più fragile, come la presenza in scena di Alcione-Cleopatra (p. 95 e n. 114). Comunque sulla condizione di Meleagro, se celibe o già sposato, vd. più sotto.

⁴² τερπνὸν τὸ φῶς μοι †τόδ' ὑπὸ γῆν δι' ἄδου σκότος / οὐδ' εἰς ὄνειρον οὐδ' εἰς ἀνθρώπους μολεῖν.† / ἐγὼ μὲν οὔν γεγῶσα τηλικήδ' ὁμως / ἀπέπτυσ' αὐτὸ κοῦποτ' εὔχομαι θανεῖν, «piacevole è per me la luce; † queste tenebre sotterranee nell'Ade, né in sogno né dagli uomini andare† per quanto vecchia come sono, io le rifiuto e prego di non morire mai».

probabilità cadeva una profezia sul conto di Tideo, fratello di Meleagro (fr. 537 «Giungerà a piaceri cannibalici, lacerando la testa di Melanippo con le mandibole arrossate»), ad opera di una divinità, comparsa dunque grazie all'impiego della macchina del volo (μηχανή).⁴³ E quanto alla scenografia, si può ipotizzare che sulla facciata d'ingresso alla casa di Eneo, dunque di Meleagro, fossero visibili i simulacri, statue o immagini, degli dèi protettori (fr. 538 ἀντήλιοι θεοί), citati da qualche personaggio forse nel saluto in occasione di un ritorno insperato,⁴⁴ o al momento di qualche rito impegnativo.

Interni euripidei

In evidenza, anzitutto certo nel possibile agone fra Meleagro e la madre, e perfino nelle parole di Atalanta rivolte ad Altea,⁴⁵ è l'opposizione fra la donna che conduce vita ritirata in casa, secondo il modello culturale tradizionale ed apprezzato, ed una donna del tipo di Atalanta, che ama comportarsi mascolinamente, anzi ama cimentarsi sullo stesso terreno del maschio, gareggiando con lui per lo stesso trofeo.⁴⁶

Il fr. 521 (ἔνδον μένουσαν τὴν γυναῖκα εἶναι χρεών / ἐσθλήν, θύρασι δ' ἄξιαν τοῦ μηδενός, «La donna che rimane in casa, è conseguenza necessaria, è

⁴³ Questo escluderebbe peraltro l'impiego di un'altra macchina come l'ἐκκύκλημα (vd. *infra*): non è attestato infatti l'uso contemporaneo delle due macchine per uno stesso dramma.

⁴⁴ Se la loro citazione va confrontata con il modello, il saluto anche ai δαίμονες ἀντήλιοι dell'araldo argivo reduce da Troia in Eschilo, *Ag.* 519.

⁴⁵ Così nel fr. 528 («Odio ogni donna, te più di tutte, che dopo aver agito malamente riesce a parlar bene»).

⁴⁶ Analogo sarebbe il comportamento di Cirene priva di interessi femminili secondo Pind. *P.* 9, 17ss. ἃ μὲν οὐθ' ἰ- / στῶν παλιμβάμους ἐφίλησεν ὁδούς, / οὔτε δειπνῶν οἰκουριᾶν μεθ' ἑταιρᾶν τέρψιας, / ἀλλ' ἀκόντεσσιν τε χαλκείους / φασγάνῳ τε μαρναμένα κεράϊζεν ἀγρίους / θῆρας ... («che non amava i percorsi andirivieni del telaio né il piacere dei pasti fra casalinghe compagne, ma combattendo con le lance di bronzo e la spada sterminava le fiere selvagge ...»), trad. B. Gentili). Ma, soprattutto, analoghi sarebbero gli interessi della sorella di Meleagro, amante di guida di carri e attività belliche secondo Ps.-Apollod. 1, 64 (αὕτη δ' ἠνιόχει καὶ τὰ κατὰ πόλεμον ἤσκει).

brava, mentre quella che se la passa fuori non vale nulla»),⁴⁷ come ricorda Richard Kannicht (*TrGF* V 1, *ad loc.*), è semplicemente l'espressione di una *opinio communis*, espressa ad esempio in *Tro.* 645-50 ἄ γὰρ γυναῖξι σῶφρον' ἔσθ' ἠύρημένα, / ταῦτ' ἐξεμόχθουν Ἐκτορος κατὰ στέγας. / πρῶτον μὲν, ἔνθα (κἂν προσῆ κἂν μὴ προσῆ / ψόγος γυναιξίν) αὐτὸ τοῦτ' ἐφέλκεται / κακῶς ἀκούειν, ἥτις οὐκ ἔνδον μένει, / τούτου παρεῖσα πόθον ἔμιμνον ἐν δόμοις / ἔσω τε μελάθρων κομψὰ θηλειῶν ἔπη / οὐκ εἰσεφορούμην, τὸν δὲ νοῦν διδάσκαλον / οἴκοθεν ἔχουσα χρηστὸν ἐξήρκουν ἐμοί. *El.* 1072-5 γυνή δ', ἀπόντος ἀνδρός ἦτις ἐκ δόμων / ἐς κάλλος ἀσκεῖ, διάγραφ ὡς οὔσαν κακῆν. / οὐδὲν γὰρ αὐτῆν δεῖ θύρασιν εὐπρεπέες / φαίνειν πρόσωπον, ἦν τι μὴ ζητῆ κακόν. *Fr.* 927 ἔνδον γυναικῶν καὶ παρ' οἰκέταις λόγος. Per il codice di comportamento femminile si possono aggiungere:⁴⁸ *Heracl.* 474-77 ξένοι, θράσος μοι μηδὲν ἐξόδοις ἐμαῖς / προσθήτε· πρῶτον γὰρ τόδ' ἐξαιτήσομαι / γυναικὶ γὰρ σιγῆ τε καὶ τὸ σωφρονεῖν / κάλλιστον εἶσω θ' ἤσυχον μένειν δόμων,⁴⁹ *Xenoph. Oec.* 7, 30 συνεπαιεῖ δέ, ἔφη φάναι, καὶ ὁ νόμος αὐτά, συζευγνύς ἄνδρα καὶ γυναῖκα· καὶ κοινωνοὺς ὡσπερ τῶν τέκνων ὁ θεὸς ἐποίησεν, οὕτω καὶ ὁ νόμος <τοῦ οἴκου> κοινωνοὺς καθίστησι. καὶ καλὰ δὲ εἶναι ὁ νόμος ἀποδείκνυσιν <ᾗ> καὶ ὁ θεὸς ἔφυσεν ἐκάτερον μᾶλλον δύνασθαι. τῆ μὲν γὰρ γυναικὶ κάλλιον ἔνδον μένειν ἢ θυραυλεῖν, τῷ δὲ ἀνδρὶ αἵσχιον ἔνδον μένειν ἢ τῶν ἔξω ἐπιμελεῖσθαι.⁵⁰ E si ricorderà anche la contestazione di Medea relativa alla differenza fra i sessi che consiste proprio nel dover rimanere in casa, la donna, o poterne uscire, il maschio (*Med.* 244-51, specie 248-51 λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον / ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί, / κακῶς φρονοῦντες· ὡς τρεῖς ἂν παρ' ἀσπίδα / στήναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ).

Tanto più che vengono soppesati i comportamenti auspicati per entrambi i sessi, nelle parole probabilmente di Altea (*fr.* 522 εἰ κερκίδων μὲν ἀνδράσιν μέλοι πόνος, / γυναῖξι δ' ὄπλων ἐμπέσοιεν ἡδοναί· / ἐκ τῆς ἐπιστήμης γὰρ ἐκπεπτωκότες / κεινοὶ τ' ἂν οὐδὲν εἶεν οὔθ' ἡμεῖς ἔτι, «se gli uomini si interes-

⁴⁷ A cui forse risponde Atalanta con il *fr.* 528 μισῶ γυναῖκα <πᾶσαν> – ἐκ πασῶν δὲ σέ –, / ἥτις πονηρὰ τᾶργ' ἔχουσ' <εἶτ'> εὔ λέγει («Odio ogni donna, te più di tutte, che dopo aver agito malamente, riesce a parlar bene»).

⁴⁸ Cfr. Euripides, *Fragments...*, Collard e Cropp (eds.), p. 623.

⁴⁹ «For the common place cf. e.g. *A. Th.* 232 σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἶσω δόμων, *S. Aj.* 293 γύναι, γυναῖξι κόσμον ἢ σιγῆ φέρει. For the combination of deference and authority in a female character cf. e.g. *Su.* 297-300» (J. Wilkins [Oxford 1995] *ad Eur. Heracl.*, pp. 476-77).

⁵⁰ Vd. A. Tirelli, *Una moglie come si deve: lo statuto della gynē nell'Economico di Senofonte*, Napoli 2001.

sassero di spole, ed alle donne venisse l'uzzolo delle armi, persa la scienza né quelli varrebbero più nulla e noi neppure»).

La sostanziale novità euripidea è però la motivazione amorosa di Meleagro per assegnare il trofeo ad Atalanta, nel desiderio di unirsi a lei. Meleagro, che nella tradizione ricordata fungeva da consulente matrimoniale per Eracle (e pure per Teseo-Piritoo), qui mosso dall'amore valuta la possibilità del proprio connubio con Atalanta, finendo per scontrarsi con la madre, prima che con i suoi fratelli. Per questo egli ragiona – o comunque si ragiona – di *genos*, di *eugeneia*, 'nobiltà' in senso genetico e morale, di generazione di figli (fr. 527 μόνον δ' ἂν αὐτὰ χρημάτων οὐκ ἂν λάβοις, / γενναιότητα κἀρετήν· καλὸς δέ τις / κἂν ἐκ πονηρῶν σωμάτων γένοιτο παῖς, «Soltanto queste cose non le puoi comperare, la nobiltà e il valore; ma un figlio di bell'aspetto può nascere anche da corpi meschini»; fr. 520 ἡγησάμην οὖν, εἰ παραζεύξειέ τις / χρηστῷ πονηρὸν λέκτρον, οὐκ ἂν εὐτεκνεῖν, / ἐσθλοῦν δ' ἀπ' ἀμφοῦν ἐσθλὸν ἂν φῦναι γόνον, «Ebbene ritenevo, se uno congiungesse una consorte meschina ad un uomo di valore, non produrrebbe buoni figli, mentre da genitori valenti entrambi nascerebbe un figlio valente»).

Eppure, da quanto possiamo vedere, il suo amore per Atalanta difficilmente doveva essere corrisposto: Atalanta, refrattaria almeno a giudicare dalla deprecazione di Afrodite di fr. 524 (ἡ γὰρ Κύπρις πέφυκε τῷ σκότῳ φίλη, / τὸ φῶς δ' ἀνάγκην προστίθησι σωφρονεῖν, «perché Cipride ama l'oscurità; mentre la luce rende necessario un contegno morigerato») e da 525, 1 (εἰ δ' εἰς γάμους ἔλθοιμ' – ὃ μὴ τύχοι ποτέ –, «se arrivassi alle nozze – che non mi capiti mai –»), non a caso è definita «odiosa a Cipride», Κύπριδος μίσημα(α), nel catalogo dei partecipanti alla caccia (fr. 530, 4).

Nel suo frustrato slancio amoroso il Meleagro euripideo sembrerebbe compiere un metaforico tentativo, vano, di evasione dall'*oikos*, propriamente dalle convenzioni, dal codice del *genos*. Ma il personaggio avrebbe d'altra parte consapevolezza del proprio stretto rapporto con il *genos* e con gli interni domestici quando apologizza la morte eroica, in una *rhesis* comunque rivolta alla madre (fr. 518 καὶ κτῆμα δ', ὃ τεκοῦσα, κάλλιστον τόδε, / πλούτου δὲ κρεῖσσον· τοῦ μὲν ὠκεῖα πτέρυξ, / παῖδες δὲ χρηστοί, κἂν θάνωσι, δώμασιν / καλόν τι θησαύρισμα τοῖς τεκοῦσί τε / ἀνάθημα βιότου, κοῦποτ' ἐκλείπει δόμους): dove sostiene con piena ironia tragica – come si rivelerà solo alla fine

della tragedia – che «figli valenti» sono «il possesso più bello» della casa metaforica (la famiglia), ed anche da morti ne costituiscono «uno splendido tesoro, e per i genitori un ornamento dell'esistenza, che mai lascia i palazzi». ⁵¹ Anzi di questa dichiarazione si potrebbero arguire contesto e portata: poiché altrove in Euripide questi argomenti sono espressi da genitori a proposito dei propri figli, si può ipotizzare che anche Meleagro qui intenda riferirsi ai propri; tema sarebbe dunque ancora l'aver figli.

Si potrebbe sospettare perfino che il Meleagro euripideo sia stato fortemente provocatorio, se da Euripide provenisse l'informazione in ps.-Apollod. 1, 69 che era suo desiderio generare figli *anche* da Atalanta (βουλόμενος δὲ καὶ ἐξ Ἀταλάντης τεκνοποιήσασθαι): ⁵² Meleagro sarebbe dunque già sposato con Alcione, ma vorrebbe unirsi anche alla virago Atalanta, o in una sorta di bigamia o soltanto a fini eugenetici! Con un simile desiderio comunque Meleagro verrebbe ancora una volta confrontato, assimilato a Eracle, l'eroe più vistosamente πολύγαμος, oltre che πολύπαις, πολύτεκνος.

Dopo Euripide

Il *Meleagro* di Antifonte (prima metà del IV sec.) sembra essere stato un dramma interessante, almeno dal punto di vista retorico, soprattutto per le caratterizzazioni psicologiche, a giudicare dagli echi in Aristotele. Anzitutto in *Rhet.* 1379 b 13, a proposito dei motivi di ira fra lo zio Plexippo e il nipote Meleagro (*TrGF* 55 fr. 1b):

(Ci si adira di più) ... contro gli amici, se non parlano e agiscono bene verso di noi e ancor più se parlano e agiscono male, e se non si accorgono dei nostri bisogni, come il Plexippo di Antifonte si adirò contro Meleagro; il non accorgersi infatti è un segno di mancanza di riguardo: infatti ciò di cui ci preoccupiamo non ci sfugge mai. (trad. A. Plebe).

Ed ancora in Aristotele a proposito di un *topos* (*Rhet.* 1399 b 20, *TrGF* 55 fr. 2):

⁵¹ O ad Altea ansiosa sulla sua sorte prima della caccia, o nel dibattito sul matrimonio, ed allora i παῖδες sarebbero gli immaginati figli di Meleagro.

⁵² Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, p. 89.

Un altro luogo consiste nell'affermare che il fine per cui poteva esserci un fatto o un'azione, è stato effettivamente il fine di un fatto o di un'azione. Ad esempio ... le parole del Meleagro di Antifonte: (gli uomini scelti di Etolia si unirono ad Eneo padre di Meleagro) *non per uccidere la bestia, ma perché Meleagro avesse di fronte alla Grecia testimoni del proprio valore.* (trad. Plebe, con ritocchi).

Con ogni probabilità si può aggiungere al dramma l'adespoto tragico fr. 81, sempre di tradizione retorica (sempre da Arist. *Rhet.* 1397 b 18):⁵³

Un altro luogo si trae *dal più e dal meno...* oppure l'argomento per cui compete se compete al termine minore, a seconda che si voglia mostrare sia che un predicato compete sia che non compete. E anche se non vi è questione di più o di meno, per cui è stato detto: *Tuo padre è da compiangere perché perse i figli, ma Eneo non lo è forse perché perdette il suo illustre figlio?*⁵⁴

Inoltre Grossardt (p. 99) attribuirebbe all'opera anche fr. trag. adesp. 625 (P. Grenf. 2.1 + P. Hib. 4 + P. Lit. Lond. 80, datato 300-240 a.C.), contenente un *Oeneus* o un *Meleager* di IV sec. a.C., in cui la *persona loquens*, forse un fratello di Meleagro (Tideo, Deianira; oppure Diomede figlio di Tideo), parla di offerte alla tomba di Meleagro, dunque ormai morto (vv. 5-6).⁵⁵ E dalla sovrapposibilità delle *personae loquentes* nei fr. adesp. 81 e 625, se identificate con fratelli di Meleagro, Grossardt (pp. 98-100) ricaverebbe che nel dramma era tematizzata la solidarietà fraterna per l'eroe. Contro la sua fiducia nell'attribuire gli adespoti ad Antifonte, basata peraltro su argomenti concatenati, fini ma esili, si può obiettare almeno la frequenza del mito nel IV sec., come denunciava Aristotele, *Poët.* 1453 a 18ss.

⁵³ *Ibidem*, p. 98.

⁵⁴ Dove il commento di Stefano ipotizza che a parlare sia Eneo rivolto ad Altea; invece Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros...*, p. 99 valuta come possibile *persona loquens* Deianira oppure Atalanta, propendendo per la prima.

⁵⁵ Ma lo snodarsi dell'azione è scarsamente comprensibile; nell'esemplare papiraceo al v. 9 segue la segnalazione di un canto corale (non trascritto).

Interni sul vaso di Napoli

Per concludere, torno all'immagine vascolare, ricordando che per l'età romana, partendo esclusivamente dalle scene mitiche rappresentate rispettivamente sui sarcofaghi e su pavimenti musivi, Carl Robert e Kurt Weitzmann ipotizzarono la circolazione di esemplari euripidei illustrati, senza poterne però indicare tracce librarie.⁵⁶ Seguendo lo stesso percorso, cioè a partire dalle scene mitiche rappresentate sui vasi, si sono largamente ipotizzate riprese da Euripide, il tragediografo dalla fortuna forse più vasta.

Così, da quando il cratere apulo di Napoli è noto, ossia dal 1867, dalla sua figurazione si è voluto ricavare, con poche esitazioni ed anzi talora con qualche disinvoltura, che il pittore abbia avuto presente il *Meleagro* euripideo, al più un dramma post-euripideo fortemente influenzato dalle novità di Euripide.⁵⁷ Nonostante l'assenza del personaggio-chiave, Atalanta, a garantirlo è sembrata sufficiente la presenza di Afrodite e accanto a lei di una divinità apparentemente del suo corteggio, un supposto Eros/Pothos, tuttavia problematicamente identificato dall'iscrizione come Phthonos.⁵⁸

⁵⁶ C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs (ASR)* III/2, *Hippolytos-Meleagros*, Berlin 1904, pp. 70, 277. K. Weitzmann, *Illustrations of Euripides and Homer in the mosaics of Antioch*, in *Antioch-on-the-Orontes*, vol. III, *The Excavations of 1937-39*, Princeton 1941, poi *Illustrations in roll and codex: a study of the origin and method of text illustration*, Princeton 1947 (1970²), pp. 28, 236 (ora F. D'Alfonso, *Euripide in Giovanni Malala*, Alessandria 2006, pp. 71-72 discute l'ipotesi di edizioni euripidee illustrate influenti per le scene mitiche su pavimenti musivi di I-IV sec. ad Antiochia).

⁵⁷ Ricordo soltanto le opinioni recenti di Webster, *The Tragedies of Euripides...* e Taplin, *Pots and Plays...*

⁵⁸ Ad un errore del pittore rispetto al suo modello pensò M. Mayer, *De Euripidis Mythopoeia capita duo*, Berolini 1883, pp. 80-81. Una ponderata spiegazione della figura è stata proposta da Ch. Aellen, *A la recherche de l'ordre cosmique: forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, Kilchberg-Zürich 1994, pp. 160-62, che mette in relazione la personificazione indicata come Φθόνος con lo φθόνος θεῶν nel valore testimoniato in Erodoto, espressivo degli imprevisti cambiamenti nella vita umana, e conclude: «Méléagre meurt à l'apogée de sa vie; il venait de tuer le sanglier monstrueux qui ravageait son pays et ils s'était pris d'amour pour Atalante. La présence de Phthonos visualise le changement brutal de la destinée du héros, dont la fin intervient aussi vite que le tison d'Althée se consume dans le feu». Ma ad Aellen si potrebbe obiettare che nel dramma mitico di Meleagro sembrerebbe agire semmai uno φθόνος da parte umana, quello dei Testiadi nei confronti di Atalanta e Meleagro che la premia. Invece per Taplin, *Pots and*

Per questo, sulla sola scorta dell'immagine vascolare, Louis Séchan arrivava perfino a diagnosticare l'uso nella messinscena dell'*ekkyklema* per rendere visibile Meleagro morente.⁵⁹

Certo la presenza di Afrodite qui – così come ad esempio sull'anfora canosina con l'assegnazione del trofeo ad Atalanta (*LIMC, Atalanta*, n° 41) – mostra comunque che il pittore condivideva l'origine erotica del dramma meleagreo, un motivo di derivazione euripidea. Tuttavia giustamente Grossardt (pp. 236-37) nota le divergenze da Euripide, concentrandosi anzitutto sulla presenza dei due fratelli, e mentre esclude che Deianira sia stata personaggio euripideo, ritiene che un Tideo così partecipe verso il fratello sia in contrasto con il personaggio sinistramente evocato nella tragedia euripidea come futuro cannibale (fr. 537). Perciò come modello del pittore chiamerebbe in causa piuttosto il dramma di Antifonte, che nel proprio *Meleagro* avrebbe dato rilievo alla solidarietà dei fratelli, se gli si attribuiscono i fr. adesp. 81 e 625. A mio avviso però mancano elementi decisivi anche per ipotizzare che il modello del pittore sia stato il dramma di Antifonte, del quale sappiamo troppo poco, sia per quanto attiene ai personaggi sia per le motivazioni.

Al di là dei presunti modelli, si possono comunque fare alcune riflessioni sui particolari drammaturgici che si vorrebbero ricavare dall'iconografia vascolare. Le vesti svolazzanti mostrano che i personaggi femminili si stanno muovendo concitati in direzione di

Plays..., p. 198 questa divinità sorprendente rispetto all'iconografia tradizionale sarebbe spia della piega singolare della vicenda, che cioè la storia d'amore di Meleagro è stata rovinata dalla gelosia di Altea nei confronti di Atalanta, e forse potrebbe essere l'eco di un corale tragico («Did Euripides' play, perhaps in a chorus, contain something about desire being blighted by jealousy?»).

⁵⁹ L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926, pp. 422-33, a p. 431. La visibilità del moribondo era condivisa da U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die griechische Heldensage II* (1925), in *Kleine Schriften*, V 2, Berlin 1937, p. 90, che la confrontava con quella di Ippolito, pur in polemica verso l'ipotesi di un'edizione illustrata di Euripide («Meleager ward sterbend auf die Bühne getragen wie Hippolytos: das ist das einzige, was wir durch die Sarkophage zulernen»). In tema di morte in scena vd. V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997, pp. 284ss., in part. pp. 293-94. Inoltre sull'uso dell'*ekkyklema* nel teatro attico di V-IV sec. vd. A. M. Belardinelli, *A proposito dell'uso e della funzione dell'ekkyklema: Eur. Hipp. 170-266, 808-1101; Men. Asp. 309-399, Dysk. 689-758a, «SemRom»*, 3 (2000), pp. 243-65. Ma l'impiego di questa (seconda) macchina va escluso se nell'esodo veniva davvero usata la *mechané* per la divinità profetizzante.

Meleagro, ma nulla più; così non possiamo sapere da quanto tempo Meleagro sia immaginato statico, disteso in casa, se cioè fosse immaginato all'interno quando si sono manifestati i sintomi della fine oppure all'esterno, su un campo di battaglia, e dunque se sia stato appena trasportato in casa. Anche ammettendo quindi che l'iconografia vascolare rispecchi davvero una messinscena, è arduo desumere da essa in quale modo Meleagro fosse reso visibile nella messinscena, se magari proprio con l'*ekkyklema*, perché il personaggio si trovava su un letto nell'interno della casa, oppure se era trasportato a braccia o su una lettiga attraverso una delle *eisodoi*. L'immagine in ogni caso per sua natura facilmente potrebbe mostrare come *interna* alla casa anche un'azione scenica realizzata *davanti* alla facciata della casa, e perciò avrebbe scarso valore di indizio drammaturgico.⁶⁰

La mia odierna perplessità sulla dipendenza della figurazione vascolare apula dalla scena attica è stata innescata dal più generale scetticismo ripetutamente espresso di recente, e con argomenti a mio avviso ineccepibili, da un'esperta come Jocelyn Penny Small, a lungo collaboratrice dell'insostituibile *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.⁶¹ Da osservatore interessato ma in parte profano di un simile campo, dunque mi chiedo: perché non ipotizzare che il pittore del nostro cratere abbia creato una scena mitica originale? A tacere della cultura orale contemporanea ricordata dalla Small, andrà concesso che il pittore per questo mito disponesse di esemplari iconografici, letterari, o anche solo teatrali, più numerosi di quel che a noi può risultare, specie per un mito di successo come quello di Meleagro.⁶² Magari, se proprio si volesse conservare un primato alla parola letteraria, in questo caso recitata,

⁶⁰ Addirittura ora Taplin, *Pots and Plays...*, p. 197 pensa che l'illustrazione mostri ciò che lo spettatore non vedeva ma sentiva narrare: la morte di Meleagro, avvenuta davvero all'interno della casa, sulla scena sarebbe stata riferita da un ἄγγελος. Poiché a suo avviso proprio l'architettura particolare presente nell'iconografia sarebbe indizio di derivazione da un modello drammaturgico.

⁶¹ J. P. Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003, e *Pictures of Tragedy?*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, London 2005, pp. 103-18.

⁶² Per la cui popolarità vd. O. Karavas, *Lucien et la tragédie*, Berlin-New York 2005, pp. 138-39 e n. 5.

rispetto alla parola dipinta, non si potrà credere⁶³ che nel suo laboratorio il pittore abbia liberamente contaminato più esemplari?

⁶³ Piuttosto in accordo con Collard e Cropp (Euripides, *Fragments...*, p. 617), i quali riconoscono che sia questo sia il vaso apulo con l'offerta del vello ad Atalanta (*LIMC, Meleagros* n° 42 = Todisco (a cura di), *La ceramica figurata...*, Ap 171a) «have tragic features but need not reflect Euripides exactly».



Fig. 1. Cratere apulo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale 80854, lato A, veduta d'insieme



Fig. 2. Cratere apulo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale 80854, lato A, particolare



Fig. 3. Cratere apulo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale 80854, lato A, particolare.

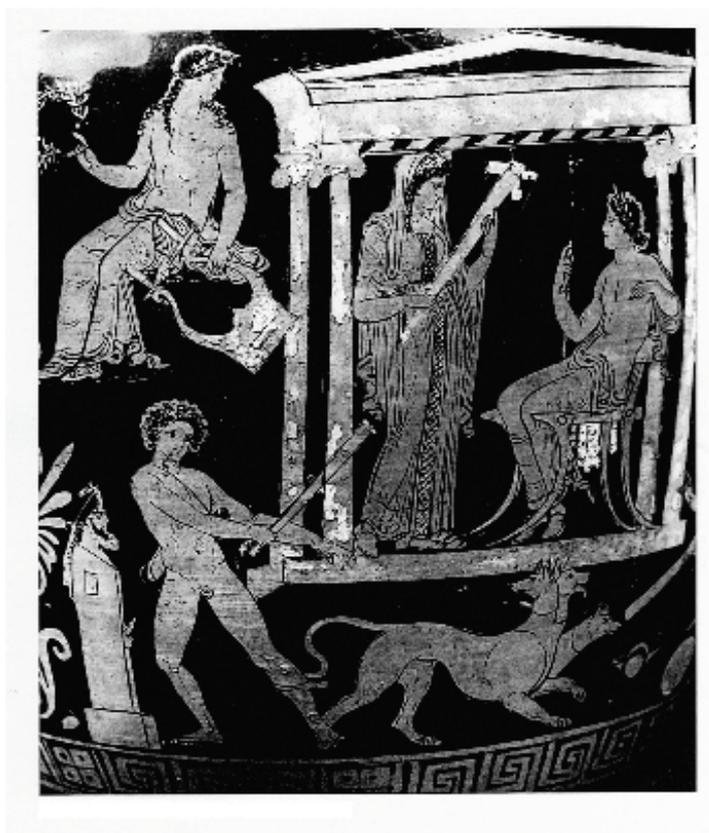


Fig. 4. Cratere apulo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale 80854, lato B, particolare.

ROBERTA SEVIERI

LA FORMA DEL DOLORE:
LE IMMAGINI VASCOLARI APULE RELATIVE AL MITO DI NIOBE

Nell'ambito degli studi classici, i rapporti fra iconografia e testi letterari sono stati spesso oggetto d'indagine, in particolare per quanto riguarda il teatro:¹ il che non sorprende, considerando che la produzione drammatica, per il suo peculiare statuto comunicativo, si pone a sua volta al punto d'intersezione tra la sfera verbale e quella visiva e, per quanto ovviamente fruibile anche a puro livello di testo, trova la sua destinazione d'uso nel momento irripetibile della *performance*; se pure è vero che tutta la produzione letteraria antica è in prima istanza destinata ad una fruizione di tipo aurale e collettivo, dunque in larga misura ad una dimensione spettacolare e ad una funzione pragmatica, assai più che 'letteraria' in senso moderno, certo è anche vero che il drammaturgo e il ceramografo creano entrambi per un pubblico di spettatori nel significato proprio del termine. Naturalmente il messaggio teatrale dispone di altri mezzi di comunicazione, oltre a quelli puramente vi-

¹ Per un primo orientamento sulla questione, cfr. J. M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV siècle*, Genève 1975 e O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford 1993, con rimandi alla bibliografia precedente; cfr. anche A. D. Trendall, T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971; E. C. Keuls, *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Stuttgart 1997; H. A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, London-New York 1994; J. R. Green, E. Handley, *Images of the Greek Theatre*, Austin 1995; L. Giuliani, *Bild und Mythos*, München 2003; J. P. Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003; C. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner (eds.), *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, Oxford 2007; O. Taplin, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.

sivi, che invece costituiscono l'unica risorsa del pittore, oltretutto costretto spesso a condensare in una singola scena un'intera sequenza narrativa. Appunto qui risiede del resto l'interesse del possibile confronto, perché la dimensione visuale dello spettacolo è proprio quella che per noi è andata perduta, lasciandoci con il solo testo da integrare, mentre le immagini dipinte sono ancora presenti e disponibili, benché sia ovvio che la loro comprensione potesse contare, da parte dei fruitori antichi, sulla conoscenza di un vasto repertorio, sia figurativo che letterario, anch'esso per noi ricostruibile solo in parte. L'aspirazione a recuperare qualche frammento di una realtà spettacolare altrimenti inafferrabile sembra dunque giustificare i vari tentativi di strappare al mondo delle immagini, soprattutto vascolari, dei brandelli di visione scenica dai quali cercare di ricostruire l'aspetto di maschere e costumi di attori e coreuti o addirittura momenti e caratteri specifici di un allestimento tragico o comico.² In effetti, il mondo delle immagini può aiutare in questo senso, a patto però che gli si sappiano porre le domande giuste e, soprattutto, che si sappia come interpretare correttamente le risposte: per quanto in certi casi l'impressione suscitata possa essere quella di una sorta di 'istantanea' scenica, non si deve infatti scordare che il ceramografo non ambiva a riprodurre direttamente e senza mediazioni uno spicchio di realtà, ma a proporre al suo pubblico una interpretazione personale di quella realtà, filtrata attraverso una specifica sensibilità artistica e realizzata mediante la propria abilità artigianale,³ tanto è vero che, anche nelle scene arti-

² Uno dei problemi principali nel tentare di definire le modalità effettive delle rappresentazioni drammatiche consiste nel fatto che testi e reperti per lo più non sono coevi, poiché la stagione delle grandi opere della drammaturgia ateniese coincide con un'epoca in cui la struttura teatrale non è permanente, ed ha lasciato pertanto solo labili tracce, mentre l'affermazione di edifici monumentali in pietra avviene quando ormai i testi a nostra disposizione sono praticamente esauriti, specialmente per quanto riguarda la tragedia. Cfr. in generale A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, ed. it. Firenze 1996 (con aggiornamento bibliografico a cura di A. Blasina e N. Narsi; ed. or. Oxford 1953; seconda ed. riveduta e corretta da J. Gould e D. M. Lewis, Oxford 1968; rist. 1988).

³ Per la questione del rapporto fra realtà e immagine (in particolare relativamente alla produzione attica del V secolo), cfr. J. R. Green, *On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens*, «GRBS», 32 (1991), pp. 15-50 e (per il IV) Id., *Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger Speeches, Actors, Narrative, and Audience Imagination in Fourth-Century BCE Vase*

colate su più piani, che iniziano a fare la loro comparsa nell'iconografia vascolare attorno al 460 a.C.,⁴ disposizione e dimensioni dei personaggi tendono a riflettere il loro ruolo nello svolgimento dell'azione, più che la loro effettiva collocazione nello spazio o il modo in cui essi verrebbero percepiti da un osservatore; non si tratta solo di oggettive difficoltà tecniche nella resa prospettica o nella rappresentazione dei volumi, ma anche e soprattutto dell'intenzione del pittore di accrescere il potenziale comunicativo dell'immagine, caricandola di senso al di là di una semplice riproduzione del reale, sia esso quotidiano, teatrale, letterario o mitologico.

Non abbiamo quindi a che fare con uno sguardo ingenuo, ma con il frutto di un'articolata interazione fra percezione individuale e rielaborazione culturale, resa ancora più complessa dalla necessità di fare ricorso a schemi espressivi convenzionali e ampiamente codificati, la cui applicazione risulta inevitabile come strumento di comunicazione fra autore e fruitori di un messaggio, tanto più in un contesto sociale e culturale come quello greco, che privilegia la tradizione sull'innovazione, la ripetizione o al più la variazione di uno schema sulla sua arbitraria rottura. Questo naturalmente non significa che all'artista antico, letterario o figurativo che fosse, restasse precluso il campo della varietà e dell'originalità: solo, tale originalità consisteva e soprattutto doveva venire presentata come frutto di un adeguamento alle esigenze dell'occasione specifica realizzato tramite un'appropriazione personale e, questa sì, originale, di una tradizione riconosciuta, diffusa e apprezzata: quella stessa alla quale anche il pubblico faceva riferimento, per poter comprendere e valutare il prodotto che gli veniva proposto.⁵

Painting, in B. Bergmann, C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven 1999, pp. 37-63.

⁴ Cfr. J. Boardman, *The History of Greek Vases*, London 2001, pp. 92ss., anche per i rapporti con la produzione pittorica di vaste dimensioni (affreschi o pannelli dipinti), che può avere fornito alla ceramografia lo spunto per quest'innovazione.

⁵ Per il rapporto fra poeta e pubblico, in particolare in relazione alla funzione pragmatica del discorso poetico, oltre all'ormai classico B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1995³, cfr. ad esempio J. Svenbro, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, ed. it. Torino 1984; S. Goldhill, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991; C. Dougherty, L. Kurke (eds.), *Cultural Poetics in Archaic Greece. Cult, Performance, Politics*, Cambridge 1993.

È abbastanza chiaro che, in un contesto di questo tipo, la conoscenza del codice comunicativo è un prerequisito essenziale, tanto più per chi, come noi, non lo condivide a priori, ma se ne deve appropriare in via preliminare, allo scopo di partecipare efficacemente a quello scambio di informazioni che, per i fruitori antichi, risultava certo più agevole e immediato, ma era comunque subordinato al medesimo procedimento di interpretazione; dovrebbe essere altrettanto chiaro che i tentativi di utilizzare testi e immagini in modo diretto e ingenuo come possibili supporti reciproci alla conoscenza rispettivamente di altre immagini e di altri testi è per lo più destinato, se non al fallimento, quanto meno a produrre risultati altrettanto ingenui e scarsamente significativi. La prospettiva che pare più fruttuosa non è pertanto quella di cercare nelle testimonianze iconografiche un semplice contributo alla ricostruzione di alcune tematiche mitologiche o della loro rielaborazione epica o tragica, e nemmeno quella di impiegare i testi letterari come spunto per l'integrazione o l'interpretazione di documenti figurativi, ma piuttosto quella di indagare il funzionamento dei diversi codici espressivi che presiedono alla comunicazione artistica nei due ambiti e la rendono possibile, in particolare per quanto concerne le strutture narrative,⁶ con un occhio di riguardo ad eventuali intera-

⁶ In questa prospettiva, cfr. in generale Shapiro, *Myth...*, il quale, sulla scia di A. Snodgrass, *Narration and Allusion in Archaic Greek Art*, London 1982, distingue quattro *narrative strategies* fondamentali, ossia quella 'monoscenica' (che consiste nella rappresentazione di uno specifico momento di una particolare storia, nel rispetto delle unità di spazio e di tempo, simile in sostanza alla normale percezione del reale), quella 'sinottica' (ottenuta mediante la combinazione di svariati momenti o episodi di una storia in una singola immagine, che non corrisponde tuttavia ad alcun istante preciso nella successione degli eventi e trascura le unità di spazio e di tempo), quella 'ciclica' (una serie di episodi distinti, che appartengono ad una sequenza più ampia e sono presentati di seguito, ma separati, come ad esempio sulle metope di un fregio: la figura del protagonista viene ripetuta in ognuna) e infine quella 'continua' (ossia, senza delimitazioni tra i vari momenti di un singolo episodio). Mentre quest'ultima non è usuale in Grecia, almeno fino all'epoca ellenistica, le altre tre sono variamente diffuse; quella sinottica risponde all'esigenza di concentrare in una sola immagine («a single, impossible moment») la maggior quantità possibile di informazioni, in un modo che trascende i limiti spaziali e temporali della tecnica narrativa poetica ed è anzi accessibile solo all'espressione figurativa, a patto però che la storia in sé sia nota all'osservatore: anche quella monoscenica tuttavia non deve essere assimilata ad una semplice riproduzione 'fotografica', perché è studiata e costruita appositamente per trasmettere un senso preciso. Molto più dettagliata (forse anche troppo) l'analisi proposta da

zioni. In questo senso si giustifica anche il ruolo privilegiato assegnato al teatro, che, proprio per l'importanza preponderante che in esso assume la dimensione visiva, si presenta come un candidato ideale alla ricerca di 'contaminazioni' espressive.

Con questo non si vuol dire che non sia possibile o legittimo cercare di trarre dall'analisi dei testi elementi utili per comprendere meglio le immagini, o viceversa ricavare dalle immagini spunti per l'interpretazione dei testi, o anche per la conoscenza di particolari versioni mitologiche non altrimenti note,⁷ esattamente come dai testi si ricava materiale per interpretare altri testi e dalle immagini per comprendere altre immagini, perché anzi è essenziale rammentare sempre che l'orizzonte di attesa e di competenza del pubblico era forgiato proprio dalla continua interazione fra questi due ambiti, che concorrevano con pari dignità a conservare, plasmare e diffondere il patrimonio culturale condiviso dalla collettività, ma solo che ha tutto sommato poco senso cercare di determinare un rapporto di dipendenza diretta tra le due sfere, come spesso si è tentato di fare in passato, oppure postularne una totale autonomia, quasi che l'una fosse esistita senza l'altra, come più spesso si tende a fare oggi:⁸ da un lato è certamente vero che il pittore antico non intendeva normalmente illustrare né un testo letterario, né la realtà quotidiana o storica che fosse, bensì offrire una propria interpretazione di un tema mitico o di un'occasione concreta, ma è altrettanto vero che la sua opera creativa non nasceva dal nulla, in un ipotetico spazio vuoto di schemi e modelli di riferimento, quanto piuttosto viveva e si nutriva del medesimo sostrato espressivo tra-

M. D. Stansbury-O'Donnell, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, Cambridge 1999.

⁷ A proposito della funzione e del valore delle fonti iconografiche per la conoscenza delle tematiche mitologiche, cfr. anche T. H. Carpenter, *Art and Myth in Ancient Greece*, London 1991; sull'argomento dei rapporti fra mito e arti figurative, cfr. inoltre le osservazioni di J. M. Moret, *Œdipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique*, Roma 1984 (in particolare la conclusione: *L'apport de l'imagerie à la connaissance des mythes*, pp. 151-62).

⁸ Come osserva Boardman, *The History...*, p. 172, arte e letteratura sono in quest'ambito «interacting yet independent»; cfr. inoltre Giuliani, *Bild...*, e Taplin, *Pots...*, e, sul fronte opposto, Small, *The Parallel...*; in favore di un interscambio articolato fra le due produzioni, ossia letteraria (specie teatrale, per l'importanza che in essa assume la dimensione visiva) e figurativa, si pronuncia anche I. Giudice Rizzo, *Inquieti 'commerci' tra uomini e dèi*, Roma 2002, che sottolinea come talvolta possa essere la tradizione figurativa ad accendere la fantasia del poeta e non necessariamente viceversa.

dizionale di cui si sostanziava la capacità ermeneutica del suo pubblico, un sostrato che immagini e parole concorrevano a creare.

Chi assisteva ad una rappresentazione teatrale, così come chi partecipava ad una *performance* di poesia epica o lirica, conosceva le storie narrate in base ad un bagaglio culturale che comprendeva altre rappresentazioni teatrali, altre opere epiche e liriche, e naturalmente anche le innumerevoli versioni figurative che costellavano quasi ogni angolo della vita quotidiana di chiunque: dal vasellame dipinto che ciascuno aveva in casa o commissionava per dedicarlo nei santuari o nelle sepolture, alle statue e ai frontoni dei templi, ai dipinti di grandi dimensioni esposti in vari centri urbani, senza dimenticare le stoffe ricamate o altri oggetti decorativi, dalle placchette bronzee sulle impugnature degli scudi a quelle ornamentali di legno, avorio o terracotta su mobili e suppellettili varie, quasi tutto ciò che era visibile narrava una storia,⁹ una di quelle del vasto patrimonio in cui risiedeva l'identità culturale di ogni comunità cittadina e che attraverso la continua riproduzione e riproposizione trovava la propria capacità non solo di sopravvivenza, ma anche di costante adeguamento all'evoluzione della società e delle sue esigenze. Il processo però è di necessità transitivo: anche chi guardava uno di questi innumerevoli manufatti artistico-artigianali, così come del resto chi li produceva, li interpretava alla luce di quello stesso complesso di conoscenze tradizionali, sia a livello di contenuto che di struttura espressiva, in un continuo scambio di informazioni che non ha senso cercare di delimitare entro categorie ristrette, ma che anzi si dovrebbe cercare di cogliere in tutta la sua ricchezza.

⁹ Per fare solo un esempio, cfr. la descrizione degli arazzi con i quali Ione addobba la tenda che deve ospitare il banchetto organizzato da Xuto a Delfi (Euripide, *Ione*, vv. 1143ss.), ricamati con immagini d'ogni sorta: una *ékphrasis* che fa da *pendant* a quella delle decorazioni scultoree del santuario delfico, nella *pàrodos* della stessa tragedia (vv. 184ss.); interessante anche lo scambio sticomitico fra Ione e Creusa, nel primo episodio, dal quale si evince che Ione conosce la storia di Erittonio appunto dalle immagini (cfr. v. 271: ἐν γραφῇ), come del resto la Pizia, nelle *Eumenidi*, afferma di aver visto le Arpie raffigurate (γεγραμμένας, vv. 50-51; cfr. anche *IT.* vv. 812-17). Per la tradizione iconografica relativa alle Arpie, specialmente in rapporto ai testi teatrali, e il processo di normalizzazione al quale essa andò incontro, cfr. Giudice Rizzo, *Inquieti commerci...*; il ruolo decisivo svolto dalle espressioni figurative come strumento di comunicazione, diffusione e conservazione delle conoscenze non sorprende, in un contesto culturale di limitata alfabetizzazione, quale quello che si deve presupporre almeno ancora per tutta l'epoca classica.

Questo è tanto più vero per i prodotti della ceramica italiota, soprattutto apula, del IV secolo, dove tra l'altro sembra avere largo spazio, più che in quella attica, un'ispirazione di matrice teatrale, sia tragica che comica.¹⁰ Uno dei motivi che possono aver contribuito alla predilezione di pittori e acquirenti per i soggetti di tipo teatrale è la connessione del mondo delle rappresentazioni con la sfera dionisiaca, particolarmente apprezzabile in vista della destinazione per lo più funeraria di tali prodotti, caratterizzati spesso da dimensioni particolarmente grandi:¹¹ il fasto dei corredi tombali era infatti assai più sviluppato di quanto non fosse in Grecia, e interi *set* di vasi d'ogni foggia potevano venire commissionati appositamente per essere esposti nel corso della cerimonia funebre e poi seppelliti insieme al defunto. Alcune immagini presentano una peculiare complessità: articolate secondo uno schema compositivo che mescola arditamente una distribuzione orizzontale delle figure, destinata a fornire una visualizzazione sincronica di azioni diacronicamente successive, e una verticale, che esprime invece la simultaneità degli eventi, aprendo lo spazio verso l'alto e verso il basso, oppure ingloba nella scena antefatti e conclusioni, esse sono inoltre caratterizzate dalla frequente presenza di divinità, in genere confinate negli spazi periferici dell'azione, di cui risultano imperturbabili spettatrici anche quando ne abbiano messo in moto i meccanismi, e di personificazioni varie; queste ultime sono di norma più attive a livello delle vicende umane, nelle quali fungono da tramiti ed esecutori della volontà divina, ovvero incarnano stati

¹⁰ Si mantiene qui, per comodità, la nomenclatura tradizionale, benché, come osserva L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Hannover 1995, per quanto concerne la 'scuola' apula e quella lucana, essa non trovi fondamento in un'effettiva differenziazione su base regionale, ma solo di officine, che inoltre, essendo in genere più grandi dei piccoli laboratori artigianali ateniesi, rendono le questioni di attribuzione più difficili da risolvere (ma anche meno significative).

¹¹ I crateri apuli a volute dello 'stile ornato' giungono fino a 1,5 m di altezza e spesso mostrano il fondo aperto, segno inequivocabile della loro destinazione sepolcrale: essi non sono altro che latori di immagini, destinati ad essere messi in mostra durante la cerimonia funebre; per la diffusione e il significato della ceramica figurata a soggetto teatrale in Italia, cfr. J. R. Green, *Messengers from the Tragic Stage*, «BICS», 41 (1996), pp. 17-30 e Id., *Tragedy...; Taplin, Pots...; L. Todisco, Teatro e spettacolo in Magna Grecia e Sicilia. Testi Immagini Architettura*, Milano 2002 e Id. (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e Sicilia*, Roma 2003.

d'animo e motivazioni dei personaggi,¹² mentre il consesso di divinità che osserva dall'alto gli avvenimenti tragici è ciò che li trasforma appunto in uno spettacolo, in quanto rende esplicita la natura teatrale della scena, o quanto meno il suo statuto come oggetto di visione, spettacolo cui assistere, vicenda da osservare.¹³ Tali prodotti tendono in sostanza ad offrire agli spettatori del vaso stesso, in modo non dissimile da ciò che avveniva appunto a teatro, non tanto una semplice narrazione di eventi eroici o luttuosi, quanto piuttosto un'interpretazione dei fatti, capace di rendere conto della loro collocazione all'interno di un ordine cosmico ben delineato, in cui all'uomo spetti un posto preciso, garantito da quella stessa giustizia divina, dalla quale i committenti dell'immagine dipinta si aspettavano almeno una valenza consolatoria,¹⁴ o magari anche un'adeguata retribuzione dopo la morte, per sé e per i propri cari,¹⁵ tanto è vero che il dolore vi risulta confinato e sublimato nel mondo del mito, mentre le immagini riconducibili alla sfera apparentemente quotidiana mostrano in realtà il momento del

¹² Cfr. in generale C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, Zürich 1994.

¹³ Cfr. Giuliani, *Tragik...*, p. 93.

¹⁴ E. C. Keuls, *Aeschylus' Niobe and Apulian Funerary Symbolism*, «ZPE», 30 (1978), pp. 41-68 (= Keuls, *Painter...*, pp. 169-99), p. 42, parla a questo proposito di «pictorial consolation literature», intendendola tuttavia in senso un po' limitato (cfr. anche Ead., *The Happy Ending: Classical Tragedy and Apulian Funerary Art*, «MedRom», 40 [1978], pp. 83-91 = Keuls, *Painter...*, pp. 153-67): come osserva anche Taplin, *Pots...*, non è infatti strettamente necessario che le immagini a destinazione sepolcrale mostrino il momento della felice risoluzione di una storia, perché il loro messaggio possa essere fruito in senso consolatorio.

¹⁵ Questo aspetto è sviluppato in particolare da Aellen, *À la recherche...*, che sottolinea la duplicità di livelli di senso, narrativo ed escatologico, caratteristica della ceramica italota: proprio le personificazioni si pongono al crocevia fra i due, poiché possono agire a livello narrativo, oppure fornire una localizzazione concreta della scena, ma anche compendiarne il significato. In questo senso si giustifica quindi la predilezione per storie ed immagini relative a crimini e misfatti, con le appropriate punizioni: anche le personificazioni persecutorie (Erinni, Furie e simili) svolgono in realtà un ruolo rassicurante, in quanto garantiscono, incarnandola visivamente, l'esistenza di una giustizia divina, contribuendo così a fornire del cosmo un'immagine ordinata e comprensibile; non la casualità del male, ma la sua razionalità può fornire spunti consolatori ai viventi, dando al dolore una forma, che consenta di inscrivere in una visione organica ed accettabile del reale (questo del resto è proprio ciò che fa la tragedia: cfr. Taplin, *Pots...*).

distacco avvenuto, il felice raggiungimento da parte del defunto di un aldilà migliore, per incoraggiare chi rimane a tornare serenamente alla vita; tutto ciò corrisponde del resto a quanto avviene in teatro, in cui chi guarda sperimenta, ma solo per interposta persona, le vicende tragiche, senza soffrire realmente: chi patisce davvero sono i personaggi mitologici, nella tragedia come nella sua rappresentazione figurata.

La valenza allusiva e simbolica di questi prodotti è dunque particolarmente spiccata, al punto che si è immaginato che essi dovessero essere oggetto di una vera e propria spiegazione, nel corso della cerimonia funebre o commemorativa, da parte di professionisti, forse proprio attori, chiamati ad interpretare non la scena stessa, ma il suo significato, per un pubblico costituito da parenti e amici del defunto: l'oratore verrebbe in questo caso a svolgere un ruolo non dissimile da quello del messaggero teatrale, che compare appunto con notevole frequenza nelle figurazioni vascolari.¹⁶

¹⁶ Cfr. Giuliani, *Tragik...*, il quale ricollega quest'usanza alla tradizione delle orazioni funebri private, un genere la cui esistenza in Grecia è ben nota, almeno dal VI sec., ancorché non ne siano stati conservati esempi concreti: è certo comunque che gli *exempla* mitologici vi dovevano svolgere una parte importante. Nell'Apulia del IV secolo, lo studioso ipotizza che l'organizzazione della cerimonia funebre potesse essere affidata, secondo la tipica tendenza dell'epoca verso forme di professionalizzazione in vari ambiti, fra cui quello spettacolare, agli 'Artisti di Dioniso' (*troupes* di attori itineranti), i quali si sarebbero incaricati di gestire il programma celebrativo, sotto tutti gli aspetti, compreso quello della scelta e della commissione dei pezzi vascolari che avrebbero dovuto fungere da supporto visivo alla *consolatio*. Cfr. anche Id., *Rhesus Between Dream and Death: on the Relation of Image to Literature in Apulian Vase-Painting*, «BICS», 41 (1996), pp. 71-86, dove si propongono alcune considerazioni sulla natura non necessariamente solo teatrale, ma comunque spiccatamente letteraria del linguaggio figurativo della ceramica funeraria apula, per la comprensione della quale risulta pertanto raccomandabile un approccio non strettamente 'iconocentrico', ma capace di prendere in considerazione i molteplici influssi culturali, in senso lato, dai quali traeva spunto il lavoro del ceramografo, di certo in risposta alle attese e alle richieste della committenza. Peraltro, benché la complessità di queste immagini possa effettivamente essere messa in relazione, come suggerisce Giuliani, con la diffusione e la fruizione della letteratura in forma scritta, che comincia ad imporsi in quest'epoca, non è detto che questo debba spingere automaticamente a vedere nei caratteri espressivi propri del linguaggio figurativo delle epoche precedenti il riflesso di un tipo di fruizione letteraria aurale: si tratterà piuttosto, in entrambi i casi, della conoscenza di un patrimonio culturale tradizionale, che si manifesta in forme diverse a seconda del differente *medium* di comunicazione e delle diverse epoche e dei vari contesti di fruizione, nonché delle tipologie di

Non (solo) di questo mondo

La funzione consolatoria delle vicende tragiche¹⁷ e il loro significato escatologico non sono, in fondo, che uno degli aspetti, o delle molteplici metamorfosi, di Dioniso, il dio dai mille volti e dalle mille identità, il dio dell'illusione e della beatitudine, terrena (nel simposio) e ultraterrena (per i suoi iniziati), il dio che consente all'uomo lo straordinario privilegio di uscire da se stesso per sperimentare, nell'ebbrezza del rituale come nel mondo possibile del teatro, il prodigio dell'essere, per un breve momento, qualcosa di altro da sé; proprio la metamorfosi, in quanto passaggio dell'individuo ad un altro stato, sembrerebbe dunque offrire una perfetta metafora, narrativa e figurativa, del trasferimento alla realtà ultraterrena, ad una dimensione estranea alla sfera del quotidiano: invece, la rappresentazione del processo metamorfico risulta difficoltosa, sia a livello verbale che iconografico, da un lato per questioni squisitamente tecniche (l'inevitabile scoglio costituito dalla necessità di tradurre un processo dinamico in un'immagine statica), e dall'altro anche per la mancanza delle categorie logiche legate al concetto di continuità, che impedisce di cogliere e rendere la modificazione della forma nella sua manifestazione progressiva e ininterrotta, anziché come un susseguirsi di stadi temporali suc-

diffusione. Più netta l'accentuazione del ruolo del testo scritto nella conoscenza delle opere tragiche in Giuliani, *Bild...*, pp. 231-61 (ma cfr. *contra* Taplin, *Pots...*).

¹⁷ Proposta in un celebre passo di Timocle, *PCG* VIII, fr. 6, ricordato anche da Todisco, *Teatro e spettacolo...*; Giuliani, *Tragik...*, sottolinea peraltro come la valenza degli *exempla* tragici sia non solo quella di proporre ai vivi spunti di identificazione in funzione consolatoria (come risulta appunto da Timocle e come è sostenuto in particolare da Taplin, *Pots...*), ma anche paradigmaticamente positiva, attraverso le numerose storie fruibili come modelli di raggiunta beatitudine, tanto più che in molti casi il corredo funebre prevedeva coppie di vasi omologhi, che si prestavano quindi ad ospitare esempi di entrambe le tipologie di destino eroico: il collegamento degli *exempla* mitologici prescelti con la sorte del defunto, che doveva ovviamente costituire parte integrante ed esplicita dell'orazione funebre, trova inoltre perfetta corrispondenza nell'accostamento delle immagini sul lato A dei vasi (normalmente appunto di tipo mitologico) a quelle sul lato B, in genere destinato invece a presentare scene 'reali', benché per lo più idealizzate, riferibili ad un'auspicata serenità ultraterrena.

cessivi e discreti.¹⁸ Altrettanto difficile della rappresentazione figurata di un evento diacronico come la trasformazione è quella della percezione dell'istante in cui la metamorfosi si manifesta, nonché della resa iconografica della duplicità di livelli di coscienza che essa generalmente comporta; forse per questo motivo le storie di metamorfosi che sono state oggetto di un trattamento figurativo non sono moltissime,¹⁹ e comunque in genere non il processo me-

¹⁸ Cfr. F. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf et la femme araignée*, Paris 2003 (in particolare cap. v, pp. 179-220), che sottolinea inoltre come il fenomeno trovi una corrispondenza precisa sul piano linguistico, dove non si hanno esempi del tentativo, operato per primo da Ovidio, di esprimere la dimensione diacronica della metamorfosi: il greco usa infatti in questi casi per lo più l'aoristo, che per sua natura esprime l'aspetto puntuale e non quello durativo, in genere rafforzato da avverbi che sottolineano il carattere improvviso della trasformazione. Il primo poeta a tentare di inscrivere il processo metamorfico nella categoria del tempo umano, facendolo divenire uno spettacolo percepibile nella sua continuità dalla mente e dai sensi, anziché un succedersi di istanti separati, è appunto Ovidio (anche se a onor del vero ciò non accade in modo particolare proprio nel caso di Niobe): con lui il passaggio del corpo da una forma all'altra risulta veramente θαύμα ἰδέσθαι, un «prodigio a vedersi», tanto è vero che la presenza di testimoni integrati nella scena è un elemento ricorrente nelle sue storie di metamorfosi: ciò accade peraltro frequentemente anche a livello iconografico, proprio allo scopo di mettere in risalto lo statuto di visibilità del prodigio che l'immagine in qualche misura racconta.

¹⁹ Una delle più frequenti è quella di Peleo e Teti, che offre anche diversi esempi di una delle soluzioni più spesso adottate dai pittori, anche in relazione ad altre figure 'fluide' e cangianti, come le divinità fluviali, o marine (Proteo, Nereo, Tritone e simili): per rendere a livello spaziale la successione cronologica delle diverse creature nelle quali Teti via via si trasforma, nel tentativo di sfuggire all'abbraccio di Peleo, i pittori ricorrono per lo più ad una presentazione simultanea di tipo paratattico, mostrando attorno alla coppia un certo numero di piccole figure animali (serpente, leone, pantera, pesce), che possono anche prendere parte attiva alla lotta e indicano gli stadi successivi delle trasformazioni effettuate dalla dea, mentre Peleo la tiene saldamente per la vita: cfr. ad esempio la coppa a figure rosse con Peleo e Teti, 500 a.C. ca.; Berlino, Staat. Mus., Antikensmlg. (F 2279). In altri casi, come ad esempio per Io e Atteone, si ricorre invece a figure ibride, come se il pittore stesse tentando di fissare il momento fuggevole del passaggio da una forma all'altra; l'ibridazione procede sostanzialmente per metonimia, ossia indica la parte per il tutto, e ha il vantaggio di rendere visibile e quasi tangibile lo sdoppiamento subito dalla vittima, che di norma mantiene appunto coscienza umana nel corpo animale. Più facilmente gli elementi bestiali si trovano alle estremità (testa soprattutto, ma anche mani o piedi), con diverse combinazioni possibili, anche allo scopo di variare virtuosisticamente la tipologia dell'immagine, che risulta comunque di tipo sinottico, poiché mostra globalmente e contemporaneamente degli ele-

tamorfico in quanto tale viene narrato, ma piuttosto il suo risultato, poiché esso si compie in un batter d'occhio, in quanto effetto di un intervento divino, che si sottrae, per sua natura, alle categorie spazio-temporali umane e anche alle stesse capacità percettive dei sensi e della mente dell'uomo: solo l'artista funge in un certo qual senso da tramite, consentendo all'occhio mortale di cogliere l'operare divino nel mondo. In questo senso è sorprendente constatare che proprio nel caso della trasformazione apparentemente più estranea alla categoria del movimento, ossia la pietrificazione, le immagini riescono a rendere nel modo più espressivo e dinamico l'idea del processo di mutamento in corso. Il fenomeno riguarda la ricca iconografia, soprattutto di area italiota, relativa alla storia di Niobe, figlia di Tantalo (re di Sipilo in Frigia) e sposa di Anfione, re di Tebe, orribilmente castigata da Apollo e Artemide per aver osato vantare l'abbondanza della propria progenie (sette figli e sette figlie), a paragone di quella di Latona: senza por tempo in mezzo, i due divini rampolli vendicano l'offesa arrecata alla propria madre provvedendo a sterminare la prole di Niobe (in modo ordinato: Apollo i maschi, Artemide le femmine), così da ristabilire il giusto equilibrio fra umano e divino. Tipica storia di ὄβρις giustamente, anche se severamente, punita, tanto più considerando che, come rammenta Saffo (fr. 142 V.), «Latona e Niobe erano davvero care compagne»: tanto sconfinato è il dolore della madre ormai priva di figli, che essa si trasforma in pietra, una roccia di forma vagamente umana, poi trasferita da Tebe all'originaria regione del Sipilo, dove continuerà a stillare lacrime d'inconsolabile afflizione, divenendo ben presto una sorta di attrazione turistica, una delle meraviglie della zona che non si poteva mancare di visitare.²⁰

menti che in realtà corrispondono a tempi diversi del racconto. Un'altra soluzione possibile è quella di presentare la metamorfosi come già compiuta, e resa esplicita solo dal contesto; quello che manca in ogni caso è il tentativo di rendere a livello figurativo la categoria della durata, perché comunque, in tutte e tre le soluzioni, per ogni metamorfosi è mostrato solo lo stadio conclusivo, o al più uno intermedio, ma senza che si possa percepire lo sviluppo cronologico della trasformazione (cfr. sempre Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf...*).

²⁰ Cfr. Paus. 1, 21, 3, il quale tra l'altro sottolinea che la somiglianza della famosa roccia con la forma femminile si percepisce solo osservandola da lontano; cfr. J. Boardman, *Archeologia della nostalgia*, trad. it. Milano 2004. Per la storia, *Il.* 24, 602-17; *Ov. met.* 6, 146-312; cfr. *Hyg. fab.* 9 e *Apollod.* 3, 5, 6, i quali specificano entrambi che i figli di Niobe furono sterminati mentre erano a caccia (le figlie invece a palazzo: le ragazze, si sa, debbono stare in

Abbiamo in sostanza una storia che parla di vicinanza eccessiva fra uomini e dèi, che può spingere i mortali a scordare i propri limiti: così del resto era accaduto anche al padre di Niobe, quel Tantalo che, secondo Pindaro, non aveva saputo «digerire» l'eccessiva fortuna di un rapporto privilegiato con il divino.²¹ Il soggetto si prestava quindi particolarmente bene ad una rielaborazione tragica, della quale però a noi non restano che pochi frammenti; della *Niobe* di Eschilo, che doveva svolgersi a Tebe,²² sappiamo qual-

casa), e in particolare (Apollodoro) sul Citerone, l'infausto monte tebano teatro di tanti eventi luttuosi; vd. anche Pausania 2, 21, 9-10. Il numero esatto dei figli in realtà varia, da dodici (in Omero) a venti (in Hes. fr. 183 M.-W.); Saffo (fr. 205 V.) ne ricordava diciotto. Secondo la versione corrente, seguita anche da Sofocle (come attestato dallo scolio a *Il.* 24, 602), fu la stessa Niobe, subito dopo la morte dei figli, a recarsi dal padre e qui, al Sipilo, venne trasformata in pietra piangente da Zeus, commosso dalle sue preghiere (cfr. Bacchyl. fr. 20 D Maehler); Ovidio invece, che proprio in questo caso non insiste tanto sul 'divenire pietra', quanto sull'immediato irrigidirsi del corpo (*met.* 6, 303: *deriguitque malis*), colloca la pietrificazione a Tebe e fa intervenire un vento impetuoso che trasporta la roccia in Asia Minore. Omero aggiunge il particolare che gli dèi stessi dovettero seppellire i figli di Niobe, dopo nove giorni dalla loro morte, poiché tutti gli uomini erano stati trasformati in pietre da Zeus: le varianti sono probabilmente funzionali al valore paradigmatico della storia, che è narrata da Achille a Priamo come *exemplum* consolatorio, in occasione del riscatto del cadavere di Ettore, per dimostrare che persino in un dolore così grande è possibile trovare conforto, poiché la stessa Niobe, pur in tale circostanza, non rifiutò di bere e mangiare.

²¹ Cfr. Pind. *O.* 1, 55-56; Pindaro peraltro rifiuta la versione (*ibidem*, vv. 37ss.) secondo la quale Tantalo aveva fatto a pezzi il figlioletto Pelope per offrirlo in pasto agli dèi, che (dopo aver fatto risuscitare il fanciullo) lo avevano punito, condannandolo nell'Ade a fame e sete inestinguibili (cfr. *Od.* 11, 582-92) o ad avere un masso pericolante sospeso sopra la testa (Archil. fr. 91 W., vv. 14-15; Pind. *O.* 1, 57-58; Apollod. *Epit.* 2, 7 e Hyg. *fab.* 82, combinano le due punizioni). La versione alternativa della colpa di Tantalo, proposta da Pindaro nell'ode citata (1, 59-64), voleva che egli avesse divulgato fra gli uomini i segreti divini o che avesse distribuito ai mortali nettare e ambrosia trafugati agli dèi (così anche Apollodoro, *ibidem*, che però in *Epit.* 2, 9 riferisce anche del banchetto, come Igino, *fab.* 83).

²² Dove, secondo Euripide, *Ph.* 159ss., erano visibili le tombe dei Niobidi; per i frammenti eschilei, cfr. Radt, *TrGF*, vol. 3, fr. 154a-167b; per la ricostruzione della tragedia, specie in relazione alle attestazioni iconografiche, cfr. A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz 1978; Keuls, *Aeschylus' Niobe...* (forse eccessivamente fiduciosa nella possibilità di utilizzare le immagini come fonte). Per il significato del motivo nella produzione vascolare italiota, cfr. anche H. M. Fracchia, *The Mourning Niobe in South-Italian Art*, «EMC», 31, n.s. 6 (1987), pp. 199-208.

cosa anche grazie ad Aristofane che, nelle *Rane* (vv. 911ss.), ricorda la peculiarità del *tableau* d'apertura della tragedia, con Niobe seduta sulla tomba dei figli, immobile e silenziosa, a capo velato: un quadro ad effetto che, secondo la maligna ricostruzione di 'Euripide', si protraeva per metà dell'intero dramma, lasciando gli spettatori perplessi e disorientati.²³ Anche a prescindere da più che probabili esagerazioni in funzione parodistica, è chiaro che l'immagine doveva dominare la messa in scena della tragedia, e in effetti essa è proprio quella che ricorre nelle attestazioni iconografiche; questo significa, tra l'altro, che l'azione si svolgeva dopo che la morte dei figli di Niobe era già avvenuta: quindi, anche se il loro sepolcro costituiva il fulcro visivo del dramma (un po' come accade con la tomba di Agamennone nelle *Coefore*), il suo argomento invece era la sorte della madre, non più ormai quella dei figli.²⁴

Appropriato appare quindi un coro costituito da ancelle o donne di Tebe,²⁵ giunte a portare libagioni sul sepolcro, anche qui in modo analogo a quanto accade in *Coefore*: questa almeno è la scena proposta dalle testimonianze iconografiche, che inoltre quasi immancabilmente concordano con la presenza, come *dramatis personae*, del vecchio padre di Niobe, Tantalos, e di un'anziana Nutrice. Quest'ultima, oltre a rievocare l'antefatto del dramma, potrebbe essere colei che tenta vanamente di convincere Niobe a

²³ Anche l'anonima *Vita* del codice M (Mediceo Laurenziano 32, 9), par. 5, ricorda il fatto, affermando che «nella *Niobe* la protagonista siede coperta da un velo presso la tomba dei figli, senza proferire parola, fino a un terzo dell'opera», ma il riferimento immediatamente precedente agli scherni di Aristofane sembra indicare che la testimonianza non ha valore autonomo.

²⁴ Come sembra avvenisse invece in Sofocle: cfr. fr. 441-451 Radt, *TRGF*, vol. 4; Aristot. *Poët.* 18, 1456a, conferma che in Eschilo non l'intera storia di Niobe era oggetto della tragedia; E. Simon, *Theban Mythology in the Time of Alexander the Great*, in G. G. Tsetskhladze, A. J. N. W. Prag, A. M. Snodgrass (eds.), *Periplous. Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir J. Boardman*, London 2000, pp. 284-90, connette la popolarità del mito di Niobe nella produzione ceramica italiota degli anni trenta e quaranta del IV secolo con l'interesse suscitato anche nell'Occidente dal fato di Tebe, distrutta da Alessandro nel 335 a.C. per punizione: egli si sarebbe comportato con la città ribelle come Apollo con i Niobidi (o come Dioniso contro i suoi parenti umani e miscredenti, in altri casi).

²⁵ Nonostante in un primo momento si fosse pensato ad un coro di donne asiatiche, per via del fr. 155 Radt (forse piuttosto da riferire ad *Tantali comitatum*).

porre un limite al proprio dolore, quando ormai da tre giorni essa siede senza mangiare né bere sulla tomba dei figli; come si conviene al personaggio, la Nutrice sentenza che un dio, quando vuole distruggere una casata o un essere umano, collabora a crearli una colpa: l'ὄβρις di Niobe e la rovina della casa di Anfione sono pertanto inevitabili, in quanto parte di un piano divino che ha le sue radici nell'inflessibile giustizia di Zeus.²⁶ Tantalò, invece, dopo aver a sua volta deplorato la fragilità del destino umano e l'irrevocabilità della morte²⁷ cercava di consolare la figlia, ma senza successo: la pietrificazione, ammesso che fosse presente, poteva quindi forse compiersi ancora a Tebe e un frammento, probabilmente parte di una ῥῆσις ἀγγελικὴ, sembra annunciare che aquile portatrici di fuoco daranno alle fiamme il palazzo di Anfione, segno di un intervento drastico da parte di Zeus.²⁸ Quindi, mentre nella più antica attestazione della storia, quella omerica, il caso di Niobe è citato da Achille in funzione paradigmatica, come esempio di dolore immenso, ma passibile di consolazione, in Eschilo la madre infelice appare fin dall'inizio votata alla morte, la sua sofferenza silenziosa non conosce confini, tanto che la meta-

²⁶ Cfr. fr. 154a Radt, vv. 15-16: θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς, ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλη. L'osservazione è tanto più interessante considerando che (come è rammentato poco prima nella stessa *rhexis*, vv. 12-13) non solo Tantalò, ma anche Anfione era figlio di Zeus.

²⁷ Cfr. fr. 159 Radt e fr. 161 Radt; è possibile, come suggerisce M. Schmidt, *Niobe*, in *LIMC* VI, 1992, pp. 908-14, che sia da ascrivere alla tragedia eschilea anche il fr. 700 a Kannicht-Snell, *TrGF* vol. 2, *adespota*, dove potrebbe trattarsi di Tantalò, stupito di fronte a Niobe, già simile ad una pietra (cfr. vv. 3-7: λι]θοῦργές εἰκόμισμα... κωφαῖσιν εἴκελον πέτραις... ἔσχον θάμβος), forse allusione metaforica, o anticipazione narrativa, del fenomeno della pietrificazione, mentre il cenno all'«umido velo» sotto il quale la figura riposerà (v. 6: ὑγρῶ κάλυβι κοιμηθήσεται) potrebbe riferirsi alle lacrime stillanti dalla roccia sul Sipilo: cfr. Keuls, *Aeschylus' Niobe...*, pp. 53-54. Tra l'altro, il fr. 700 b Kannicht-Snell contiene il lamento di un re sul proprio regno perduto e sull'alternanza delle sorti umane, eventualmente da confrontare con i succitati fr. 159 e 161 Radt.

²⁸ Cfr. fr. 160 Radt; il frammento sembrerebbe confermare che l'ambientazione del dramma fosse Tebe, dal principio alla fine, mentre si è visto che, in Sofocle, Niobe si recava in Frigia dopo la morte dei figli (che aveva luogo nel corso della tragedia; cfr. *infra*); la metamorfosi si compiva dunque *in loco*. Anche in Eschilo, tuttavia, poteva darsi che Tantalò riuscisse a ricondurre Niobe con sé in Frigia e la pietrificazione fosse in seguito riferita a Tebe da un messaggero (nel fr. 154a si afferma in effetti che Tantalò arriva con l'intenzione di portare via la figlia).

morfosi finale in pietra piangente non è che l'estrema conseguenza di uno stato di disperazione irreparabile: nessun conforto è possibile né pensabile per Niobe, il suo destino è segnato fin dal principio ed essa ne è lucidamente consapevole. L'aver fatto della sorte dolorosa della madre il punto centrale dell'intera tragedia è un'innovazione eschilea, poiché fino a quel momento l'interesse, nelle fonti letterarie e soprattutto in quelle figurative, era concentrato piuttosto sulla morte dei figli: l'esistenza di un folto gruppo di vasi italioti che, con notevole coerenza iconografica, raffigura la scena di Niobe dolente sulla tomba dei figli, potrebbe anche essere messa in relazione con una ripresa locale della tragedia eschilea, collocabile attorno al 360 a.C., mentre invece il tema non compare sui vasi attici, dove (come nella scultura) il motivo ormai da tempo affermato era quello della morte dei Niobidi,²⁹ che continuò a dominare il panorama figurativo anche dopo la tragedia eschilea. In Italia meridionale invece, dove mancava una tradizione iconografica altrettanto consolidata, e dove il tramite privilegiato per la conoscenza mitologica doveva essere costituito dal teatro,³⁰ si poté affermare anche una convenzione diversa, forgiata proprio sulla tragedia eschilea: il che non vuol dire che le immagini intendano riproporre uno specifico momento di una singola messa in scena, ma che per il ceramografo, come per il suo pubblico, la storia tragica di Niobe poteva essere adeguatamente riassunta dalla figura della madre dolente alla tomba, con una scelta che la peculiarità

²⁹ Come ad esempio nel celebre cratere eponimo del Pittore dei Niobidi (cratere attico a calice, a figure rosse, 460-450 a. C.), conservato al Louvre (G 341; cfr. Keuls, *Aeschylus' Niobe...*; tra l'altro, si tratta di uno dei primi esempi di composizione con figure disposte su più livelli: cfr. Boardman, *The History...*).

³⁰ Cfr. in proposito i vari contributi raccolti in Todisco, *La ceramica...*, e soprattutto Taplin, *Pots...*, che peraltro esprime scetticismo sul fatto che la pietrificazione comparisse nella tragedia di Eschilo: in effetti, è possibile che Eschilo abbia trasformato, con un'ardita metafora scenica, la metamorfosi dell'eroina dolente in una 'pietrificazione nel dolore', che poi le immagini vascolari si incaricano di rendere concreta e visibile; cfr. Keuls, *Aeschylus' Niobe...*; invece Schmidt, *Niobe...*, p. 909, non esclude una pietrificazione a Tebe anche in Eschilo, benché manchino indizi a proposito del modo in cui poi Niobe sarebbe stata trasferita al Sipilo. Giudice Rizzo, *Inquieti commerci...*, p. 268, sottolinea come in generale l'elemento unificante fra teatro ed iconografia sia spesso da ricercare proprio nell'uso del linguaggio metaforico, che qualifica entrambe le espressioni artistiche e la cui decodificazione consente di individuare un'analogia matrice di ispirazione.

della trattazione eschilea può certamente aver contribuito a rendere popolare e riconoscibile.

Mater dolorosa

Uno dei primi esempi è fornito da un'idria (I.1),³¹ sulla quale sono presenti tutti gli elementi fondamentali della situazione, seppure in forma essenziale: anzitutto Niobe stessa, in atteggiamento di dolore, con la guancia appoggiata alla mano, in piedi sulla tomba dei figli; la colonna ionica sulla destra, le offerte funebri e soprattutto i due grossi vasi (un'idria e un'anfora) usati come segnacoli tombali (con bende annodate ai manici) sono particolari ricorrenti nelle diverse versioni della scena, che tendono comunque tutte a riproporre la stessa immagine, nella quale risulta condensato il fulcro emotivo del dramma. L'uomo semiammantato con bastone sulla sinistra deve essere Tantalò: il gesto della sua mano destra lo mostra nell'atto di parlare alla figlia, per tentare di consolarla, ma l'atteggiamento di Niobe sembra tutt'altro che conciliante; a destra del sepolcro, la donna giovane rappresenta probabilmente un'ancella, ma la sua funzione appare più che altro quella di fornire un contrappeso visivo alla figura di Tantalò, incorniciando così il quadro centrale di Niobe immobile sulla tomba dei figli. Diversa è invece l'immagine sulla *loutrophoros* di Napoli (I.2),³² che appartiene alla tipologia sinottica, in una versione particolarmente ricca e dettagliata; al centro anche qui Niobe, in visione quasi frontale, questa volta però all'interno di un'edicola a quattro colonne, di tipo ionico, vista in prospettiva: si tratta evidentemente della tomba dei figli, rappresentata secondo la tipologia del *naïskos*, il sacello che iconograficamente ha di norma valenza funeraria, ed è strutturato sul modello dell'*heroon*, il tempietto desti-

³¹ Idria apula a figure rosse, 380-360 a.C. ca.; Londra, Brit. Mus. (F 93). Cfr. Schmidt, *Niobe...*; Kossatz-Deissmann, *Dramen...*; Todisco, *La ceramica...*, Ap. 49.

³² *Loutrophoros* apula a figure rosse (forma 1), Ceramografo vicino al Pittore Varrese, 350-340 a. C. ca.; Napoli, Mus. Arch. Naz. 82267 (H 3246). Cfr. Schmidt, *Niobe...*; Kossatz-Deissmann, *Dramen...*; Keuls, *Aeschylus' Niobe...*; Trendall, Webster, *Illustrations...*; A. D. Trendall, *The Mourning Niobe*, «RA» 1972, pp. 309-16; Todisco, *La ceramica...*, Ap. 130.

nato al culto eroico.³³ Esso designa visivamente lo spazio consacrato alla morte, quello spazio al quale ormai Niobe si è votata e dal quale rifiuta di uscire, per riprendere a vivere; in questo senso, la sua pietrificazione finale non sarà che la logica e inevitabile conseguenza della sua dolorosa insensibilità, della sofferenza nella quale essa si è ormai identificata, al punto di fare di se stessa il vero monumento funebre per i propri figli. Il processo è in realtà già iniziato, come indica il colore bianco del bordo inferiore del suo chitone, che vuole rappresentare la trasformazione in atto; mentre Niobe ancora apparentemente vive, il suo corpo si va inesorabilmente facendo pietra: la mano alzata al capo velato dall'*himation* in un gesto di dolore, lo sguardo apparentemente diretto verso sinistra, ma in realtà perso e isolato nel vuoto della sofferenza, ne fanno ormai poco più che una statua.

Anche se Aristofane afferma che la Niobe di Eschilo aveva il viso completamente coperto dal velo, è chiaro che l'immagine intende tradurre a livello visivo proprio quel senso di totale estraniamento dall'ambiente circostante che doveva caratterizzare la messa in scena della tragedia: invece di velare la protagonista (cosa che normalmente sulle immagini vascolari non accade, per ovvi motivi di riconoscibilità), il ceramografo la colloca all'interno di uno spazio che non appartiene più a questo mondo, perché è normalmente occupato, secondo lo schema iconografico più consueto, da un segnacolo tombale, che di solito è appunto di colore bianco, per indicare il marmo o la pietra, ma soprattutto per segnalare l'estraneità del defunto, ormai eroizzato, alla dimensione umana e mortale; in contrasto con la tipica tendenza figurativa alla condensazione narrativa, la pietrificazione non è tuttavia mostrata come già avvenuta, in quanto attributo distintivo di Niobe, bensì come un processo oggettivamente *in fieri*, anche se le sue conseguenze soggettive sono già operanti. A destra del *naiskos* si trova Tantalo, che indossa un abito con maniche lunghe e aderenti che spuntano da sotto il lungo chitone ricamato, trattenuto sul petto dalle due bretelle incrociate: si tratta di una tenuta da viaggio, perché Tantalo è appena giunto a Tebe dall'Asia Minore, dove possiede vaste terre;³⁴ anch'egli ha il capo canuto parzialmente ammantato dal-

³³ Per le rappresentazioni di tipo architettonico nella ceramica italiota, cfr. B. Brandes-Druba, *Architekturdarstellungen in der unteritalischen Keramik*, Frankfurt am Main 1994.

³⁴ Cfr. fr. 158 Radt (una tipica *Selbstvorstellung* di personaggio in entrata).

l'*himation* drappeggiato intorno al corpo e regge nella sinistra lo scettro, simbolo del suo potere e necessario elemento di riconoscimento, sia per il pubblico a teatro, sia per lo spettatore del vaso.³⁵ La mano destra invece è tesa verso Niobe, con il palmo verso l'alto e le dita aperte, in un gesto di supplica analogo a quello della figura femminile sulla sinistra del *naiskos*: una donna anziana, con il capo velato, seduta presso il sepolcro, che tiene gli occhi fissi sulla figura di *mater dolorosa* che lo occupa interamente. Di norma le principesse e regine, per quanto dotate di figli ormai grandi, non vengono rappresentate come anziane:³⁶ perciò avremo qui per l'appunto la Nutrice, di Niobe stessa o dei suoi figli (e non la madre di Niobe o di Anfione), colta nel momento in cui la supplica invano di allontanarsi dalla tomba.

I tre personaggi centrali della storia sono così collocati a formare una sorta di triangolo, con Niobe al vertice e ai lati le due figure canute che tentano di riportarla alla ragione e alla vita; dietro a ciascuno di essi si nota la presenza di un attendente, la cui funzione, sul vaso come eventualmente sulla scena, è solo quella di fornire maggiore risonanza alla persona che accompagna: un'ancella con offerte alle spalle della Nutrice, un doriforo dietro a Tantalò, necessaria scorta per un personaggio di rango regale. Altre ancelle con doni funebri inquadrano il registro inferiore del vaso, occupato da una sorta di catalogo di oggetti che potevano essere dedicati ai defunti: una cassetta, un *alàbastron* per gli unguenti, un *kàlathos* (cesto per la lana), una cetra, una corazza; si tratta di offerte sia femminili (il *kàlathos*), sia maschili (la corazza), coerentemente con la natura mista della sepoltura nel sacello, che apparentemente chiude in un unico spazio tutti i figli e le figlie di Niobe.³⁷ Il registro superiore è occupato da divinità, che riassumono antefatti e conclusioni: a sinistra Latona assisa, con Apollo

³⁵ In generale, per una dettagliata analisi dell'abbigliamento dei personaggi 'tragici', cfr. C. Roscino, *L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografica nella ceramica italiota e siceliota*, in Todisco, *La ceramica...*, pp. 223-357.

³⁶ Cfr. Kossatz-Deissmann, *Dramen...*; *contra*, Keuls, *Aeschylus' Niobe...*, che preferisce pensare alla madre di Niobe, per la quale propone anche un nome, Euryanassa (benché attestato solo in fonti tarde), sulla base appunto della vastità dei possedimenti e del potere di Tantalò, ricordata nel fr. 158 Radt.

³⁷ Secondo Eur. *Ph.* 159-60 e Paus. 9, 16, 7, le sepolture erano invece distinte per sesso, ma è ovvio che tale suddivisione non si adatterebbe alle esigenze di sintesi espressiva proprie del linguaggio figurativo.

e Artemide stanti, riconoscibili dall'arco e dalla faretra che entrambi portano e che svolgono anche una funzione analettica a livello narrativo, poiché si tratta delle armi con le quali i figli di Niobe sono stati sterminati; i divini gemelli sono strumenti della vendetta materna e il grazioso quadretto familiare risulta quindi assai più minaccioso nelle sue implicazioni di quanto potrebbe a prima vista sembrare. A destra invece Zeus, padre di Tantalos e di Anfione, e dunque doppiamente legato alla sorte di Niobe, nonché padre dei vendicatori Apollo e Artemide, assiso e semiammantato, con lo scettro nella sinistra, conversa con Hermes, riconoscibile dal κηρύκειον e dai calzari alati; la posa del dio, appoggiato ad un pilastro e con le gambe incrociate, è quella tipica della divinità spettatrice, anche se è possibile che egli svolgesse un ruolo nel dramma, ad esempio quello di recare l'annuncio della pietrificazione di Niobe, o della sua traslazione al Sipilo. In ogni caso, egli è il messaggero degli dèi e la sua collocazione accanto a Zeus traduce a livello visivo l'immediatezza dell'intervento divino nel mondo degli uomini: quello che Zeus ordina, Hermes si incarica di renderlo operativo; la sua funzione di *psychopompòs* lo rende poi particolarmente adatto ad alludere all'antefatto della storia e ai suoi prossimi sviluppi.

È interessante osservare i vari strati narrativi che si sovrappongono nell'immagine, che risulta quindi riassuntiva, non solo dell'intera tragedia, ma più ancora dell'intera vicenda, comprese le sue premesse: Latona, Apollo e Artemide rappresentano infatti il presupposto della situazione, condensando nella loro semplice presenza l'allusione alla sciagurata vanteria di Niobe e alla conseguente vendetta divina; d'altro canto, mentre le ancelle portano le offerte per i figli morti, e la Nutrice e Tantalos cercano di convincere Niobe a ritornare alla vita, gli dèi hanno in realtà già deciso, tanto è vero che la pietrificazione dell'eroina è ormai iniziata. Di fronte alla giustizia di Zeus l'uomo è impotente, come sono impotenti la Nutrice, Tantalos e Niobe stessa. Non è senza significato anche il fatto che si tratti proprio di una *loutrophoros*, ossia di un recipiente destinato a contenere l'acqua per il bagno rituale della sposa, che veniva spesso utilizzato anche come offerta funebre e come segnacolo tombale in forma litica, soprattutto nel caso di defunti giovani, che al matrimonio nella vita reale non erano mai arrivati, come i figli di Niobe: secondo un tipico schema di compensazione, la loro sepoltura viene dotata proprio degli oggetti rituali che avrebbero dovuto scandire quelle tappe esistenziali delle quali

erano stati privati nell'aldiqua, allo scopo di consentire loro di godere nell'aldilà.³⁸ La storia di Niobe si presta bene ad illustrare l'esistenza di quella giustizia divina sulla quale sono basate le aspettative escatologiche o almeno le speranze consolatorie che trovano espressione nella produzione ceramica a scopo funerario; essa è anche l'unico caso in cui si riscontri un'associazione fra tipologia vascolare, soggetto raffigurato e destinazione d'uso, con una specializzazione per i corredi di sepolture femminili.³⁹

In alcuni casi si nota poi un'intensificazione del significato funerario dell'immagine, dovuta al fatto che la figura di Niobe risulta inquadrata da due vasi, che riproducono (più o meno esattamente) forma e funzione di quello sul quale si trovano dipinti, realizzando così una sorta di proiezione incrociata, della vicenda mitica nella sfera dell'attualità, e viceversa della vita reale nella sfera del mito: così era, ad esempio, sull'idria di Londra (**I.1**), così è anche su un'anfora di Taranto (**II**),⁴⁰ che mostra Niobe seduta sulla tomba

³⁸ Nella tradizione attica esistevano due tipologie di *loutrophoroi*: quelle destinate alle sepolture femminili, perché dotate di tre manici e quindi assimilabili alle idrie (l'idria infatti è legata alla tipica incombenza femminile di attingere acqua alla fonte), e quelle per le tombe maschili, che invece avevano due anse, come le anfore; cfr. I. Scheibler, *Il vaso in Grecia*, trad. it. Milano 2004.

³⁹ Cfr. M. A. Sisto, *Le forme dei vasi italoti e sicelioti a soggetto tragico*, in Todisco, *La ceramica...*, pp. 99-132 (p. 131), che osserva inoltre come la *loutrophoros*, una forma caratteristica della produzione apula, mostri comunque una prevalenza di raffigurazioni con protagonista un personaggio femminile (questo accade anche per l'idria, sempre legata alla sfera d'uso di pertinenza femminile: *ibidem*, pp. 119-21).

⁴⁰ Anfora apula a figure rosse (da Canosa), Pittore Varrese, 350-340 a.C. ca.; Taranto, Mus. Arch. Naz. (8935); cfr. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf...*; Taplin, *Pots...* La corrispondenza tra forma e immagine dipinta è ancora più precisa su un'anfora dello stesso pittore conservata a Bonn, Akad. Kustmus. (99), che raffigura Niobe, in via di pietrificazione, stante nel *naiskos* (qui peraltro Tantalos non compare, ma si trova solo una scena convenzionale di donne recanti offerte funebri; sul lato B si ha un'anfora all'interno di un altro *naiskos*), circondata da due vasi che riproducono esattamente la forma, tra l'altro alquanto insolita, di quello sul quale sono dipinti e sono simili a quelli raffigurati su **II**: si tratta di una sorta di incrocio tra un'anfora pseudopanatenica e una *loutrophoros* (forma 1); cfr. Sisto, *Le forme...*, p. 118. Per entrambe le immagini, cfr. Schmidt, *Niobe...*; Kossatz-Deissmann, *Dramen...*; Keuls, *Aeschylus' Niobe...*; Trendall, Webster, *Illustrations...*; Trendall, *The Mourning...*; Todisco, *La ceramica...*, Ap. 114 e 111. Keuls, *Aeschylus' Niobe...*, identifica il motivo della coppia di anfore come un'allusione alle figure dei Dioscuri, in questo caso però quelli tebanici, ossia Anfione e Zeto, dei quali la studiosa ri-

dei figli, con un'aderenza ancora maggiore all'immagine scenica, almeno in quanto attestata da Aristofane;⁴¹ la tomba è rappresentata da una piattaforma (una base d'altare) retta da una struttura architettonica, articolata in colonnine con capitelli sormontate da una sorta di architrave con triglifi. Manca quindi la costruzione del *naiskos*, ma l'inquadramento alla figura di Niobe dolente, avvolta nel mantello e con il capo poggiato sulla mano destra, è comunque fornito dalle due grandi anfore che le stanno ai lati e che ottengono anche in questo caso l'effetto di delimitare lo spazio della morte: Niobe appare avvolta nel suo velo come in un sudario, immagine di una pietrificazione qui ancora solo metaforica (non si riscontrano in questo caso tracce di mutamento oggettivo in atto), una 'pietrificazione nel dolore' che presto gli dèi renderanno effettiva; si tratta ancora del momento immediatamente precedente l'inizio della trasformazione, ma anche di quello che lo motiva, preparando l'immagine che seguirà, definitivamente fissata nella pietra.⁴² Gli altri elementi che compongono l'immagine riprendono lo schema già visto: a sinistra si trova Tantalò, sempre nella posa della supplica, avvolto nel mantello e appoggiato al bastone, con capelli e barba bianchi; a destra invece la Nutrice, anch'essa nell'atto di rivolgersi a Niobe, e intorno le ancelle che recano le offerte.⁴³

Non compaiono invece divinità; si può dire in un certo senso che l'immagine tenda a riprodurre proprio il quadro scenico della

tiene che la tragedia riferisse l'immortalizzazione, nonostante la ribellione di Anfione contro Apollo e il suo assalto al tempio del dio, che lo avrebbe quindi ucciso (l'episodio è posto in relazione con il fr. 162 Radt: cfr. Plat. *Rp.* 391 e): quest'ultimo è però un particolare riferito dal solo Iginò, *fab.* 9 (e che piuttosto sembrerebbe essere stato presente nella tragedia di Sofocle: cfr. P. Oxy. 3653, fr. 2, dove si parla di Anfione che sfida Apollo e ne viene ucciso). Condivisibili obiezioni di fondo sono sollevate da S. L. Radt, *Aischylos, Niobe, fr. 162 N.²*, «ZPE», 33 (1979), pp. 33-34 e Id., *Noch einmal Aischylos, Niobe, fr. 162 N.²*, «ZPE», 38 (1980) pp. 47-58 (pace Keuls, *Niobe's and Tantalus' Associates, ibidem*, pp. 43-45): le parole di Niobe in fr. 162 Radt lamentano piuttosto l'infelice sorte che attende anche i discendenti diretti di Zeus, come Tantalò e lei stessa.

⁴¹ Cfr. *Ran.* 911-12 (parla 'Euripide'): «Innanzitutto infatti [Eschilo] metteva lì a sedere uno tutto velato (ἕνα τιν' ἄν καθίσειν ἐγκαλύψας), un Achille o una Niobe, che non mostrava neanche il viso».

⁴² Cfr. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf...*, pp. 200-202.

⁴³ Dieto Tantalò, una porta una cetra, un'altra invece cista e ventaglio; dietro la Nutrice si trova una donna stante, appoggiata ad una cassetta, con *phiale* e ghirlanda; altri oggetti di valore simbolico e sacrale nel campo (specchio, globo, tenia, *phialai*, *kalathos*, cassetta, benda).

tragedia, pur sempre rammentando che il pittore non intendeva mai proporre una semplice illustrazione, né di una storia né tanto meno di una *performance* drammatica, quanto piuttosto offrire all'acquirente la propria personale interpretazione del soggetto: ma considerata l'importanza del teatro come veicolo di diffusione della conoscenza del materiale mitologico nella società italiota,⁴⁴ non è sorprendente che il ceramografo abbia pensato di trarre ispirazione da una messa in scena per strutturare il suo messaggio visivo – in realtà, il carattere 'drammatico' dell'immagine è un elemento significativo al pari di altri, proprio perché non è un dato obbligato, ma frutto di una scelta precisa, è parte integrante del codice condiviso da autore e destinatari dell'opera. Il fruitore del vaso considerava presumibilmente la 'teatralità' dell'immagine come un elemento di valore aggiunto, che potenziava la valenza comunicativa dell'opera, specialmente nel contesto funerario della sua destinazione d'uso: il teatro non è puro e semplice intrattenimento, è il luogo privilegiato della 'catarsi delle passioni' posto sotto il segno di Dioniso, il dio che assicura ai suoi fedeli un trattamento di favore nell'aldilà; esso è anche il veicolo di condivisione e comunicazione dei valori etici e sociali fondanti di una civiltà e di una cultura, e perciò tanto più pregevole agli occhi di coloro che di quella cultura e di quella civiltà ambiscono a fare parte. Per tutti questi motivi, un'immagine non solo mitologica in senso lato, ma specificamente qualificabile come 'teatrale' assume un senso particolarmente pregnante come strumento di trasmissione di un messaggio, che è da un lato di auto-rappresentazione da parte della società cui il defunto apparteneva, e dall'altro di proiezione di quegli stessi valori nella sfera oltremondana, in funzione consolatoria e conservativa.

Tomba vivente

L'immagine della *loutrophoros* apula di Napoli (I.2) proponeva Niobe sul punto di trasformarsi in un monumento funebre per se

⁴⁴ Non solo per quanto riguarda le colonie di fondazione greca, anzi in particolare per i centri indigeni ellenizzati: cfr. G. Gadaleta, *La ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico nei contesti archeologici delle colonie e dei centri indigeni dell'Italia meridionale e della Sicilia*, in Todisco, *La ceramica...*, pp. 133-221; *Ibidem*, M. Catucci, *Tempi e modi di diffusione di temi teatrali in Italia attraverso la ceramica di importazione*, pp. 1-97.

stessa e per i suoi figli, una statua già collocata all'interno del sacello funerario prima ancora che la metamorfosi fosse completata; non si tratta di un caso isolato, perché anzi nella ceramica italiota si afferma una sorta di convenzione iconografica in questo senso, con svariate immagini di Niobe, presentata nei diversi stadi di pietrificazione e con differenti esiti finali, ossia in procinto di trasformarsi non solo in una statua, ma anche in una stele o un tumulo: il processo è analogo, salvo che in questi casi la sventurata madre si avvia a perdere completamente anche ogni residuo di forma umana,⁴⁵ per identificarsi a tutti gli effetti con la sepoltura dei figli, della cui morte essa stessa è in effetti stata la causa. Un esempio molto esplicito è offerto da un'idria campana (III),⁴⁶ sulla quale Niobe è ancora raffigurata all'interno dell'edicola che rappresenta il sepolcro, nell'atteggiamento già visto della dolente, con la mano destra alzata al capo velato e la sinistra al petto, in segno di diniego di fronte alle suppliche del padre, che è addirittura in ginocchio davanti a lei, con entrambe le mani tese: il vecchio Tantalo ha i capelli bianchi, indossa un chitone con cintura sotto al quale spuntano le maniche lunghe e aderenti di un corpetto di tessuto diverso, ricamato e apparentemente più pesante, ha un *himation* drappeggiato intorno alle gambe e al braccio sinistro; un giovane doriforo lo sostiene, mentre lo scettro (con aquila alla sommità, in ricordo della discendenza di Tantalo da Zeus) è appoggiato di traverso, inutile segno di un potere che nulla può contro la disperazione della morte. Il *pathos* espresso dalla posizione di Tantalo è intensificato dallo scambio di sguardi fra lui e la figlia, che contrasta crudelmente con l'avanzato stato di pietrificazione mostrato da quest'ultima, ormai per metà trasformata in una stele funeraria; la supplica di Tantalo appare così particolarmente vana, perché nulla sembra più in grado di riportare alla vita una Niobe che ha già quasi completamente perduto la figura umana, per acquisire quella

⁴⁵ A differenza di quanto accadeva alla roccia sul Sipilo, che era famosa soprattutto perché la sua forma, anche se solo da lontano, ricordava quella di una donna accosciata e piangente; cfr. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf...*, p. 198.

⁴⁶ Idria campana a figure rosse, 340-320 a.C. ca., Pittore della Libagione; Sydney, The Nicholson Museum (71.01). Cfr. Schmidt, *Niobe...*; Kossatz-Deissmann, *Dramen...*; Keuls, *Aeschylus' Niobe...*; Trendall, Webster, *Illustrations...*; Trendall, *The Mourning...*; Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf...*; Todisco, *La ceramica...*, C 22. In questo caso il *naïskos*, in visione quasi frontale, mostra muri solidi dietro alle colonne, come sull'anfora di Bonn (cfr. n. 40).

di un blocco di pietra: anche se possiamo pensare che l'immagine, come di consueto, condensi in un unico quadro stadi successivi del racconto, la sintesi espressiva risulta particolarmente efficace.

Il registro superiore è riservato alle divinità, non solo spettatrici in questo caso, ma anzi direttamente responsabili della situazione disperata nella quale si trovano i personaggi mortali; a sinistra, seminasosta da una linea ondulata e puntinata che indica la sua estraneità alla sfera umana,⁴⁷ la sua appartenenza ad una realtà superiore, si trova Latona, ammantata e a capo velato, mentre sulla destra siede Apollo, chiaramente riconoscibile dalla corona e dal ramo d'alloro, suoi tipici attributi. La donna avvolta nel mantello e assisa sul gradino che funge da base al *naïskos*, con il capo mestamente poggiato sulla mano sinistra, è probabilmente un'ancella, sia perché i capelli neri la identificano come giovane, sia per l'atteggiamento, che si addice più ad un personaggio di contorno che alla funzione attiva svolta dalla Nutrice; ai piedi del sepolcro giacciono una serie di offerte funebri, distribuite simmetricamente: al centro una lira e una *phiale* (un'altra *phiale* si trova nel campo, fra Tantalo e Latona), ai lati due *kalathoi* con dolci o frutti (uova e melagrana) e alle estremità due idrie, ossia vasi della stessa tipologia di quello che porta la raffigurazione, con un conseguente effetto d'eco che intensifica la valenza funeraria dell'oggetto, il quale si rispecchia in se stesso, riverberandosi così nella sfera sempiterna del mito. Molto simile a questa, anche se più sintetica, è l'immagine su un altro prodotto campano (IV.1)⁴⁸ che mostra Niobe in procinto di trasformarsi in un tumulo, di forma ovoidale: la tipologia sepolcrale del *τύμβος* era ormai piuttosto rara, nel IV secolo, e in ogni caso si trattava normalmente di mucchi di terra battuta, ma qui il colore chiaro indica che il tumulo dei figli di Niobe sarà costituito dal blocco di pietra nel quale la loro madre si va trasformando. Per il resto, la posizione di Niobe è simile a

⁴⁷ Uomini e dèi non condividono la stessa dimensione, cosa che invece Niobe aveva dimenticato: gli dèi vivono in un altrove, che ai mortali non è dato raggiungere.

⁴⁸ *Lekythos* campana a figure rosse; Pittore di Caivano, 340-330 a.C. ca.; Berlino, Staat. Mus. (F 4284). Sulle *lekythoi* è frequente che la rappresentazione sia più sintetica, a causa dello spazio ridotto a disposizione del ceramografo; in compenso, non è raro il caso di immagini destinate a completarsi come parti di un dittico, poiché spesso le *lekythoi* venivano offerte a coppie; cfr. Kossatz-Deissmann, *Dramen...*; Schmidt, *Niobe...*; Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf...*; Todisco, *La ceramica...*, C 31.

quella che ha sull'idria **III**, frontale, con la mano destra alzata al capo in segno di dolore e la sinistra aperta con il palmo in avanti, sempre per opporsi alle suppliche di Tantalo, il quale invece protende la destra, per dare enfasi al proprio tentativo di persuasione; il re, che indossa un costume sontuoso di tipo orientaleggiante,⁴⁹ costituito da lungo chitone ricamato con maniche aderenti e bordo lavorato, ha il capo canuto velato dal mantello, poggia il piede sinistro su una sporgenza del suolo e tiene la mano sinistra sul ginocchio, mentre lo scettro rimane appoggiato a terra. La posizione di Tantalo è qui più dignitosa di quella che gli viene attribuita sull'idria; pertanto, il doriforo alle sue spalle si limita a fare presenza, come la donna a destra di Niobe (anch'essa in visione frontale). Qui non c'è traccia inoltre né del *naiskos* né delle offerte funebri che caratterizzano le altre immagini; solo alcune infule e bende nel campo sottolineano il carattere sacrale dello spazio in cui è collocata la scena.

Più complessa è invece la rappresentazione su un piatto apulo (**IV.2**),⁵⁰ che mostra, una sopra l'altra, le due storie di Andromeda e Niobe, con le protagoniste in posizione esattamente corrispondente, al centro dell'immagine; nel registro inferiore si trova Niobe, all'interno dell'edicola, secondo l'iconografia più tipica, in piedi e con la parte inferiore del corpo già pietrificata, il capo velato, immagine vivente (ancora per poco) del dolore e preannuncio della statua nella quale si sta trasformando. A sinistra del sacello compare Tantalo nel solito atto di supplica, riconoscibile anche dall'alta tiara che porta in capo;⁵¹ egli è completamente ammantato, si appoggia ad un bastone ed è sorretto da un doriforo: entrambi indossano abiti con maniche lunghe e aderenti e il giovane mostra alti calzari allacciati. La donna seduta a destra del sacello, ammantata e velata, con il capo mestamente sorretto dalla mano

⁴⁹ Cfr. Roscino, *L'immagine...*, : l'abbigliamento di sovrani e principesse orientali è di norma caratterizzato a livello iconografico come più elaborato e lussuoso di quello greco; in questo caso si noterà la somiglianza dei motivi decorativi che compaiono sugli abiti di Tantalo e di Niobe.

⁵⁰ Piatto apulo a figure rosse, 320-310 a.C. ca., da Canosa; Taranto, Mus. Arch. Naz. (8928). Cfr. Schmidt, *Niobe...*; Kossatz-Deissmann, *Dramen...*; Keuls, *Aeschylus' Niobe...*; Trendall, Webster, *Illustrations...*; Trendall, *The Mourning...*; Todisco, *La ceramica...*, Ap. 238.

⁵¹ Un copricapo rigido tipico delle figure di sovrani orientali (cfr. Roscino, *L'immagine...*).

sinistra,⁵² in una posizione simile a quella della dolente sull'idria campana (III; cfr. Niobe in II), e quella stante sul lato sinistro con svariate offerte (una cassetina, una ghirlanda di rosette, un gomito), incorniciano le figure centrali, sottolineando la valenza funeraria della scena, come fanno del resto anche gli altri elementi decorativi nel campo (le *phiaiai*, la grossa idria sulla destra, i vari motivi floreali): il colore bianco che indica l'inizio della pietrificazione di Niobe rimanda a quello delle statue di marmo dei defunti che compaiono frequentemente sui vasi italoti a destinazione sepolcrale, normalmente proprio all'interno di edicole sul tipo di quella di Niobe, la quale risulta quindi rappresentata come già morta, circondata da ancelle che le portano libagioni funebri. La sepoltura dei suoi figli sarà anche la sua, e lei stessa ne costituirà il monumento: la scelta di questo preciso momento della saga dei Niobidi, a preferenza di quello dell'uccisione dei figli che aveva dominato l'arte attica, è coerente con la destinazione sepolcrale di questi vasi italoti, i cui soggetti non erano scelti a caso, ma sempre in vista del significato che vi si poteva attribuire e del potenziale di identificazione che essi offrivano ai parenti del defunto; Niobe è un simbolo del lutto e del dolore materno, e come tale può essere usata in funzione consolatoria, mentre le donne che recano offerte offrono un esempio perfetto di cura della tomba, proiettando nel mondo del mito le cerimonie reali che si svolgevano alle sepolture.⁵³

In questo caso però c'è dell'altro, perché nel registro superiore, in corrispondenza della figura dolente di Niobe, si trova quella di Andromeda, con un sontuoso abbigliamento da principessa orientale, legata a due pali con le braccia aperte in croce, nell'attesa

⁵² Si noti anche qui la manica lunga di colore diverso che spunta da sotto il chitone, con decorazioni simili a quelle del costume di Tantalo; anche per questo, secondo Keuls, *Aeschylus' Niobe...*, si tratterebbe di Euryanassa, la madre di Niobe, come la donna corrispondente nel registro superiore sarebbe Cassiopea, madre di Andromeda, identificata come tale dallo specchio, che alluderebbe alla sua famosa e nefasta bellezza; anche l'ancella sulla sinistra tuttavia indossa un lungo chitone con *paraphè* (striscia decorata centrale) che ha motivi simili quelli dell'abito di Tantalo.

⁵³ Come si è già notato, nella ceramica italota le scene di vita quotidiana sono normalmente ristrette all'atto di recare offerte alla tomba, mentre le immagini di compianto sono caratteristiche della sfera mitica: le donne dolenti alla tomba sono quindi in realtà di norma eroine (cfr. Kossatz-Deissmann, *Dramen...*).

dell'arrivo del mostro marino che la dovrebbe divorare;⁵⁴ al gruppo costituito da Tantalo e dal doriforo corrisponde invece un altro padre disperato, il vecchio Cefeo, anche lui nelle sontuose vesti tipiche del sovrano orientale e con la tiara in capo, sorretto a sua volta da un giovane,⁵⁵ mentre si inginocchia ai piedi di Perseo per invocare la salvezza della figlia. L'eroe, riconoscibile dai calzari e dal copricapo dotati di ali, vestito solo di una clamide sulle spalle, sembra attendere con disinvoltura il momento di occuparsi del mostro con il falchetto (la *harpe*) che stringe nella destra (presumibilmente insieme alla *kibisis* che contiene la testa di Medusa, destinata a pietrificare il *ketos*); intanto, altre ancelle recano offerte funebri per la sventurata Andromeda: una cassetta, un *aryballos*, uno specchio, doni che possono adattarsi ugualmente bene ad una cerimonia nuziale e ad una sepoltura, specialmente nei casi in cui il defunto o la defunta non avevano vissuto abbastanza a lungo da sposarsi nella vita reale, come i figli di Niobe e come ha rischiato di fare la stessa Andromeda. Analogo il significato della grossa *loutrophoros* a destra dell'eroina, come anche del ventaglio e del gomito nel campo; particolarmente espliciti risultano poi due elementi della figura di Andromeda, che porta la corona nuziale e

⁵⁴ La tipologia iconografica che presenta Andromeda legata ai pali, anziché all'arco roccioso, sembra in origine legata alla versione di Sofocle, anche se poi può avere acquisito valore di variante indipendente: essa compare in una serie di vasi databili attorno al 450-440 a.C. (cfr. Green, *On Seeing...*; Green, Handley, *Images...*), mentre la tragedia euripidea fu rappresentata nel 412 (le relative attestazioni iconografiche compaiono infatti verso fine secolo, a partire dal cratere attico a calice, da Capua, Ceramografo vicino al Pittore di Pronomos, 400 a. C. ca., Berlino, Staat. Mus. VI 3237; cfr. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf...*; Roscino, *L'immagine...*).

⁵⁵ Si noti la disposizione parallela delle quattro figure, nonostante l'orientamento opposto dei due sovrani; il copricapo del doriforo di Cefeo è una *kidaris*, simile alla tiara ma più morbida (detta spesso 'berretto frigio': cfr. Roscino, *L'immagine...*). L'accostamento tra Niobe ed Andromeda, come nota Keuls, *Aeschylus' Niobe...*, pp. 61-64, può naturalmente essere stato suggerito proprio dalla somiglianza dei *tableaux* iniziali delle due tragedie, con la protagonista immobile (tanto è vero che anche nell'*Andromeda* di Euripide un personaggio in entrata, Perseo, paragona la figura dell'eroina a quella di una statua o roccia: *TrGF* 5.1 fr. 125 Kannicht: «E dunque, cos'è mai questa roccia che vedo, circondata dalla spuma del mare e questa immagine di fanciulla lavorata a sbalzo nella pietra, opera di abili mani?»; cfr. *Ov. met.* 4, 675), nonché dal ricorrere del fenomeno della pietrificazione (non per niente, il discusso fr. 700 a Kannicht-Snell, *TrGF* vol. 2, è stato attribuito anche all'*Andromeda*, di Sofocle però).

ha il capo circondato da una sorta di aureola, allusione al suo futuro catasterismo. Con la consueta condensazione spazio-temporale propria dell'arte figurativa, prima ancora di essere salvata da Perseo, Andromeda indossa già la corona da sposa (e del resto, il suo con il mostro marino doveva essere una sorta di matrimonio, il matrimonio con la morte) e già porta sul capo il segno della costellazione in cui sarà infine trasformata:⁵⁶ la sua presenza in questo contesto, e proprio la sua collocazione al di sopra di Niobe, vuole offrire alla defunta una concreta speranza di immortalità, che deve controbilanciare in una prospettiva escatologica il dolore della morte, rappresentato dalla figura della madre inconsolabile.

Entrambe le figure femminili risultano isolate dallo spazio circostante per effetto dell'analogia collocazione all'interno di una struttura che ne sottolinea l'appartenenza ad una dimensione diversa da quella occupata dagli altri personaggi, la dimensione del dolore: i pali ai quali è legata Andromeda e il *naiskos* entro cui si trova Niobe pongono certamente in risalto ciascuna delle due figure, ma ne individuano anche la peculiare situazione di estraneità rispetto al tempo e allo spazio reali. Esse appaiono fissate in un attimo in cui la vita risulta come sospesa, una fase di passaggio che le porterà verso esiti opposti: Niobe verso l'immobilità senza scampo e senza fine della pietra, in cui il tempo viene sospeso in via definitiva, il suo scorrere cancellato e congelato nell'irrevocabilità del dolore, Andromeda invece verso una nuova vita, che si apre anche a prospettive di salvezza ultraterrena.

Pietra viva

Non tutte le immagini italiote di Niobe si concentrano sulla scena della vana supplica di Tantalò e della Nutrice, ma quasi tutte

⁵⁶ Cfr. Hyg. *astr.* 2, 12; anche Andromeda sconta le colpe dell'improvvida vanteria della madre Cassiopea, che aveva osato esaltare la bellezza propria e della figlia come superiore a quella delle Nereidi, le quali avevano chiesto l'intervento di Poseidone per punire l'oltraggio: cfr. Apollod. 2, 4, 3. Si noterà come il nimbo luminoso che cinge il capo di Andromeda, simbolo di futura immortalità, trovi un preciso corrispettivo visuale nel velo intorno alla testa di Niobe, segno invece di lutto: in questo caso, il medesimo oggetto concentra in sé le due tipologie di immagine consolatoria, ossia quella che propone un'identificazione nel dolore (Niobe) e quella che invece offre un paradigma di riscatto (Andromeda).

sembrano aver scelto il momento della pietrificazione dell'eroina come loro punto focale, pur variando alcuni elementi dell'insieme; così ad esempio su un'altra *loutrophoros* (V),⁵⁷ il cui registro superiore è dominato dalla figura di Niobe all'interno del *naiskos*, affiancata da due alte *loutrophoroi* analoghe a quella sulla quale sono dipinte (una delle due è chiaramente rappresentata come decorata pittoricamente a sua volta):⁵⁸ il valore simbolico della sepoltura come segno (σημα) di un'assenza ne risulta doppiamente intensificato, poiché sia l'edicola funeraria, sia le *loutrophoroi* hanno la funzione di rendere visibile qualcosa che non c'è più, o che visibile non è, ossia i defunti stessi e il dolore che la loro mancanza suscita nei sopravvissuti, come appunto nel caso di Niobe.⁵⁹ Le giovani donne intorno al sacello e gli oggetti che esse reggono nelle mani o che si trovano nel campo⁶⁰ appartengono sempre alla sfera delle offerte funebri e rimandano quindi alla realtà del culto dei defunti, che trova riflesso anche nella scena sul lato B, dove sono rappresentate donne recanti offerte ad un *naiskos*, al cui interno si trova però solo una *lekythos* con bende: la realtà quotidiana si specchia nel mito, che in essa a sua volta si attualizza (però nel mito c'è posto per il dolore, nella parte 'reale' no). Il registro inferiore presenta invece una giovane coppia in sontuosi abiti orienteggianti, nella quale si possono identificare Pelope e Ippodamia,⁶¹

⁵⁷ *Loutrophoros* apula a figure rosse (forma 2), 330 a. C. ca.; Malibu, J. P. Getty Museum (82.AE.16). Cfr. Schmidt, *Niobe...*; Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf...*; Todisco, *La ceramica...*, Ap. 211; A. D. Trendall, *An Apulian Loutrophoros Representing the Tantalidae*, «Greek Vases in the J. P. Getty Museum», 2 (1985), pp. 129-44.

⁵⁸ La differenza di forma può indicare che esse erano destinate l'una alla sepoltura dei figli maschi, l'altra a quella delle femmine (cfr. Schmidt, *Niobe...*).

⁵⁹ Cfr. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf...*; come sottolinea J. P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris 1990 (trad. it. Milano 2001, pp. 24ss.), la statua funebre in particolare (*kolossòs*) svolge la funzione di segnalare la presenza dell'assenza, esprimendo attraverso la pietra di cui è fatto il simulacro l'estraneità del defunto al mondo dei viventi (ciò che, come si è notato, i ceramografi rendono esplicito attribuendo alle figure nei tempietti funerari il colore-non colore, ossia il bianco: cfr. Keuls, *Aeschylus' Niobe...*).

⁶⁰ Nel campo: cetre, *kalathos* con gomitolino; in mano *phiale* (con ramoscello) e ghirlanda.

⁶¹ Pelope indossa un'alta tiara, che lo qualifica come sovrano orientale, un leggero chitone chiuso dalle bretelle incrociate, caratteristico del suo ruolo di auriga, non solo in questa specifica immagine, ma nel mito della sua gara vittoriosa con Enomao; le maniche lunghe e aderenti appartengono ad un indumento più pesante sotto al chitone. Ippodamia porta un leggero chitone ricamato,

su una quadriga in movimento verso sinistra: i parenti di Niobe, che si recano a visitare la sepoltura; la corona nuziale di Ippodamia in particolare evoca sempre il tema matrimoniale, accostato anche qui, come nel piatto apulo (IV.2), all'immagine di morte, per introdurre un altro elemento di connessione fra dipinto e realtà di riferimento. Nonostante la morte di Niobe e dei suoi figli, la stirpe dei Tantalidi continua e il sepolcro non rimarrà privo di cure.

Da questo esempio in particolare risulta chiaro che ad un certo punto si stabilisce una convenzione iconografica, ma proprio questo è il fatto interessante: l'immagine di Niobe in via di pietrificazione può funzionare a livello comunicativo anche in forma abbreviata e semplificata (senza Tantalos, senza la Nutrice), oppure con varianti inedite (Pelope e Ippodamia); essa risulta riassuntiva di un intero sviluppo narrativo e significativa di per se stessa, in quanto capace di trasmettere un senso, che il destinatario del messaggio deve essere in grado di riconoscere e decodificare, ma per farlo non è necessario che abbia una conoscenza precisa del testo tragico di riferimento, bensì solo di una tradizione, che il testo può peraltro aver contribuito a creare, ma che poi può anche valere autonomamente. Qui il ceramografo usa l'immagine in modo non dissimile da quanto fa Aristofane nel passo citato delle *Rane*, ossia condensa in quella specifica scena il senso della storia, la usa per trasmettere un messaggio: può anche darsi che non tutti gli spettatori avessero assistito ad una ripresa della *Niobe* di Eschilo, e men che meno l'avessero letta, ma quel particolare modo di raccontare il mito e quella particolare messa in scena dovevano avere lasciato tracce nella competenza del pubblico, altrimenti il meccanismo comico non sarebbe stato efficace. In sostanza, non mi sembra si possa negare che il teatro sia, al pari di altre espressioni artistiche, uno degli elementi che concorrono a formare una tradizione, di cui anche l'iconografia è parte, plasmando il tessuto espressivo e tematico di riferimento che dà al mito il suo valore comunicativo.

Un'altra *loutrophoros* presenta una variante significativa tra i personaggi di contorno (VI.a),⁶² al centro è sempre l'immagine di

un'alta corona a *polos*, gioielli e con la mano sinistra solleva un lembo del mantello, nel gesto dello svelamento tipico della sposa (*ἀνακάλυψις*).

⁶² *Loutrophoros* apula a figure rosse (forma 1), Pittore di Dario, 340-330 a.C. ca.; Princeton, Univ. Art Mus. (1989.29). I nomi sono iscritti: ΣΙΠΥΛ[Ο], ΜΕΡΟΠΗ, ΠΕΛΟΨ, ΑΜΦ[ΙΩΝ]. Cfr. Schmidt, *Niobe...*; Aellen, *À la recherche...*; Todisco, *La ceramica...*, Ap. 142; Green, *Messengers...* e Id., *Tragedy...*; Taplin, *Pots...*; A. D. Trendall, *Farce and Tragedy in South-Italian Vase-*

Niobe dolente e in via di pietrificazione, all'interno di un'edicola dal cui soffitto pendono due scudi, mentre l'anziana Nutrice è riconoscibile nel personaggio a destra del *naiskos*, che tiene per mano un uomo dai capelli bianchi, il cui abbigliamento sembra più tipico del ruolo del messaggero che non di quello di Tantalos: il bastone da viaggio, i calzari allacciati, il semplice mantello con fibbia sono in genere caratteristici o del Pedagogo o appunto del nunzio (ovviamente talvolta si può trattare della stessa persona),⁶³ il che tra l'altro sembrerebbe anche più adatto all'atteggiamento di confidenza che lo lega alla Nutrice. Il compito di rivolgere a Niobe inutili suppliche è svolto invece dal personaggio femminile a sinistra del sacello, una donna giovane indicata come Merope dall'iscrizione, inginocchiata e con entrambe le mani tese verso la madre addolorata, mentre l'ancella alle sue spalle reca consuete offerte

Painting, in T. Rasmussen, N. Spivey (eds.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, pp. 151-82.

⁶³ Cfr. Roscino, *L'immagine...*; la giovane età dei figli di Niobe giustificerebbe pienamente la presenza di un Pedagogo, la cui figura compare spesso nelle storie che trattano della morte o della scomparsa di bambini o adolescenti, mentre d'altra parte le scene movimentate e drammatiche che in teatro non vengono rappresentate, ma solo riferite, trovano frequentemente la loro forma visiva nelle immagini vascolari, dove la presenza del messaggero sembra voler garantire allo spettatore la veridicità del resoconto, offrendogli uno spunto di identificazione come osservatore virtuale (per un catalogo delle occorrenze e una discussione del fenomeno, cfr. Green, *Tragedy...*). Su un'idria apula del Pittore di Ganimede (340-320 a.C. ca., Zurigo, Univ. 4007), che mostra una scena per certi aspetti analoga, nonostante lo spazio più ridotto la figura del Pedagogo rimane comunque prominente, mentre su un cratere di Ruvo (Museo Naz. Jatta, 424) attribuito al Pittore di Baltimora (330-320 a.C. ca.) egli appare impegnato nel vano tentativo di difendere uno dei figli di Niobe: cfr. Green, *Messengers...* e Id., *Tragedy...*; Todisco, *La ceramica...*, Ap. 194 e Ap. 205. Quest'ultimo è un caso in cui ricorre la scena del massacro, anziché quella del compianto: Niobe tuttavia è presente, nell'atto di tentare di proteggere le figlie (nell'arte attica invece di norma la madre è assente); Keuls, *Aeschylus' Niobe...*, propone un collegamento con la versione sofoclea, nella quale in effetti l'uccisione avveniva nel corso della tragedia: mentre probabilmente i figli maschi venivano uccisi durante una caccia sul Citerone (P. Oxy. 3653, fr. 1; cfr. Igino; Apollodoro), e quindi la loro morte era riferita da un messaggero (P. Oxy. 3653, fr. 2; fr. 442 Radt), quella delle femmine, colpite da Artemide collocata sul tetto della reggia e incitata da Apollo (fr. 441a), accadeva invece a palazzo (P. Oxy. 3653, fr. 2). Lo stesso papiro, che sembra riportare l'*hypothesis* alla tragedia sofoclea, riferisce che vi compariva anche Zeto, il fratello di Anfione, forse per riportare in Frigia Niobe, la cui pietrificazione poteva essere annunciata nel finale, magari *ex machina*.

funebri (un ventaglio e una cista). Non è da escludere che l'immagine faccia riferimento ad un testo, tragico o meno, a noi sconosciuto, perché anche la presenza di Pelope e della giovane donna anonima seduta in posizione di supplice su un altare nel registro inferiore non sembrano trovare riscontro nelle versioni note della vicenda, come del resto l'identità di questa Merope;⁶⁴ l'eroe porta tra l'altro un singolare copricapo alato e reca in mano una spada, calza *endromides* e ha sulle spalle la clamide, ma per il resto esibisce la convenzionale nudità eroica, mentre la donna regge un ramoscello di supplica e altri due sono infilati nell'idria posata sull'altare, che reca la scritta (semiscomparsa) con il nome di Anfione. Le idrie e il *podaniptèr*⁶⁵ posati al suolo, come la *phiale* nel

⁶⁴ La supplice potrebbe essere Cloride (o Melibea), l'unica a sopravvivere delle Niobidi (perché, con il fratello Amicla, aveva invocato Latona), secondo alcune versioni: cfr. Paus. 2, 21, 9; 5, 16, 4; Hyg. *fab.* 10; Apollod. 3, 5, 6; forse a Cloride si riferisce il fr. 444 Radt di Sofocle. Essa sarebbe quindi rappresentata assisa sulla tomba del padre (cfr. l'iscrizione ΑΜΦΙΩΝ), alla maniera di Elettra su quella di Agamennone, nella prospettiva di un trattamento più ampio della storia, allargato a comprendere l'intera saga familiare (cfr. la presenza di Pelope; così anche per la *loutrophoros* V, dove compaiono Pelope e Ippodamia); tra l'altro, a Tebe si segnalava, come ricorda Pausania (9, 17, 4), la tomba appunto di Anfione (condivisa con il fratello Zeto); cfr. anche Aeschl. *Sept.* 258. Forse allora Merope potrebbe essere la madre di Niobe (una variante peraltro non altrove registrata: in genere la sposa di Tantalo è chiamata Dione): cfr. Schimdt, *Niobe...*; Taplin, *Pots...*, osserva come il Pittore di Dario ami seguire versioni non molto note e apponga i nomi con cura; secondo quanto ritiene ancora Taplin, il pubblico sarebbe venuto a conoscenza di tali versioni, per noi talvolta oscure, appunto da spettacoli teatrali, molto più adatti di altre forme artistiche a funzionare come strumenti di comunicazione culturale di massa (il discorso è applicabile a maggior ragione agli stessi ceramografi, nei quali è più plausibile immaginare una dimestichezza con le rappresentazioni drammatiche piuttosto che con i testi scritti, almeno come fonte d'ispirazione).

⁶⁵ Cfr. Schimdt, *Niobe...*; si tratta di un bacile, usualmente bronzeo, di particolare pregio, destinato in origine alla lavanda dei piedi: esso appartiene al repertorio di oggetti metallici legati alla sfera cerimoniale e in particolare a quella del simposio. Per questo motivo è spesso presente nei più ricchi corredi tombali di area italiota, a volte anche in forma litica (come quello di marmo con pigmenti colorati, dal complesso tombale di Ascoli Satriano, FG, 325-300 a.C.: già J. P. Getty Museum, Malibu, 85.AA.107; proveniente da un scavo clandestino effettuato tra 1976 e 1978, attualmente si trova in deposito presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, dopo la recente restituzione, insieme ad altri pregevoli pezzi marmorei dello stesso corredo: cfr. *Nostoi. Capolavori ritrovati*, Catalogo dell'esposizione, Roma, Palazzo del Quirinale, 21 dicembre 2007 - 2 marzo 2008, a cura di L. Godart, S. De Caro, Roma 2007;

campo, appartengono invece al consueto repertorio degli oggetti a valenza sacrale, così come Artemide e Apollo nel registro superiore a sinistra occupano la tipica posizione delle divinità spettatrici; all'estremità opposta invece si trova una coppia insolita, costituita da Pan (riconoscibile dalle piccole corna bianche), che reca in mano uno strigile, e una figura di donna pensosa e assisa su una formazione rocciosa, che l'iscrizione identifica come «Sipilo», ossia la montagna in Frigia sulla quale si trova la pietra di Niobe piangente (**VI.b**). L'abbigliamento e soprattutto il copricapo della donna (la *kidaris*) la connotano come orientale, ma il fatto interessante è proprio che si tratti di un'immagine femminile: questa è la prima personificazione di una montagna nell'arte greca,⁶⁶ ma il fatto che sia una donna, per di più in atteggiamento di dolore, vuole probabilmente alludere non all'intera catena montuosa, bensì solo alla roccia piangente nella quale fu trasformata Niobe, come sembrerebbe indicato anche dallo sguardo stupito di Pan, che l'osserva nella consueta posizione di spalle, appoggiato ad un sostegno; come faranno in futuro i viaggiatori (ad esempio Pausania), Pan non nasconde la sua ammirazione per il prodigio costituito da una pietra piangente, che il pittore ha voluto mettere bene in evidenza anche sotto i nostri occhi. Non si spiegherebbe altrimenti l'espressione addolorata della personificazione, poiché in genere gli elementi naturali non si lasciano coinvolgere emotivamente nelle sofferenze degli eroi: qui invece essa replica l'atteggiamento di Niobe all'interno del tempietto, a parte la posizione assisa (ovvia però in un elemento del paesaggio). Anche il sesso femminile per un monte appare inconsueto: ciò significa che in quest'immagine Niobe è sostanzialmente presente due volte, sotto due aspetti diversi, con una sintesi ancora più ardita del solito, che fa convivere nel medesimo quadro la madre addolorata a Tebe e la roccia piangente sul Sipilo, poiché si tratta di aspetti complementari, che abbracciano la figura nella sua totalità, a prescindere dalla semplice successione cronologica degli eventi.

Niobe è dunque sostanzialmente identificata, in questa serie di immagini, con la sua sofferenza, alla quale essa dà forma concreta

La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia, Catalogo della mostra, Mantova, Palazzo Te, 29 marzo - 6 luglio 2008, a cura di S. Settis, M. L. Catoni, Milano 2008).

⁶⁶ Cfr. Aellen, *À la recherche...*; il fatto che la donna sia assisa sull'elemento naturale che rappresenta è tipico.

e definitiva, materializzando anche ciò che è in realtà invisibile, ossia il dolore, e in modo tanto più paradossale perché la pietra, normalmente metafora dell'insensibilità, nel suo caso la fissa invece per sempre nell'eternità del pianto, che da quella pietra continua a scorrere.⁶⁷ Ciò che nel testo tragico non poteva certo essere espresso se non in forma verbale, o a livello di resoconto, oppure anche di semplice allusione o reinterpretazione metaforica, ma non poteva ovviamente trovare realizzazione scenica, è proprio quel processo di trasformazione che il pittore sceglie di rendere visibile anche all'occhio umano, tentando di cogliere e di fissare nell'immagine il compiersi della metamorfosi, un fenomeno normalmente estraneo alla sfera della percezione mortale. Il mutamento pare però essere destinato solo allo sguardo dell'osservatore esterno del vaso, gratificato di una prospettiva superiore, paragonabile in un certo senso a quella divina, rispetto invece ai personaggi interni alla scena, che non sembrano in grado di accorgersi di quanto sta accadendo, né fanno mostra di reagire in modo specifico al processo di pietrificazione: anzi, l'insistenza nei gesti di supplica (invece che di sorpresa o di orrore, come avviene in altri casi) sembra proprio suggerire il contrario.

Questo accade anche nella tragedia, in cui frequentemente il pubblico si trova ad un livello di conoscenza superiore a quello dei personaggi del dramma, che spesso sono gli ultimi a sapere o a capire quanto sta accadendo: sia perché gli spettatori conoscono la storia (a differenza dei protagonisti, che si limitano a viverla), sia perché il poeta li mette in condizione di condividere la sua prospettiva superiore, autoriale e per così dire 'divina'. Se un rapporto fra iconografia vascolare e testi teatrali esiste, è qui che deve essere rintracciato: nell'intento dell'artefice di presentare al suo pubblico non solo il racconto di una storia, ma di renderne esplicito e visibile il senso, offrendo un'immagine che trasmetta un significato, un'interpretazione dell'essere e dell'agire dell'uomo nel mondo, che renda conto e ragione anche del suo patire.

La presentazione della metamorfosi di Niobe come pietrificazione che parte dal basso indica concretamente il radicamento nel suolo, che è appunto quello della pietra tombale, segno esteriore del dolore dell'assenza e della morte; quella della pietrificazione è fra l'altro una morte che evita la decomposizione del corpo, fissandolo anzi per l'eternità, ma in condizioni di opacità, che corrispon-

⁶⁷ Cfr. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf...*, pp. 196-97.

dono, nell'immaginario greco, alla invisibilità, per via della reciprocità dell'atto della visione fra attivo e passivo, per cui vedere equivale ad essere visto.⁶⁸ la trasformazione in pietra, come la traslazione sul Sipilo, corrispondono entrambe in sostanza al fenomeno della sparizione, della sottrazione alla vista – un processo ben difficilmente rappresentabile sulla scena, e apparentemente anche in un dipinto, ma proprio quello che invece i pittori apuli tendono a mostrare nelle loro immagini, dando forma al dolore e visibilità all'invisibile.

⁶⁸ Cfr. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf...*; come nota J. P. Vernant, *Figures...*, p. 64, la pietrificazione equivale sostanzialmente ad un ἀφανισμός (cfr. *Il. 2*, 318-19: il serpente che Zeus fa apparire viene quindi restituito all'invisibilità, appunto attraverso una trasformazione in pietra).



I.1. Idria apula a figure rosse, 380-360 a.C. ca.;
Londra, Brit. Mus. (F 93).



I.2. *Loutrophoros* apula a figure rosse (forma 1),
Ceramografo vicino al Pittore Varrese, 350-340 a.C. ca.;
Napoli, Mus. Arch. Naz. 82267 (H 3246).



II. Anfora apula a figure rosse (da Canosa),
Pittore Varrese, 350-340 a.C. ca.; Taranto, Mus. Arch. Naz. (8935).



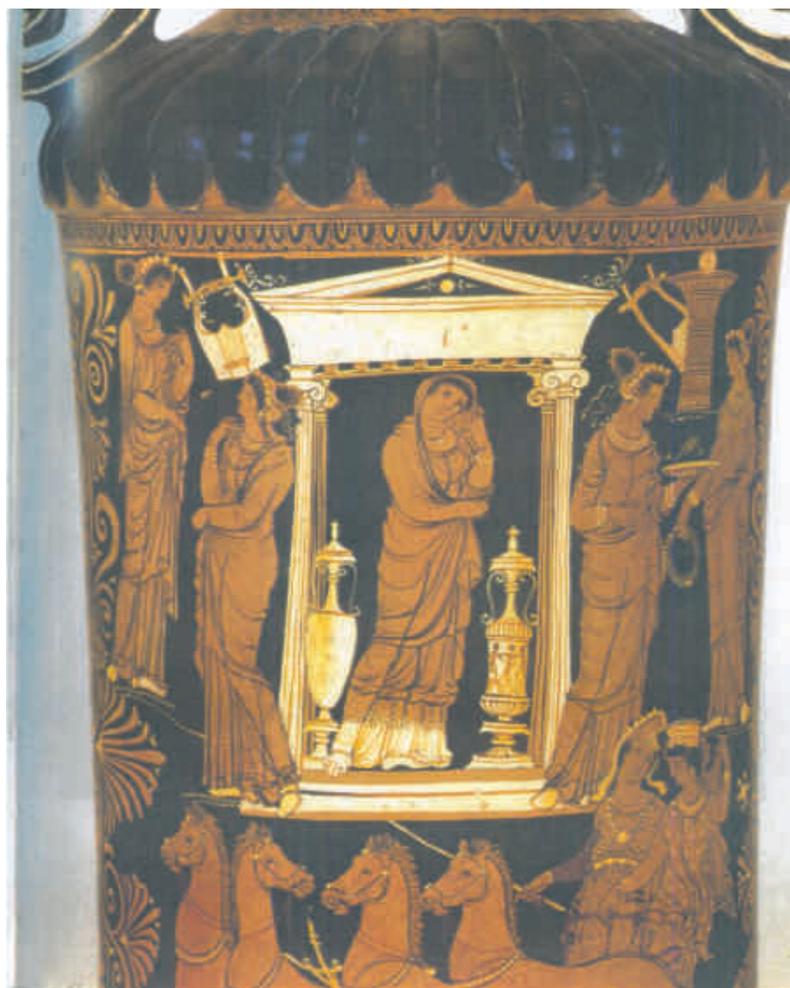
III. Idria campana a figure rosse, 340-320 a.C. ca.,
Pittore della Libagione; Sydney, The Nicholson Museum (71.01).



IV.1. *Lekythos* campana a figure rosse;
Pittore di Caivano, 340-330 a.C. ca.; Berlino, Staat. Mus. (F 4284).



IV.2. Piatto apulo a figure rosse, 320-310 a.C. ca., da Canosa; Taranto, Mus. Arch. Naz. (8928).



V. Loutrophoros apula a figure rosse (forma 2),
330 a.C. ca.; Malibu, J. P. Getty Museum (82.AE.16).



VI a. *Loutrophoros* apula a figure rosse (forma 1),
Pittore di Dario, 340-330 a.C. ca.; Princeton, Univ. Art Mus. (1989.29).



VI b. *Loutrophoros* apula (fig. VI a). Particolare.

GIORGIO IERANÒ

«BELLA COME IN UN DIPINTO»:
LA PITTURA NELLA TRAGEDIA GRECA

Il rapporto fra teatro e arti figurative è un problema complesso, su cui molto si è scritto. Nella maggioranza dei casi, però, l'attenzione si è concentrata soprattutto sull'influenza che il teatro ha esercitato sulle arti figurative, nel tentativo di rintracciare in questa o in quell'immagine pittorica la memoria di un testo o di uno spettacolo tragico, comico o satiresco.¹ Più rari sono stati gli studi che hanno affrontato il problema da un punto di vista opposto e complementare, analizzando invece l'influenza delle arti figurative sul teatro. Eppure, in termini generali, non c'è alcun dubbio che le immagini, scolpite o dipinte, rappresentassero per il cittadino ateniese una delle vie d'accesso principali al grande repertorio delle tradizioni mitiche che costituivano la materia del teatro tragico. Insieme alle recitazioni rapsodiche delle Panatenee o ai canti ditirambici delle Grandi Dionisie, dipinti e sculture erano elementi essenziali di quell'enciclopedia mitologica a cui attingevano i drammaturghi ateniesi. Il pubblico che assisteva alle tragedie derivate da episodi della saga troiana portava con sé in teatro non solo la memoria della poesia epica ma anche le impressioni visive delle molte *Iliouperseis* realizzate da pittori a volte celeberrimi. A partire, per esempio, da quella che Polignoto dipinse nella Stoa Poikile, secondo Plutarco (*Cim.* 4, 7) lavorando gratis per conto di Cimone (e dunque senz'altro prima dell'ostracismo di quest'ultimo

¹ La bibliografia sull'argomento è vastissima. Per un primo orientamento e un inquadramento del problema rimando alle pagine introduttive del saggio di R. Sevieri compreso in questo volume. Può sempre, per esempio, valere la pena di rileggere, anche perché tocca molti tra i passi di cui si parlerà in questo saggio, studi come quello di H. Goldman, *The Oresteia of Aeschylus as Illustrated by Greek Vase-Painting*, «HSP», 21 (1910), pp. 111-59.

nel 462-461).² Le persone che vedevano sulla scena il personaggio di Polissena, nella tragedia omonima di Sofocle oppure nell'*Ecuba* di Euripide, erano le stesse che nella *Pinacoteca* dei Propilei dell'Acropoli potevano osservare la scena del sacrificio della vergine troiana, anch'essa dipinta con tutta probabilità da Polignoto (Paus. 1, 22, 6).³ E chi nell'*agorà* passeggiava intorno all'appena edificato tempio di Efesto, con la magnifica decorazione scultorea in cui le imprese di Eracle e Teseo scorrevano gloriosamente in parallelo, sarà forse stato portato a stupirsi ritrovando i due eroi, solo pochi anni dopo, in mesto e crepuscolare colloquio nel finale di una celebre tragedia euripidea.⁴

Ovviamente, una volta proclamata l'esigenza di tenere presente la 'memoria figurativa' dello spettatore (e anche del drammaturgo) ateniese, ci si scontra subito con la scarsità delle testimonianze a nostra disposizione. Anche limitando l'attenzione alla sola tragedia del V secolo, le testimonianze della pittura antica sono così scarse, e il campione di testi drammatici superstiti così parziale, che raramente si può osare di avventurarsi al di fuori del territorio delle ipotesi e delle suggestioni. Il problema del rapporto tra pittura e tragedia apre inoltre numerose altre questioni che sarà impossibile,

² Per la notizia plutarca (e per altre fonti e bibliografia) cfr. L. Piccirilli, in Plutarco, *Le Vite di Cimone e di Lucullo*, a cura di C. Carena, M. Manfredini e L. Piccirilli, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1990, pp. 213-14. Cfr. anche Plin. *nat.* 35, 60; Paus. 1, 15, 2. Si vedano anche, più in generale, D. Castriota, *Myth, Ethos and Actuality. Official art in Fifth-Century B.C. Athens*, Madison-London 1992, pp. 96-133; G. Ferrari, *The Iliupersis in Athens*, «HSPH», 100 (2000), pp. 119-50. Sull'altra *Iliupersis* di Polignoto, nella Lesche dei Cnidi a Delfi, cfr. Pausania 10, 25-31.

³ Si è anche argomentato che, nell'*Ecuba* di Euripide, la rappresentazione di una Polissena volitivamente pronta al sacrificio traeva la sua efficacia proprio dal voluto contrasto con la tradizione figurativa, in cui la principessa troiana appariva sempre come vittima passiva e remissiva: cfr. J. Mossman, *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford 1995, pp. 256-63. Su Eschilo e Polignoto si era invece soffermato già G. Méautis, *Eschyle et Polygnote*, «RA», 55 (1937), pp. 169-73. Ancor prima C. Robert, *Die Nekyia des Polygnot*, Halle 1892, p. 57 n. 37, congetturava invece una dipendenza da Polignoto per il riferimento a Palamede che si diletta con le pedine nell'*Ifigenia in Aulide* euripidea (vv. 192-97: cfr. Paus. 10, 31, 1).

⁴ Da ultima, E. Hall, *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, Oxford 2010, p. 101 ritiene che il finale dell'*Eracle* euripideo, dove Teseo promette all'eroe infelice «monumenti di pietra» in Atene (v. 1332), rappresenti «an *aition* for the sculptures commemorating the famous deeds of both Theseus and Heracles on the Hephaestum».

in questa sede, affrontare compiutamente, ma che è opportuno quantomeno menzionare. Per esempio, il rapporto tra teatro e pittura come forme espressive che condividono lo status di arte visuale. Al tradizionale *ut pictura poesis* può legittimamente affiancarsi un *ut pictura theatrum*.⁵ Teatro e pittura sono associati sotto il segno della *opsis*, della visione, e anche sotto il segno dell'illusione: l'*apate*, l'inganno, secondo i *Dissoi Logoi* sofistici (3, 10), accomuna *τραγωδοποιία* e *ζωγραφία*.⁶ I gesti, gli *schemata*, dei personaggi sulla scena si rispecchiano in quelli delle figure dipinte. E i sentieri delle due arti si sono incrociati nel V secolo anche con l'invenzione della «pittura della scena», della *skenographia*, rispetto alla quale Vitruvio (7, *praef.* 10) ricordava, com'è noto, la collaborazione tra Eschilo e il pittore Agatarco di Samo per la messinscena dell'*Oresteia*.⁷

Altro problema che non affronterò è quello della possibile influenza dell'arte pittorica sulla stessa *lexis* tragica. Almeno nello stile poetico di Euripide, sono state talvolta riscontrate tecniche compositive e modalità espressive che alcuni studiosi hanno definito coloristiche, se non direttamente pittoriche.⁸ E, forse, la tradizione antica (*Vita Euripidis I*) secondo cui Euripide era stato pittore, prima di diventare drammaturgo, al di là della sua attendibilità, segnala appunto questo dato peculiare dell'arte poetica euripidea (per quanto non sarebbe impossibile rintracciare, per esempio, anche un 'colorismo' eschileo).

Quella tra teatro e pittura si profila dunque come una relazione complessa sotto diversi aspetti e comunque da intendersi come biunivoca; alcuni dati che talvolta si attribuiscono all'"influenza" di un

⁵ Può essere istruttiva su questo punto la lettura di E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003.

⁶ Su questo passo cfr. ora P. O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides and Tragic Painting: Two Scenes from Agamemnon and Hecuba*, «AJPh», 129 (2008), p. 194. Più in generale si veda S. Goldhill, *Placing Theatre in the History of Vision*, in N. K. Rutter, B. A. Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh 2000, pp. 161-81.

⁷ Com'è altrettanto noto, Aristotele (*Poët.* 1449 a 18) attribuiva invece a Sofocle l'invenzione della *skenographia*. Pittura e scenografia, o meglio *skia-graphia* e *skenographia* sono addirittura considerati sinonimi in Hesych. Σ 967 Hansen s.v. *κτικτογραφία*.

⁸ Si veda anche F. I. Zeitlin, *The artful eye: vision, ecphrasis and spectacle in Euripidean theatre*, in S. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Art and text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, pp. 138-96.

genere artistico su un altro, possono denunciare semplicemente l'appartenenza dei vari generi alla stessa tradizione mitologica e iconografica, il prolungarsi di un *mythologeîn* secondo codici espressivi diversi ma non privi di affinità.

Pur consapevole della complessità del tema e dei limiti della documentazione, vorrei comunque tentare un primo sondaggio sul problema del rapporto tra tragedia e pittura. Ciò che proporrò sarà innanzitutto un sommario catalogo delle citazioni della pittura in tragedia; nel contempo cercherò di sviluppare anche alcune provvisorie riflessioni sul significato poetico e drammaturgico dell'evo- cazione di immagini pittoriche all'interno del testo tragico.⁹

Nel suo commento alle *Fenicie* di Euripide, Donald Mastronarde¹⁰ ha scritto: «References in tragedy to something seen only in art may imply the speaker's lack of firsthand experience or the monstrosity or foreignness of the thing referred to». L'affermazione è forse parziale e non esaustiva ma è anche difficilmente contestabile. Che il personaggio tragico chiami in causa le immagini pittoriche nel momento in cui si riferisce a qualcosa di cui non ha conoscenza diretta è testimoniato da almeno tre passi di altrettante tragedie euripidee.¹¹

Nell'*Ippolito* (vv. 1004-1006), il protagonista, riaffermando in punto di morte la sua castità e innocenza, sostiene di conoscere l'amore solo per le immagini viste nella pittura (γραφή λεύκων) e per averne sentito parlare (λόγω κλύων):

⁹ Come spesso succede quando si riprendono temi che per un certo tempo sono stati relativamente poco frequentati, mentre mettevo mano a questo testo sono usciti due nuovi studi sull'argomento: G. Hoffman, *Peinture et Sculpture dans l'oeuvre d'Euripide*, in P. Jacquet-Rimassa (éd.), *Voyages en Antiquité. Mélanges offerts à Hélène Guiraud*, Pallas 76, Toulouse 2008, pp. 19-30 e O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides and Tragic Painting...*, pp. 173-98. Le pagine che seguono chiariranno la diversità del mio approccio rispetto a quello dei due studiosi. Si veda anche L. Villard, *Les Tragiques et l'art de leur temps in La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours. Actes du XIV congrès de l'Association Guillaume Bude (Limoges, 25-28 août 1998)*, Paris 2001, pp. 71-82.

¹⁰ D. J. Mastronarde, *Euripides, Phoenissae*, Cambridge 1994, p. 187 *ad vv.* 128-29.

¹¹ Per questi tre passi si veda anche Hoffman, *Peinture et Sculpture...*, pp. 20-24.

λέχουσι γὰρ ἐς τόδ' ἡμέρας ἀγνὸν δέμας.
οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων
γραφῆ τε λεύκων

Nelle *Troiane* (vv. 687-88), Ecuba sostiene, analogamente, di non avere mai avuto esperienza diretta di un viaggio per mare, ma di conoscere le navi solo per averle viste nei dipinti (γραφῆ ἰδοῦσα) e per averne sentito parlare (κλύουσα):

αὐτὴ μὲν οὐπω ναὸς εἰσέβην κἀφός,
γραφῆ δ' ἰδοῦσα καὶ κλύουσ' ἐπίσταμαι

Infine, nello *Ione* (vv. 271-273), Creusa riferisce la vicenda di Erittonio, affidato da Atena alle Cecropidi che però aprirono la cesta che lo conteneva. Ma Ione conosce questa vicenda solo attraverso la tradizione dell'arte figurativa (ἐν γραφῆι) e per avere «ascoltato» (ἤκουσα) i racconti al riguardo.

ΙΩΝ. διδοῦσι δ', ὥπερ ἐν γραφῆι νομίζεται
ΚΡΕΟΥΣΑ. Κέκροπος γε εἴποιεν παῖσιν οὐχ ὀρώμενον
ΙΩΝ. ἤκουσα λῦσαι παρθένους τεύχος θεᾶς

Conoscere attraverso i dipinti serve in questi casi, seppure su piani diversi, a delineare l'innocenza dei tre personaggi: Ippolito, il giovane che ha sempre condotto una vita casta e pura nelle selve; Ecuba, la regina che non è mai uscita dalle auree stanze della reggia; Ione, l'umile sacrestano del tempio. Ma l'aspetto più significativo è qui la correlazione tra *graphe* e *logos*, *idein* e *akouein*. Ciò che si è 'sentito dire' e ciò che si è visto nei dipinti sono due elementi che appartengono allo stesso tipo di esperienza. Il dipinto, nella correlazione col racconto orale, è presentato come oggetto di un'esperienza quotidiana: l'unica finestra sul mondo per persone le quali, per loro natura, condizione o scelta, non hanno mai vissuto in prima persona determinate situazioni. La saga delle Cecropidi a cui si fa riferimento nello *Ione*, per esempio, era un tema iconografico molto comune nell'Atene di quegli anni.¹² Quando i tre personaggi tragici riducono la loro conoscenza di queste situazioni all'ascolto di *logoi* e alla visione di *graphai*, è dunque un tratto di realismo quotidiano che viene qui introdotto nel testo drammatico.

¹² Come notava già A. S. Owen, *Euripides. Ion*, Oxford 1939, p. 271.

Ippolito, Ecuba e Ione non sono sotto questo profilo molto diversi dall'ateniese medio.

Un riferimento alla quotidianità può talvolta essere rintracciato anche in contesti in cui l'immagine pittorica svolge una funzione diversa: quella appunto, come notava Mastronarde, di enfatizzare la stranezza o la mostruosità di una situazione o di un personaggio («the monstrosity or foreignness of the thing referred to»).

È questo il caso, celeberrimo, della reazione della Pizia di fronte all'apparizione delle Erinni nel prologo delle *Eumenidi* di Eschilo (vv. 48-51):

οὔτοι γυναῖκας ἀλλὰ Γοργόνας λέγω
οὐδ' αὐτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.
εἶδον ποτ' ἤδη Φίνεως γεγραμμένας
δεῖπνον φερούσας [...]

«Che dico? Donne? No, di Gorgoni parlo. Anzi, neppure a figure di Gorgoni le paragonerò. Ho visto, una volta, dipinte, le ladre del pasto di Fineo ...». La Pizia, dunque, non sa trovare un termine di paragone per le mostruose figure delle Erinni. Al tempo stesso gli orrendi demoni evocano alla sua mente in primo luogo immagini artistiche. Non subito, in verità: le prime creature a essere richiamate come termine di paragone sono le Gorgoni, non come immagini ma in quanto tali. Le Gorgoni sono un fin troppo ovvio *exemplum* di mostruosità: il paragone con le Erinni all'inizio delle *Eumenidi*, del resto, ne riprende uno analogo nel finale delle *Coefores* (v. 1048) ed è basato anche su un'idea ricorrente in altre descrizioni tragiche della persecuzione di Oreste, e cioè che le Erinni, come le Gorgoni, avessero capelli serpentiformi (cfr. p. es. Eur. *IT.* 286 e *Or.* 256).¹³ Ma subito dopo si verifica uno slittamento nel discorso della Pizia: dalle Gorgoni come demoni si passa alle loro immagini figurate. La profetessa infatti dice che non può «paragonare la figura» (εἰκάζειν) delle Erinni neppure a Γόργειοι τύποι. Cosa si intende qui per Γόργειοι τύποι? Il significato primario di τύπος è quello di un'immagine impressa o scolpita a rilievo su una superficie e rimanda alla sfera del lavoro artistico e artigianale (cfr. *LSJ* s.v.). Lo stesso Eschilo, nelle *Supplici* (v. 282)

¹³ Cfr. anche P. G. Maxwell-Stuart, *The appearance of Aeschylus' Erinyes*, «G&R», 20 (1973), pp. 81-84.

usava un'espressione analoga (γυναικεῖοι τύποι) che taluni interpreti hanno riferito alla dimensione della scultura.¹⁴ Ma anche nelle *Fenicie* di Euripide, per esempio, le immagini sbalzate sullo scudo di Capaneo sono definite *typoi* (v. 1130: *κιδερονώτοις ὀσπίδος τύποις*). Nelle *Troiane* (v. 1074), invece, il coro indica le statue stesse degli dèi con la perifrasi *χρυσέων ξοάνων τύποι*. Forse anche l'accostamento, nel *Reso* (vv. 305-307) tra i *typoi*, i rilievi in oro, che ornano lo scudo di Reso e la Gorgone incisa sulla bardatura dei suoi cavalli¹⁵ non è immemore dei Γόργειοι τύποι eschilei.

La Pizia, parlando di Γόργειοι τύποι, allude dunque senz'altro a immagini artistiche delle Gorgoni realizzate in rilievo: presumibilmente al tradizionale mascherone apotropaico della Gorgone, al *gorgoneion*.¹⁶ Ovviamente, non si può escludere a priori che, viceversa, Γόργειοι τύποι significhi qui semplicemente 'figure di Gorgoni'. Così intende per esempio il Liddell-Scott-Jones che inserisce il passo delle *Eumenidi* non tra le ricorrenze di *typos* con un significato tecnico-artistico ma tra quelle in cui *typos* ha il valore generico di 'form, shape'. E alcuni traduttori non fanno alcuna distinzione tra Γοργόνια del v. 48 e Γοργείοισιν τύποις del v. 49.¹⁷ In questo senso sembrerebbe deporre un altro passo di Eschilo (*Sept.* 488) dove si parla genericamente dello *αἰγῆμα καὶ μέγαρον τύπος* di Ippomedonte per indicare la figura gigantesca del

¹⁴ Così W. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933, pp. 73-74, seguito da M. Untersteiner, *Eschilo. Le Supplici*, Napoli 1935, p. 93: «Questi γυναικεῖοι τύποι corrispondono ai Γόργειοι τύποι di *Eum.* v. 49». Negano invece ogni allusione alla statuaria H. Friis Johansen e E. W. Wittle, *Aeschylus' Supplices*, Copenhagen 1980, p. 223. Pensava invece a un riferimento alla coniazione di monete T. G. Tucker, *The Supplices of Aeschylus*, London 1899, pp. 66-67. L'espressione è comunque problematica tanto che si è anche proposta l'espunzione dei due versi 282-83 delle *Supplici*: cfr. ora P. Sandin, *Aeschylus' Supplices: Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Lund 2005, pp. 155-60.

¹⁵ Πέλητη δ' ἐπ' ὄμων χρυσοκολλήτοις τύποις / ἔλαμπε Γοργῶν δ' ὡς ἐπ' αἰγίδος θεᾶς / χαλκῆ μετώποις ἱππικοῖσι πρόσδετος / πολλοῖσι σὺν κώδοισιν ἐκτύπει φόβον

¹⁶ Cfr. D. Steiner, *Images in Mind: Statues in Archaic Greek Literature and Thought*, Princeton 2001, p. 176. Si veda anche E. Hall, *The theatrical cast of Athens*, Oxford 2006, pp. 116-18: «It is clear that the Pythia's memory provides her with images of sculpted Gorgons» (p. 116).

¹⁷ Per esempio: «Non donne, ma Gorgoni dico; anzi, nemmeno a Gorgoni le assomigliero» (R. Cantarella). Oppure: «Gorgons - yet, again, They are not like Gorgons» (P. Vellacott).

guerriero argivo (Ἰππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος). Ma in realtà, pur escludendo, come hanno sostenuto alcuni,¹⁸ che qui si stia parlando non di Ippomedonte ma del suo scudo, Eschilo attinge, anche in questo caso consapevolmente, al linguaggio dell'arte e dell'artigianato, come ha dimostrato Maria Luisa Catoni.¹⁹ La quale scrive: «La figura di Ippomedonte appare quasi sovranaturale: di essa non viene evocato che il contorno generale, come fosse una statua».²⁰ Del resto, siamo in una tragedia, i *Sette*, dove, come è noto, si insiste molto, anche nella descrizione dell'armamento dello stesso Ippomedonte, sull'arte con cui artigiani e cesellatori hanno decorato gli scudi dei guerrieri. E poco più avanti nella tragedia (v. 521) la stessa figura di Tifone, sbalzata proprio sullo scudo di Ippomedonte, viene definita ἀντίτυπος, «immagine opposta», a quella di Zeus.

Tra l'altro, come è noto, anche le figure in rilievo, *gorgoneia* compresi, erano di solito dipinte. Da qui l'espressione γραπτοὶ τύποι in un frammento di Euripide (764 Nauck = 752c Kannicht), citato da Galeno in un passo relativo ai frontoni dei templi (dal contesto del testimonio, che contiene la parola αἰετός, 'frontone', deriva anche l'integrazione del testo):

ἰδοῦ, πρὸς αἰθερ' ἐξαμίλλησαι κόρασ
 γραπτούς <τ' ἐν αἰετοῖσι πρόσβλεψον τύπους.

Γραπτοὶ τύποι è dunque qui da riferirsi alle figure rappresentate nei frontoni di templi (oppure, ove si accetti l'integrazione, ἐπ' αἰετοῖσι, 'sui frontoni', proposta da G. W. Bond, agli acroterii dei templi).

Nelle *Eumenidi* di Eschilo, dunque, Γόργειοι τύποι è un'immagine che introduce alla dimensione del lavoro artistico, su cui si innesta poi il paragone esplicito con le figure dipinte delle Arpie. In entrambi i casi, quello delle Gorgoni e quello delle Arpie, le Erinni vengono paragonate non a mostri ma a immagini di mostri.

¹⁸ F. I. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Lanham 2009², p. 87.

¹⁹ M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino 2008, pp. 79-80.

²⁰ Forse non è impossibile che lo stesso implicito paragone tra il corpo umano e la forma di una statua sottenda la descrizione del miracoloso ringiovanimento di Iolao negli *Eraclidi* di Euripide (v. 858: βραχιόνων ἔδειξεν ἠβητῆν τύπον).

Il paragone è però solo approssimativo: le Erinni, conclude la Pizia, non assomigliano a quelle immagini. Eschilo evoca un doppio figurativo, uno specchio pittorico delle Erinni: ma il doppio si rivela subito imperfetto, lo specchio restituisce solo un'immagine sfuocata. E in questo modo le Erinni stesse sfumano nella dimensione dell'indescrivibile e dell'irrappresentabile, diventano un enigma, un rebus.

Ma poiché queste vertiginose invenzioni dell'arte poetica di Eschilo sono ben note a tutti,²¹ vale forse la pena di soffermarsi su un altro aspetto. Il testo di Eschilo non parla esplicitamente di Arpie. Le mostruose creature alate vengono evocate, letteralmente, come «coloro che rubano il pasto di Fineo». Questa definizione è apparsa singolare ad alcuni studiosi. Già Gilbert Wakefield (nella sua edizione delle *Eumenidi* pubblicata a Londra nel 1794) aveva presupposto una lacuna dopo il v. 49, in cui sarebbe andata perduta, per «incuria dei copisti», la menzione esplicita delle Arpie.²² Editori autorevolissimi, come D. L. Page, hanno accolto questa idea. Ma forse il testo tradito può essere comunque giustificato. Perché definire le Arpie soltanto come «le ladre del pasto di Fineo»? Forse, semplicemente, perché all'epoca della rappresentazione dell'*Oresteia* (458), la più popolare raffigurazione delle Arpie era quella che le mostrava nel momento in cui si avventavano sulla mensa di Fineo. L'iconografia del pasto interrotto, tutt'altro che esclusiva nei decenni precedenti nella narrazione figurativa del mito di Fineo, è chiaramente privilegiata nella prima metà del V secolo. Si è parlato, a questo proposito, di un «nuovo modo di vedere il mito»: ²³ se nella pittura dell'età arcaica prevale «un interesse di tipo epico volto alla narrazione complessiva della storia di Fineo, dalla sua cecità all'inseguimento delle Arpie», tra il 490 e il 450 a.C. diventa invece dominante «il dramma» della «fame insoddisfatta». ²⁴ Ne è splendido esempio, tra gli altri, la *kalpis* attica a figure rosse, attribuita al Pittore di Kleophrades e datata intorno al 480 a.C., che è tra le opere d'arte di provenienza illegale recen-

²¹ Si veda anche V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978, pp. 238-39.

²² G. Wakefield, *Tragoediarum Delectus: Ion, Euripidea; Philoctetes, Sophoclea; et Eumenides, Aeschylea*, Londini 1794, p. 299: «Versus excidit incuria librorum».

²³ I. Giudice Rizzo, *Inquieti 'commerci' tra uomini e dei*, Roma 2002, p. 234.

²⁴ Giudice Rizzo, *Inquieti 'commerci' tra uomini e dei*, p. 248.

temente restitute all'Italia dal Getty Museum di Los Angeles.²⁵

Il pensiero della Pizia non va dunque alle generiche Arpie di una generica pittura ma a una tipologia di dipinti ben precisa: la Pizia evoca quell'immagine delle Arpie che gli ateniesi del V secolo vedevano più frequentemente intorno a loro, anche su oggetti di uso comune come i vasi. È, ovviamente, un elemento anacronistico, poiché non ci si aspetterebbe che una sacerdotessa dell'età eroica condivida la stessa cultura figurativa degli ateniesi del V secolo. Ma questi, si sa, sono i paradossi della tragedia: del resto, appartiene allo stesso genere di paradossi il fatto che la Pizia eschilea conosca le Gorgoni e le Arpie, e sia informata persino sulle loro immagini artistiche, mentre non sa nulla delle Erinni. Si aggiunga che, come è stato più volte sostenuto, la popolarità del tema del pasto di Fineo in questi anni dipende forse dalla popolarità della tragedia *Fineo*, che lo stesso Eschilo presentò nel 472 all'interno della trilogia che comprendeva anche i *Persiani*.²⁶ Avremmo quindi un personaggio di Eschilo che allude qui a un repertorio di immagini reso popolare dallo stesso Eschilo. Edith Hall pensa addirittura che il discorso della Pizia implichi un riferimento alle maschere teatrali delle Arpie indossate durante la rappresentazione del *Fineo*.²⁷ È un'ipotesi suggestiva anche se difficilmente dimostrabile.

Il tema dell'immagine e degli *eidola*, dipinti o scolpiti, visti nei sogni o evocati nelle profezie, percorre in realtà tutta l'*Oresteia*. Si pensi, nel primo stasimo dell'*Agamennone* (vv. 416-19), alla *charis* dei *kolossoi*, alla bellezza delle statue, nel silenzio della casa di Menelao, abbandonata da Elena. Ma, per quanto riguarda la pittura, il passo più famoso è probabilmente quello che descrive, già nella parodo (vv. 239-43), il sacrificio di Ifigenia:

κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα,
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή-
ρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτω,

²⁵ Giudice Rizzo, *Inquieti 'commerci' tra uomini e dei*, p. 235 e Tavola 40, 3.

²⁶ Per tutta la questione dell'influenza del *Fineo* di Eschilo sulle arti figurative rimando ancora a Giudice Rizzo, *Inquieti 'commerci' tra uomini e dei*, pp. 234ss.

²⁷ E. Hall, *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford 2006, pp. 116-18.

πρέπουσα θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν
θέλουσ' [...]

«Ed ella, discinta al suolo le crocee vesti, / ciascuno dei sacrificatori con un dardo di pietà / dagli occhi colpiva, bella come in un dipinto, / volendo parlare...». Riporto qui la traduzione di Raffaele Cantarella, perché a essa si ispira il titolo del presente saggio. «Bella come in un dipinto»: così Cantarella ha tradotto πρέπουσα ὡς ἐν γραφαῖς. È una traduzione suggestiva ma imprecisa. Sarebbe più esatto tradurre, per esempio, come Enrico Medda: «spiccando come in un dipinto» o forse ancora «spiccando come nei dipinti» («Outstanding as in paintings», traduce ora O'Sullivan). Come nelle traduzioni italiane, anche in quelle inglesi si notano analoghe oscillazioni: dal più generico ed evocativo «lovely as in a painted picture» (Lattimore) al più preciso e puntuale «standing out as in a picture» (Fraenkel). Proprio Fraenkel,²⁸ peraltro, ha offerto la spiegazione più convincente del significato di πρέπειν in rapporto alla dimensione della pittura: πρέπειν indica lo stagliarsi di un oggetto su uno sfondo,²⁹ come la luce sullo sfondo delle tenebre nello stesso *Agamennone* (vv. 30 e 389) e in questo senso corrisponde al latino *eminere* (cfr. *eminet* in Quint. *inst.* 8, 5, 26). Anche nella descrizione dello scudo di Tideo, nei *Sette contro Tebe* (vv. 389-90), la luna luminosa si staglia (πρέπει) sullo sfondo. Mentre nelle *Supplici* (vv. 719-20) Pelasgo parla dei corpi neri degli egizi che risaltano (πρέπουσι) sulle loro vesti bianche: πρέπουσι δ' ἄνδρες νότιοι μελαγχίμοισι / γυίοισι λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων ἰδεῖν.

Anche qui, come nel passo delle *Supplici*, l'aspetto dominante potrebbe essere quello coloristico. Nella pittura greca, parlando in termini molto generali e forse generici, è diffusa la convenzione di rappresentare il corpo femminile con tonalità più chiare e quello maschile con tonalità più scure. Ifigenia dunque «si staglia» nel racconto del coro così come, nei dipinti, la sua figura femminile spiccava rispetto ai corpi più scuri degli Achei che la conducevano al sacrificio. È questo l'effetto visivo, per esempio, di un celebre affresco pompeiano che si ritiene derivi da un altrettanto celebre

²⁸ E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950, vol. II, p. 139.

²⁹ Fraenkel, *ibidem*: «It is used for the purpose of describing something that is conspicuous against its background or surroundings, that 'stands out' from them whether by size, shape or colour».

quadro di Timante, pittore vissuto a cavallo tra V e IV secolo.³⁰ In questo quadro, come nella descrizione di Eschilo, le vesti color del croco di Ifigenia scivolano a terra, mentre la vergine è trasportata da due Achei, svelandone il corpo nudo che contrasta con la pelle brunita dei guerrieri. L'ipotesi della derivazione del dipinto pompeiano dal quadro di Timante si fonda sull'atteggiamento di Agamennone che, in un angolo della scena, si copre il volto con un velo. Secondo varie testimonianze,³¹ infatti, era questa una delle caratteristiche salienti dell'opera di Timante. Con Timante siamo in età posteschilea. Ma può essere comunque interessante notare come già la tradizione antica e l'erudizione bizantina cogliessero analogie tra *schemata* tragici e *schemata* pittorici proprio in rapporto al sacrificio di Ifigenia. Eustazio, nel suo commento all'*Iliade* (ad Ω 163, IV 833 Van der Valk) collega l'immagine di Agamennone velato nel quadro di Timante alla famosa Niobe eschilea, quella che secondo la parodia di Aristofane nelle *Rane* (vv. 911-13) si presentava in scena tutta imbacuccata e silenziosa.³²

W. Prag³³ ha supposto che Eschilo avesse presente la figura di Polissena dipinta da Polignoto nel suo celebre quadro conservato nei Propilei dell'Acropoli (Paus. 1, 22, 6) e ha accostato il testo eschileo all'epigramma di un poeta minore dell'*Antologia Palatina*, Polliano, vissuto forse nel II secolo d.C., dove è ripreso il motivo del peplo che cade a terra nel momento in cui la vergine viene condotta al sacrificio (*A.P.* 16, 50):

Ἄδε Πολυκλείτοιο Πολυξένα, οὐδέ τις ἄλλα
 χεὶρ ἔθιγεν τούτου δαιμονίου πίνακος.
 Ἦρας ἔργον ἀδελφόν. ἴδ', ὡς πέπλοιο ῥαγέντος·
 τὰν αἰδῶ γυμνὰν κόφρονι κρύπτε χερσί.
 λίσσεται ἀτλάμων ψυχᾶς ὑπερ' ἐν βλεφάροις δὲ
 παρθενικᾶς ὁ Φρυγῶν κείται ὄλος πόλεμος.

Come si vede, la situazione è qui complicata dal fatto che Pol-

³⁰ L'affresco (Inv. 9112) è stato scoperto nella Casa del Poeta tragico: si veda ora *La pittura pompeiana*, a cura di I. Bragantini e V. Sampaolo, Milano 2009.

³¹ Cicerone (*orat.* 22, 74), Plinio (*nat.* 35, 73), Quintiliano (2, 13, 12-13), Valerio Massimo (8, 11 *ext.* 6).

³² Catoni, *La comunicazione non verbale...*, pp. 161-62.

³³ A. J. N. W. Prag, *The Oresteia: Iconographic and Narrative Tradition*, Chicago 1985, pp. 64-65.

liano parla di un *pinax* non di Polignoto ma «di Policleteo». Ma, al di là di questo, l'idea di Prag che la Polissena di Polignoto fosse stata vista sia da Eschilo sia da Polliano («the two poets must have seen the same painting»³⁴) è ovviamente indimostrabile. Trovare una precisa immagine a cui Eschilo si sia ispirato per la sua Ifigenia non è possibile e forse non è neppure utile.³⁵ Non serve chiedersi «quale dipinto avesse in mente Eschilo»: ³⁶ qui non si tratta di un dipinto, ma semmai di una tradizione pittorica e comunque dalla funzione che la pittura riveste nell'*Oresteia*.

Nell'*Agamemnone*, la comparazione tra Ifigenia e un quadro pro-mana al tempo stesso dall'innaturale silenzio e dallo stagliarsi quasi irrealista della figura della vergine, come già suggerivano gli scolasti antichi.³⁷ «She is the central figure (πρέπουσα) in a painting, but like the figures in a painting she cannot speak, though she looks as though she were trying to (θέλουσα)».³⁸ Ifigenia, nella memoria del coro, un rammentare dal respiro epico di vicende che ormai appartengono alla leggenda, quasi si reifica, sovrappo-nendosi alle numerose immagini dipinte che gli ateniesi conoscevano di lei. La vergine che già nei giorni della sua felicità era per il padre, come lo stesso coro ricordava poco prima, δόμων ἄγαλμα (v. 208), diventa ora un *agalma* in altro senso.³⁹ E questo all'interno di un'opera come l'*Oresteia* dove l'evocazione di immagini e oggetti artistici attraversa tutta la trilogia. Non ci sono infatti solo Ifigenia

³⁴ Prag, *The Oresteia*..., p. 65.

³⁵ Si veda anche J. Bollack, *L'Agamemnon d'Eschyle*, 1, 2, Lille 1981, p. 304.

³⁶ Prag, *The Oresteia*..., p. 67.

³⁷ *Schol.* M in *Ag.* 242 ἐν γραφαῖς: διὰ τὸ κάλλος ἢ διὰ τὸ ἄφωνετέιν. Cfr. F. Delneri, *Cassandra e Ifigenia (Aesch. Ag. 1121-1124; 231-247)*, «Eikasmos», 12 (2001), pp. 57-59, che giustamente ribadisce anche l'inutilità e l'inopportunità di correggere il trådito θ' ὥς in τῶς, come suggerito da P. Maas, *Textkritisches zu Aeschylus*, «JPhV», 46 (1915), p. 236 (poi in *Kleine Schriften*, München 1973, p. 38). Cfr. anche Bollack, *L'Agamemnon*..., pp. 303-304. Sul motivo dello sguardo che l'Ifigenia eschilea rivolge ai greci convenuti per il sacrificio, come ulteriore elemento che connette la sua figura a un'immagine pittorica cfr. in particolare J. P. Holoka, *The Point of the Simile in Aeschylus Agamemnon* 241, «CPh», 80 (1985), pp. 228-29. Sul tema dello sguardo si veda anche J. Fletcher, *Exchanging Glances: Vision and Representation in Aeschylus' Agamemnon*, «Helios», 26 (1999), pp. 11-34.

³⁸ J. D. Denniston, D. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957, p. 91.

³⁹ Cfr. R. Scodel, *Δόμων ἄγαλμα: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object*, «TaPhA», 126 (1996), pp. 111-28.

che si sdoppia in un'immagine dipinta o le Erinni che si specchiano in maniera imperfetta nei quadri con le Arpie. C'è, per esempio, anche Elena che, nel primo stasimo dell'*Agamennone*, lascia come impronta della sua assenza l'incombere inquietante delle statue, dei *kolossoi*, nella reggia di Menelao: «Un fantasma sembrerà regnare nel palazzo: la grazia dei bei *kolossoi* è odiosa al marito. Nel vuoto degli occhi, è svanita ogni Afrodite» (vv. 415-19). Eschilo introduce quasi un doppio livello di realtà o forse, meglio, un doppio livello di illusione. Una folla di *eidola* prende possesso del mondo.⁴⁰ Gli stessi personaggi del mito diventano *eidola*, come Clitennestra, fantasma onirico nel prologo delle *Eumenidi*. In particolare, tornando al *πρέπουσα* usato nella descrizione di Ifigenia, si può ricordare che *πρέπω* e i suoi derivati ricorrono sovente in Eschilo nella descrizione dei sogni per designare la forza icastica dell'immagine onirica: l'aggettivo *ἐκπρεπής*, per far un solo esempio, è già usato per il sogno della Regina nei *Persiani*. Mentre, nell'*Agamennone*, i figli di Tieste, simili a *ὄνειρων μορφώματα*, «immagini di sogno» (v. 1218), «spiccano» (*πρέπουσι*: v. 1222) nella visionaria profezia di Cassandra.⁴¹ L'Ifigenia di Eschilo che, nel suo vano tentativo di parlare, è come una figurina dipinta, si trasforma quasi in un'irreale immagine di sogno. Lo aveva intuito Alfred Tennyson (1809-1892) che, nella poesia *A Dream of fair woman* (1832), fa ricordare così alla stessa Ifigenia il momento del sacrificio:

My father held his hand upon his face;
I, blinded by my tears,
Still strove to speak; my voice was thick with sighs,
As in a dream.

Il destino stesso degli uomini, si legge nell'*Orestea*, è simile a quello dei dipinti, che un solo colpo di spugna può cancellare.

⁴⁰ Sulla nozione di *eidolon* a cavallo tra letteratura, drammaturgia e arti figurative cfr. R. Bardel, *Eidola in Epic, Tragedy and Vase-Painting, Placing Theatre in the History of Vision*, in Rutter, Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece*, pp. 140-59.

⁴¹ Su tutto questo rinvio ad A. Abbate, *La rappresentazione dei sogni nell'Orestea di Eschilo: parte I, l'Agamennone*, «Stratagemmi», 12 (2009), p. 77 e, della stessa autrice, al volume *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, di imminente pubblicazione in questa collana.

Sono, com'è noto, le ultime parole di Cassandra⁴² prima di entrare nella reggia di Agamennone, dove una mano omicida cancellerà anche lei. Così recita il testo secondo l'edizione di M. L. West (Aeschl. *Ag.* 1327-29):

ἰὸ βρότεια πράγματ'· εὐτυχοῦντα μὲν
κιά τις ἄν τρέψειεν· εἰ δὲ δυστυχοῖ,
βολαῖς ὑγρώσων σπόγγος ἄλεσεν γραφήν.

La traduzione latina di T. Stanley, riportata anche nell'edizione eschilea di R. Porson,⁴³ il cui testo sta alla base di quello di West, rendeva il passo nella seguente maniera:

O res humanas! Quas cum secundae sint
vel umbra quaelibet everterit: sin adversae fuerint,
applicata madens spongia imaginem delet.

Com'è noto, il termine *graphe* può indicare tanto la scrittura quanto il dipinto.⁴⁴ E c'è infatti chi ha visto in questo passo un riferimento non alla pittura ma alla scrittura,⁴⁵ come per esempio in Soph., *Tr.* v. 683. La spugna in effetti era uno degli strumenti di lavoro dello scriba. A questa circostanza faceva riferimento per esempio Augusto in un noto aneddoto riferito da Svetonio (*Aug.* 85, 2). L'imperatore, infatti, interrogato dagli amici sulla tragedia relativa ad Aiace che stava scrivendo con scarso successo, avrebbe

⁴² Alcuni editori e commentatori (Weil, Headlam, Mazon) hanno attribuito queste parole al coro, sebbene non paia esservi un motivo cogente (cfr. P. Judet De La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire Des Dialogues*, vol. II, p. 573). In ogni caso la questione è marginale per il nostro assunto.

⁴³ *Aeschyli Tragoediae septem cum versione latina*, vol. II, Parisii 1805, p. 70. Per la traduzione: *Aeschyli Tragoediae*, ed. T. Stanleii, Londinii 1663, p. 385.

⁴⁴ Cfr. J. Jouanna, *Graphein. Écrire et peindre: contribution à l'histoire de l'imaginaire de la mémoire en Grèce ancienne*, in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours. Actes du XIV congrès de l'Association Guillaume Budé (Limoges, 25-28 août 1998)*, Paris 2001, pp. 55-70. Per *graphe* nel senso di ricamo si veda invece *Coefore*, v. 232.

⁴⁵ Così, per esempio, H. Neitzel, *Interpretationen zu Aischylos' 'Agamemnon'*, «Hermes», 114 (1986), pp. 288-89. Di «writing» parla H. J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam 1958, p. 95; più genericamente di «trace» Judet De La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle...*, vol. II, p. 573.

risposto che il suo Aiace si era infine «gettato su una spugna» (anziché su una spada): *Tragoediam magno impetu exorsus, non succedenti stilo, abolevit quaerentibusque amicis, quidnam Ajax ageret, respondit Aiacem suum in spongiam incubuisse*. A sua volta Marziale (4, 10) invia scherzosamente a Faustino il suo libro di epigrammi corredato di una «spugna fenicia» (*Punica spongea*) qualora l'amico volesse cancellare il tutto.

Ma la spugna era usata anche in pittura. Lo dimostra tra l'altro l'aneddoto variamente declinato, e riferito ora a Protogene e ora ad Apelle, del pittore che lancia con stizza la sua spugna contro il quadro, ottenendo per pura casualità l'effetto che aveva fino ad allora cercato invano.⁴⁶ L'uso della spugna per cancellare i dipinti è sottinteso, per contrasto, anche da Platone (*Tim.* 26c), dove si parla delle cose imparate da fanciulli, che restano impresse nella mente come la pittura a encausto «che non si può lavare via»: ἦν μὲν οὖν μετὰ πολλῆς ἡδονῆς καὶ παιδιᾶς τότε ἀκουόμενα, καὶ τοῦ πρεσβύτου προθύμως με διδάσκοντος, ἅτ' ἐμοῦ πολλάκις ἐπανερωτῶντος, ὥστε οἷον ἐγκαύματα ἀνεκπλύτου γραφῆς ἔμμονα μοι γέγονεν.

L'encausto è indelebile; altri tipi di pittura si possono invece cancellare, come appunto la *graphie* a cui fa riferimento la Cassandra di Eschilo. L'immagine della spugna che cancella una pittura in riferimento alle vicende umane ricorre peraltro altrove in tragedia. Un parallelo molto stretto, e forse non immemore di Eschilo, è Eur. *Hel.* 262-64, dove Elena parla della sua bellezza che è stata causa di tante sventure. L'eroina vorrebbe che si potesse cancellare così come si cancella una dipintura:

εἴθ' ἐξαλειφθεῖς ὡς ἄγαλμ' αὐθις πάλιν
αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ

Si è immaginato che qui Euripide si riferisca ai colori applicati a una scultura, anche se non si può escludere che *agalma* abbia direttamente il valore di dipinto, immagine pittorica.⁴⁷ Andrà comunque ricordato che Elena stessa, nel dramma di Euripide, appare sdop-

⁴⁶ Una bava di cavallo (o di cane), secondo le testimonianze antiche: l'aneddoto è variamente riferito ai pittori Protogene o Apelle da Plinio (*nat.* 35, 102-10), Dione Crisostomo (63, 4) e Sesto Empirico (*P.* 1, 28). A un pittore non identificato fanno riferimento Plut. *De Fortuna* 99 b-c e Val. Max. 8, 11, *ext.* 7.

⁴⁷ Così ritiene ora W. Allan, *Euripides. Helen*, Cambridge 2008, pp. 180-81.

piata in un *eidolon* vano, la falsa immagine che Menelao porta da Troia sulla sua nave.

L'immagine poetica dello svanire di un dipinto come figura del destino effimero degli uomini si ritrova in un frammento del *Peleo* di Euripide (618 Kannicht), riferita però in questo caso non alla sorte umana in generale ma all'*olbos*, alla prosperità dei mortali:

τὸν ὄλβον οὐδὲν οὐδαμοῦ κρίνω βροτοῖς
ὄν γ' ἐξαλείφει ῥᾶον ἢ γραφὴν θεός

L'*olbos* non è nulla per i mortali: il dio lo cancella (ἐξαλείφει) più facilmente di un dipinto (γραφὴν è congettura di A. Meineke per il γράφει dei manoscritti di Stobeo 4, 50, 17 che riportano il frammento).⁴⁸

Dunque, l'immagine della spugna che cancella la *graphie* andrà riferita senz'altro, nell'*Agamennone*, all'ambito della pittura. È possibile che anche l'immagine immediatamente precedente, quella dell'ombra, della *skia*, sia collegata alla dimensione dell'arte. Soprattutto se si accoglie, come fanno per esempio sia D. Page sia A. Sommerstein (nella sua recente edizione di Eschilo per i tipi della Loeb Classical Library), l'emendazione al testo del verso 1328 proposta da Boissonade,⁴⁹ e cioè πρέψειεν in luogo di τρέψειεν. La congettura piacque anche a Hermann,⁵⁰ che nelle sue *Adnotationes* richiamò in proposito una voce del lessico di Fozio:⁵¹ πρέψαι· τὸ ὁμοιωῶσαι. Αἰσχύλος. In questo caso, al verso 1328 dell'*Agamennone* si dovrebbe dunque leggere κκιᾶι τις ἂν πρέψειεν, «le vicende umane, i βροτεῖα πράγματα, si potrebbero paragonare a un'ombra». La congettura è stata rigettata con vigore tanto da Fraenkel quanto da Rose.⁵² Tuttavia essa apre la possibilità di intendere κκιᾶ non nel suo significato generico di 'ombra'

⁴⁸ Un paragone tra l'infelicità umana e i colori stesi dai «cattivi pittori», che subito svaniscono, è suggerito anche da Aristofane (fr. 98 Kassel-Austin).

⁴⁹ Cfr. J. F. Boissonade, *Aeschylus*, Tomus II, Parisii 1825, p. 256.

⁵⁰ Cfr. G. Hermann, *Aeschyli Tragoediae, Tomus II: Adnotationes*, Lipsiae 1852, p. 475.

⁵¹ Phot. Π (Phot. Galean, 447, 14 Porson; p. 103 Naber) s.v. πρέψαι. Cfr. anche Hesych. Π 3258 (p. 161 Hansen) s.v. πρέψαι. La voce di Fozio corrisponde al fr. 439 Radt di Eschilo.

⁵² Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon...*, vol. III, p. 620, n. 1 («Unhappy conjecture»); Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, p. 95.

ma in quello più specifico di ‘schizzo, silhouette’. Questo valore di κικιά è attestato per esempio in età ellenistica da un’iscrizione del II secolo avanti Cristo, graffita sotto il profilo appena abbozzato di una figura umana in un ipogeo di Alessandria d’Egitto:⁵³ vi si legge Διώδορος κικιάν’ Αντιφίλου έποίησε, che significa evidentemente «Diodoro ha disegnato la silhouette di Antifilo». È notissimo anche il termine κικιαγραφία, parola ricorrente nella riflessione antica sulla pittura, sebbene di significato tutto sommato abbastanza incerto (pittura di chiaroscuri? pittura di abbozzi? pittura in prospettiva?).⁵⁴ Il termine ha anche una valenza metaforica, soprattutto nella riflessione platonica: così, nel *Fedone* (69b) la virtù fasulla è definita come una κικιαγραφία che non ha nella sostanza (τῶ ὄντι) nulla di vero: κικιαγραφία τις [...] ή τοιαύτη άρετή, και τῶ ὄντι [...] οὐδέν ύγιεσ οὐδ’ άληθεσ [έχων]. La stessa immagine si ritrova in altri passi platonici, come per esempio *Rp* 365c dove si parla di una κικιαγραφία άρετής, di un’immagine dipinta della virtù, ovviamente distinta dalla vera virtù. Sempre nella *Repubblica* (583b) si ribadisce che i piaceri comuni sono paragonabili a *eidola* ed *eskiagraphemena*, immagini e abbozzi, del vero piacere: ειδώλοισ της άληθής ήδονής και έκκικιαγρα-φεμέναισ.⁵⁵

L’ipotesi che, anche in questo passo di Eschilo, il termine *skia* rimandi alla sfera semantica della pittura godette di una certa fortuna nell’Ottocento. Essa viene suggerita per esempio da Friedrich Gottlieb Welcker,⁵⁶ il quale traduce κικιά con *Schattenriss* (‘schizzo’, ‘silhouette’) e parafrasa l’espressione eschilea in questa maniera: «Wenn der Glückliche ist wie ein Schattenriss, so gleicht der Unglückliche einem Gemälde das ein feuchter Schwamm wegnimmt». Se questa interpretazione fosse esatta, come la parola *typos* nelle *Eumenidi*, anche qui il termine *skia* introdurrebbe già

⁵³ A. Adriani, *Repertorio d’arte dell’Egitto greco-romano. Serie C, Architettura*, vol. I, pp. 192-94 n. 142. Cfr. A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne, V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.*, Roma 1989, p. 23.

⁵⁴ Cfr. E. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978, pp. 59-87.

⁵⁵ L. M. Napolitano Valditara, *Platone e le ‘ragioni’ dell’immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Milano 2007, pp. 1-42. In generale su Platone e la pittura cfr. Keuls, *Plato and Greek Painting...*; S. Halliwell, *Plato and Painting*, in Rutter, Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece*, pp. 99-117.

⁵⁶ F. G. Welcker, *Zur Kritik und Erklärung des Aeschylus*, «RhM», 10 (1856), pp. 416ss., in particolare p. 418.

nella dimensione metaforica della pittura, preparando l'immagine successiva del dipinto cancellato con la spugna.⁵⁷

Lasciando la profetessa di Apollo al suo destino di *graphe* in procinto di essere cancellata, ricorderemo comunque come Cassandra sia anche tipica figura delle *Iliouperseis* dipinte: la sua immagine compare quasi sempre nella descrizione dei vari dipinti sulla caduta di Troia. Lo stesso può dirsi di Ecuba, che forse non a caso, in un famoso passo di Euripide (*Hec.* 808-809), invita Agamennone a guardarla da una certa distanza, come se lei fosse un dipinto, e lui un pittore:

οἴκτιρον ἡμᾶς, ὡς γραφεύς τ' ἀποσταθεῖς
ἰδοῦ με κἀνάθηρον οἷ' ἔχω κακά.

Ecuba sembra voler tornare a essere quell'immagine dipinta ben nota ai contemporanei, quell'icona della madre dolorosa inserita, per esempio, nella scene di prigionia delle troiane all'interno delle *Iliouperseis* di Polignoto, sia quella di Atene sia quella di Delfi. Allontanarsi da un'immagine dipinta per vederla meglio è circostanza e nozione comune, che ritroviamo altrove nelle testimonianze antiche, in particolare in rapporto alla già citata tecnica della *skiagraphia*. Anche in questo caso ci soccorre soprattutto Platone. Nel *Teeteto* (208e), per esempio, si ricorda come da vicino (ἐγγύς) gli *σκιαγραφήματα* appaiano incomprensibili, mentre solo da lontano (πόρροθεν) sembrano acquistare un senso. Dice infatti Socrate: «Se non che, caro Teeteto, ora che mi sono avvicinato un po' di più a quanto stiamo dicendo, come chi si avvicina a uno scenario dipinto, non ne capisco più niente del tutto; mentre, finché ne stavo discosto, qualche cosa mi pareva pure che si dicesse» (traduzione di Manara Valgimigli).⁵⁸ Ecuba si trasforma dunque in un

⁵⁷ Per una discussione dettagliata dei problemi testuali relativi al verso 1328 dell'*Agamennone* e al significato di *skia* rimando comunque al mio articolo *L'ombra e il dipinto* (*Eschilo, Agamennone, vv. 1327-1329*) di prossima pubblicazione sui «Quaderni di Storia».

⁵⁸ Si vedano anche Plat. *Resp.* 523b e *Parm.* 165 c-d. Aristotele (*Rh.* 1414a, 7-10) istituiva un parallelo tra la *δημηγορικὴ λέξις*, l'oratoria politica, e la *σκιαγραφία* basato sul fatto che entrambe risultano più comprensibili se non considerate da vicino, nel dettaglio, ma da una certa distanza: ἡ μὲν οὖν *δημηγορικὴ λέξις* καὶ παντελῶς ἔοικεν τῇ *σκιαγραφίᾳ*: ὅσα γὰρ ἂν πλείων ἢ ὁ ὄχλος, πορρώτερον ἢ θέα, διὸ τὰ ἀκριβῆ περιέργα καὶ χεῖρω φαίνεται ἐν

oggetto d'arte.⁵⁹

Questo riferimento all'arte figurativa non è isolato nell'*Ecuba* di Euripide. Poco prima era stato descritto il sacrificio di Polissena, nel momento in cui la vergine si strappa risolutamente i pepli, e offre il suo seno che è «come quello di un *agalma*», ὡς ἀγάλματος (Eur. *Hec.* 560-61):⁶⁰

μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος
κάλλιτα

Questa immagine di Polissena è stata accostata da moltissimi studiosi all'Ifigenia eschilea, tenendo conto anche della polisemia di *agalma* che, come già visto nel caso dell'*Elena*, può indicare tanto un'immagine scolpita quanto un'immagine dipinta. Ma un paragone forse ancora più diretto è quello con un frammento dello stesso Euripide (125 Kannicht, dall'*Andromeda*), dove Andromeda appare a Perseo, che la vede in distanza sulla spiaggia di Serifo, come un'immagine (εἰκὼ τίνα) che è σοφῆς ἄγαλμα χειρός, un *agalma* opera di mano sapiente.

Più avanti, invece, la stessa Ecuba auspica che, in virtù di un'arte dedalea o per miracolo di qualche divinità, ogni singola parte del suo corpo possa prendere voce e supplicare Agamennone (Eur. *Hec.* 835-40):

εἴ μοι γένοιτο φθόγγος ἐν βραχίσιον
καὶ χερσὶ καὶ κόμαισι καὶ ποδῶν βάσει
ἢ Δαιδάλου τέχναισιν ἢ θεῶν τινος,
ὡς πάνθ' ἄμαρτῆ ῶν ἔχοιτο γουνάτων
κλαίοντ', ἐπικλήπτοντα παντοίους λόγους.

Ann Norris Michelini ha parlato di carattere sorprendentemente grottesco, «astonishingly grotesque», di questo desiderio di Ecuba che le sue membra prendano voce: è bizzarro, scrive Michelini, pensare a un «piede parlante» di Ecuba che abbraccia il ginocchio di Agamennone.⁶¹ Altri, a partire dal commento ottocentesco di

ἀμφοτέρω. Cfr. Keuls, *Plato and Greek Painting...*, pp. 81-82.

⁵⁹ Zeitlin, *The artful eye...*, p. 142; Steiner, *Images in Mind...*, pp. 51-52.

⁶⁰ Cfr. C. Collard, *Euripides. Hecuba*, Warminster 1991, p. 160.

⁶¹ A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison-London 1987, p. 152.

Henri Weil,⁶² hanno invece fatto riferimento a uno scolio *ad locum*, in cui si ricordava come le opere di Dedalo fossero così vitali che addirittura si riteneva potessero muoversi e aprire gli occhi.⁶³ Ecuba dunque vorrebbe diventare non un mostro dotato di mille lingue, come la Fama virgiliana, ma una «statua animata», come le leggendarie opere di Dedalo, e condividerne la stessa mirabile energia comunicativa. Questa seconda lettura appare più convincente: ancora una volta dunque il personaggio penserebbe a se stesso come a un'opera d'arte. Ed è peraltro un tipico paradosso euripideo che l'opera d'arte, pittura o *agalma* dedaleo che sia, venga ritenuta da Ecuba più viva e più comunicativa dell'essere umano in carne e ossa.

Ma che significato ha tutto questo? Nel suo recente saggio sull'argomento,⁶⁴ O'Sullivan ha insistito sul fatto che in questa scena dell'*Ecuba*, come nell'episodio di Ifigenia nella parodo dell'*Agamennone*, la pittura sia sfruttata dai poeti tragici in quanto *medium* per eccellenza capace di suscitare la compassione. Paragonare Ifigenia ed Ecuba a immagini artistiche servirebbe a enfatizzare il carattere patetico delle scene che le coinvolgono. «By incorporating painting into emotional scenes and descriptions where pity is paramount, Aeschylus and Euripides present it as evoking one of the prime emotions that the ancients associated with tragic itself».⁶⁵ In effetti Ifigenia ed Ecuba, com'è ovvio, sono personaggi che per loro natura devono suscitare compassione, siano essi osservati sulla scena o visti in un dipinto. Il personaggio di Ecuba diventerà per William Shakespeare il paradigma stesso dell'arte teatrale e della sua misteriosa capacità di muovere i cuori. Dopo avere ascoltato l'attore che recita con trasporto il dolore di Ecuba per la caduta di Troia, un dolore più vero della vita stessa, Amleto si interroga: «Non è mostruoso che questo commediante, in una pura finzione, in una passione solo sognata ('a dream of passion'), possa forzare la sua anima ad aderire alla sua fantasia, così che sotto l'operare di essa tutto il suo volto impallidisce, gli occhi gli si inondano di lacrime, la faccia viene stravolta, la voce

⁶² H. Weil, *Sept tragédies d'Euripide*, Paris 1879², p. 270.

⁶³ La credenza nelle 'statue animate' di Dedalo è attestata già da un frammento di Platone comico (204 Kassel-Austin). Su tutta la questione cfr. Mossman, *Wild Justice...*, pp. 128-29.

⁶⁴ O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides and Tragic Painting...* Analogo l'approccio di Hoffman, *Peinture et Sculpture...*

⁶⁵ O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides and Tragic Painting...*, p. 195.

rotta, e tutta la sua azione si conforma all'idea; e tutto questo per niente! Per Ecuba! Che cos'è Ecuba per lui, o lui per Ecuba, perché egli debba piangere per lei?» («What's Hecuba to him, or he to Hecuba, / That he should weep for her?»): *Amleto*, Atto secondo, Scena seconda, traduzione di Antonio Meo).

Come tutti sanno, e come lo stesso O'Sullivan ricorda, la compassione (*eleos*) è per Aristotele, se non già per Gorgia, parte integrante e costitutiva dell'esperienza del tragico. E anche il passo di Gorgia sulle immagini artistiche (*agalmata*) come oggetti per eccellenza capaci di produrre «un dolce dolore» (*Hel.* 18) non dimostra ovviamente che la capacità di suscitare compassione sia specifica dell'arte figurativa. Gorgia, anzi, inserisce questa osservazione in una riflessione più generale sulla *opsis*: alla *opsis* appartiene per natura suscitare sia il *lupein* sia il *pothein*, sia il dolore sia il desiderio. Ma, ancora una volta, la *opsis* appartiene tanto al teatro quanto alla pittura. Così come all'arte tragica appartiene, come sapeva per esempio Platone (*Phil.* 48a), la stessa capacità di mescolare «gioia e pianto», per cui «agli spettacoli tragici la gente si diverte e gode e insieme piange». È la finzione artistica e poetica che, in quanto tale, aggiunge piacere al dolore.⁶⁶

Il richiamo alla pittura, in realtà, non serve a conferire ai personaggi tragici quella capacità di suscitare compassione che già appartiene loro per statuto né a potenziare il patetismo del dramma. Il significato è semmai opposto: il riferimento all'arte figurativa riconduce i personaggi teatrali a quel mondo di finzione a cui essi stessi appartengono, ricollegandoli al loro doppio pittorico; riconduce l'eroe in azione sulla scena teatrale alle immagini inerti di quegli stessi eroi, perpetuate da una lunga tradizione e moltiplicate attraverso il complesso e ricchissimo reticolo visuale (pitture su vasi, dipinti murali, quadri) in cui era inserito un ateniese del V secolo. Anziché essere accresciuto, ogni effetto patetico viene contrastato. Il dolore diventa finzione del dolore: «The painting of a sorrow», come diceva Claudio, ancora una volta nell'*Amleto* di Shakespeare (Atto quarto, Scena settima), mettendo in dubbio la sincerità del soffrire di Laerte.

Non è la stessa cosa, peraltro, che l'affinità con un'opera d'arte sia evocata da altri per un personaggio che non figura mai sulla scena, come l'Ifigenia eschilea, o sia invece rivendicata in scena

⁶⁶ Cfr. A. Garzya, *Gorgia e l'APATH della tragedia*, ora in *La parola e la scena*, Napoli 1997, pp. 22-23.

dal personaggio stesso, come nel caso dell'Ecuba euripidea. Almeno nel caso di Euripide, lo sdoppiarsi di Ecuba in un dipinto o in un *agalma* dedaleo introduce un elemento di straniamento che, in ultima analisi, rimanda al meccanismo della *mimesis* e della stessa finzione scenica. Allude al fatto che Ecuba, tanto sulla scena quanto nei dipinti, resta sempre appunto una finzione creata per suscitare compassione, *eleos*. Come ha scritto Deborah Steiner:⁶⁷

For Hecuba to equate herself with a painted image that elicits pity from a skilled and attentive viewer is not only to engage the audience in the verity of her suffering; it must also underscore the act of self-figuration and 'objectivization' that she performs. In exchanging her living status for that of an image (and we might imagine the actor striking a particularly piteous *schema* here, perhaps one borrowed from the painter's repertoire), she necessarily recalls the larger business of mimesis that frames the episode, and implicitly declares her own character and identity as a representation expressly designed to inspire compassion in an actual audience of theatrical connoisseurs. Even as Euripides reminds the viewer of the artist's power to create images so visually expressive of emotions that they move us as real individuals do, he has commented ironically on the mechanics of the scene.

Iniziando a riassumere potremmo dire che da un lato la pittura è evocata dai poeti tragici innanzitutto come esperienza comune dell'uomo ateniese, il quale, quanto e più di noi, era immerso in una civiltà dell'immagine. Ma, dall'altro, l'immagine pittorica finisce col rappresentare una sorta di 'doppio' della scena e del personaggio tragico, icona lui stesso di un'eroe (o di un'eroina) assente. La figura in movimento dell'attore dialoga con la figura immobile del dipinto; il dinamico farsi del destino eroico sulla scena si oppone dialetticamente alla tradizione mitologica cristallizzata in pittura.

Il paragone con un'immagine dipinta può essere evocato da un personaggio per descrivere una situazione extrascenica, che il pubblico non ha in quel momento la possibilità di vedere. È il caso di Ifigenia nell'*Agamennone* e, forse, delle stesse Erinni nelle *Eumenidi*. Ma anche, per esempio, della descrizione, in un frammento di Cheremone (14 Snell) di un gruppo di donne, forse baccanti, tra le quali una spicca come «pittura vivente» (ζῶσαν γραφήν). Oppure l'immagine pittorica può essere pensata e pre-

⁶⁷ Steiner, *Images in Mind...*, p. 52.

sentata direttamente dal personaggio sulla scena come una proiezione di se stesso. Così, per esempio, nelle *Supplici* di Eschilo, le Danaidi, vagheggiando il suicidio per impiccagione, si vedono già come «strani quadri» (νέοι πίνακες) appesi alle statue degli dèi: (v. 463: νέοι πίναξι βρέττα κομῆσαι τάδε). Mentre i Satiri del coro dei *Theoroi* di Eschilo (fr. 78a Radt), in un delizioso gioco metateatrale, si confrontano con le loro stesse immagini, esposte, forse in forma di maschere, nel santuario di Posidone.⁶⁸

Altre volte, nel momento stesso in cui il poeta estrae alcuni personaggi dal repertorio del mito per proiettarli nel presente della scena, il riferimento alla pittura torna a presentarli paradossalmente come oggetto di una storia già conclusa, figure inerti di una tradizione consolidata. Nelle *Fenicie* di Euripide, Antigone osserva gli eroi che battagliano sotto le mura di Tebe. L'argivo Ippomedonte le appare splendido e terribile come un'immagine dipinta (Eur. *Ph.* 127-29):

ἔ ἔ, ὡς γαῦρος, ὡς φοβερὸς εἰσιδεῖν,
γίγαντι γηγενέται προσόμοιος
ἄτερωπὸς <ὡς> ἐν γραφαίαισι.

Ah ah, com'è splendido
com'è terribile a vedersi,
simile a un gigante nato dalla terra
dal viso abbagliante come un dipinto,
per niente simile alla stirpe dei mortali (trad. di E. Medda).

Polinice, nella visione di Antigone (*Ph.* 161-62), è poco più che una silhouette lontana: il contorno di una forma (μορφῆς τύπωμα), il profilo di un petto (στέρνα ἐξηκασμένα).

ὄρω δητ' οὐ σαφῶς, ὄρω δὲ πως
μορφῆς τύπωμα στέρνα τ' ἐξηκασμένα

⁶⁸ Per lo *status questionis* e la bibliografia su questo passo, molto discusso sia dai filologi sia dagli storici dell'arte, rimando a B. Killerich, *The Satyr Portraits in Aeschylus' "Theoroi"*. *Spitting Images or Art History in a different Key?*, «Polis. Studi interdisciplinari sul mondo antico», 2 (2006), pp. 61-72. Un'utile messa a punto anche in Eschilo, Sofocle, Euripide, *Drammi satireschi*, premessa di G. Zanetto, introduzione, traduzione e note di O. Pozzoli, Milano 2004, pp. 160-64.

In un testo che dialoga intensamente con i *Sette contro Tebe* eschilei, gli eroi, agli occhi della giovinetta Antigone, diventano così figure di una favola lontana, come quelle che si vedono nei quadri o scolpite sui frontoni dei templi. Ma anche questa volta Euripide, lungi dal dilettersi in frigidità esercizi di ironia, come talvolta immaginano i filologi, sta in realtà rendendo un omaggio a Eschilo. E forse non a caso, alla fine, questo statuario Polinice si staglierà nelle sue armi d'oro: ὄπλοις χρυσεόοισιν ἐκπρεπής (Eur. *Ph.* 168). Πρέπουσα ὡς ἐν γραφαῖς era l'Ifigenia eschilea nel ricordo del coro, ἐκπρεπής il favoloso eroe delle *Fenicie* nella visione della vergine Antigone: due opere d'arte che si stagliano sullo sfondo della scena tragica.⁶⁹

⁶⁹ Cfr. S. Barlow, *The Imagery of Euripides*, London 2008³, pp. 57-60; O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides and Tragic Painting...*, pp. 177-78.

IL LIBRO FRA ARTE E LETTERATURA

ADELE TERESA COZZOLI

TEOCRITO: ARTE E LETTERATURA

«Le cose che hai visto, tu che le hai viste, potrai raccontarle a chi non le ha viste» esclama, nell'idillio 15 di Teocrito (v. 25),¹ Gorgo rivolta all'amica Prassinoa, mentre le due donne sono in procinto di avviarsi alla reggia di Tolemeo per assistere alla celebrazione delle feste in onore di Adone, per ammirarne l'apparato scenico e ascoltare il *recital* della cantatrice, la figlia di Argia.

Nessun altro idillio teocriteo più de *Le Siracusane* e nessuna espressione meglio di questa che Teocrito pone sulla bocca di Gorgo simboleggia quella pressante esigenza, propria soprattutto della prima età ellenistica, di modellare il testo scritto affinché sia in grado di riprodurre nella fantasia del destinatario i due diversi aspetti, l'ὄψις e l'ἀκοή di una manifestazione artistica culturale contemporanea.² In ottemperanza a quello che Zanker ha definito la tendenza al 'realismo pittorico',³ nell'idillio è la descrizione della scenografia preparata per la festa religiosa a rivelarsi preponderante nella seconda parte del componimento: essa emerge gradualmente, come non di rado avviene anche per l'evocazione del paesaggio bucolico negli altri mimi,⁴ attraverso le stupefatte reazioni di ammirazione delle due amiche di fronte al disegno degli

¹ Sull'importanza della 'vista' e dell' 'udito' in una cultura dalla *facies* prevalentemente scritta come è quella ellenistica cfr. A. T. Cozzoli, *Callimaco, fr. 282 Pf. (=109 Hollis)*, in *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli 2000, pp. 225ss.

² Cfr. in proposito A. T. Cozzoli, *Alcuni aspetti della storiografia di Duride di Samo*, in *Samo. Storia, letteratura, scienza. Atti delle giornate di Studio (Ravenna 14-16 novembre 2002)*, pp. 379-98.

³ G. Zanker, *Realism in Alexandrian Poetry: a Literature and its audience*, London-Sidney 1987, pp. 39ss.

⁴ Vd. soprattutto G. Serrao, *La poesia bucolica: realtà campestre e stilizzazione letteraria*, in *Storia e Civiltà dei Greci*, 5, 9, Roma 1977, pp. 196ss.

arazzi che fanno da sfondo alla cerimonia (vv. 79ss.) e soprattutto emerge dallo stesso canto,⁵ dove viene evocato l'allestimento della festa come si presenta agli spettatori (vv. 112ss.):

Vicino a lui stanno i frutti della stagione, quanti sono chiamati arborei;
vicino a lui i teneri giardini custoditi in cestini
d'argento, e aurei vasi di unguento Sirio,
e cibi, che le donne preparano sulla spianatoia,
mescolando fiori di ogni genere con bianca farina,
e quelli che si preparano col dolce miele e nel liquido olio,
sono tutti qui vicino a lui in forma di volatili e di animali terrestri.
Verdi pergolati carichi di morbido aneto
sono stati costruiti; e, sopra, volteggiano gli Amori ancora fanciulli,
come usignoletti su un albero le crescenti
ali provano volando di ramo in ramo.
Oh ebano, oh oro, oh di bianco avorio
voi aquile che recate a Zeus Cronide il fanciullo coppiere.
In alto purpurei tappeti più morbidi del sonno.
Mileto e il pastore di Samo dirà:
«Il letto steso per il bell'Adone è opera nostra»;
Cipride stringe lui, e lei Adone dalle rosee braccia.
Diciotto o diciannove anni ha lo sposo;
non punge il suo bacio; ancora bionda intorno alle sue labbra è la peluria.
Goda ora Cipride, abbracciando il suo sposo.⁶

Non sarà certo un caso che la raffigurazione teocritea trovi stretta consonanza con un affresco di Pompei proveniente dalla cosiddetta Casa di Adone e datato al primo secolo dopo Cristo (**fig. 1**).

⁵ Non è del tutto estranea alla lirica arcaica una certa sensibilità descrittiva di scene e di luoghi performativi, di feste e di eventi rituali pubblici e privati; due esempi rilevanti, in cui l'attenzione evocativa è posta soprattutto sull'immagine uditiva ma anche olfattiva, si riscontrano in Senofane di Colofone fr. 1 Gent.-Pr. e in Saffo fr. 44 V. (Le nozze di Ettore e Andromaca). È abbastanza evidente che Teocrito, nel riprodurre un carne tradizionale eseguito nelle feste in onore di Adone, voglia, attraverso la figura intermedia della figlia di Argia, effettivamente ricalcare le movenze della lirica culturale e festiva che, sia pure al di fuori della letteratura colta, ancora in età ellenistica certo conserva labili tracce di auralità. Cfr. in proposito R. Pretagostini, *Ricerche sulla Poesia alessandrina II. Forme allusive e contenuti nuovi*, Roma 2007, pp. 61ss.

⁶ Le traduzioni di Teocrito rispecchiano quelle di B. M. Palumbo (*Teocrito. Idilli ed Epigrammi*, Milano 1993) con qualche modifica.

La riattualizzazione mimetica di un momento della vita quotidiana ellenistica viene dunque presentato da un angolo visuale particolare, quello degli occhi delle sue due protagoniste che divengono perciò il *medium* visivo attraverso cui l'autore legge la scena, prima di trasmettere questa 'pittura parlante' (per usare un'espressione nota di Simonide) all'effettivo destinatario, di cui si tende, nella ricezione, a sollecitare e ad attivare soprattutto le capacità immaginative, le sole cioè in grado di ricreare nella sua mente, come in un quadro vivente, la scenetta del mimo e della *performance*. È una fenomenologia tipica di questo momento storico non solo in letteratura. In ambito storiografico riappare infatti in quella corrente che si continua a definire 'storiografia tragica', ma che preferirei chiamare 'mimetica' di cui Duride di Samo e poi Filarco furono i maggiori rappresentanti. Il progetto storiografico di Duride comportava come fine precipuo un racconto storico concepito come mimesi della realtà, in modo tale da rendere il lettore uno spettatore degli eventi narrati, mediante una serie di procedimenti retorici che troveranno ampia codificazione negli autori successivi da Cicerone a Quintiliano, allo Pseudo-Longino.⁷ Duride, per la realizzazione pratica di questo tipo di storiografia, attingeva a codici artistici differenti, oltre allo storico, al retorico e al drammaturgico; ma un'importanza non minore doveva avere anche la sua competenza nella storia dell'arte, di cui poteva certo giovare per riprodurre plasticamente, architettonicamente e pittoricamente la realtà nella parola scritta. Lo storico, che ricoprì a Samo nel IV-III secolo, insieme al fratello, un ruolo politico di rilievo, aveva avuto una formazione peripatetica; anzi, con ogni probabilità, egli era in contatto con il vivace circolo culturale che si raccoglieva intorno al nobile Asclepiade, uno dei famigerati Telchini callimachei. A Duride, di cui si conosce un'opera *Sulla pittura* e una *Sulla scultura*, secondo recenti studi, risalirebbe anche il canone degli scultori formatosi in età ellenistica, riscontrabile negli *Andriantopoiiká* del nuovo Posidippo e poi trasmesso infine a Plinio (*n.h.* 34, 61).⁸ Questa figura d'intellettuale costituisce, quindi, nella sua poliedrica personalità di letterato e con le sue diverse attitudini di stu-

⁷ Per gli approfondimenti relativi e la bibliografia rimando a Cozzoli, *Alcuni aspetti della storiografia di Duride...*, pp. 379-98.

⁸ Vd. E. Kosmetatou, *Vision and Visibility: Art Historical Paints a Portrait of New Leadership in Possidippus' Andriantopoiiká*, in B. Acosta-Hughes, E. Kosmetatou, M. Baumbach (eds.), *Labored in Papyrus Leaves*, Washington-Cambridge (Mass.)-London 2004, pp. 206ss.

dioso, un *trait d'union* importantissimo tra critica d'arte e movimenti letterari contemporanei. Per Salvatore Settis⁹ la sua produzione nel campo dell'arte testimonierebbe addirittura un momento di svolta fondamentale nel settore rispetto alla tradizione precedente: rappresenterebbe cioè il momento in cui l'interesse per l'arte e la sua critica si diffonde 'al di fuori della bottega' e si dilata verso un pubblico specializzato d'intenditori che non coincide più solo con l'artista e il suo *entourage* tecnico. Che influssi reciproci tra arte e letteratura si verificano in tutte le epoche per osmosi diretta o indiretta è fenomeno culturale piuttosto ovvio. Ma se accettiamo l'ipotesi di Settis la vera novità che contraddistingue il primo periodo ellenistico è che in questa fase storica anche il poeta-filologo, il letterato, lo scienziato, lo storico, nella comunità globale e globalizzante degli ambiti di diffusione della cultura d'*élite*, cerca d'impadronirsi di conoscenze critiche sull'arte, le ammira, le assimila, le fa proprie, ne subisce l'influsso, a volte le metamorfizza in un altro codice artistico con chiara coscienza e consapevolezza dei suoi intenti. Il processo parrebbe piuttosto precoce perché si presenta ad uno stadio molto avanzato già in Posidippo e in molti epigrammatisti del periodo; mentre in Dioscoride è già suscettibile di un'ulteriore evoluzione: nel ciclo degli epigrammi sui poeti lirici e sul teatro (17-24 G.-P.), quest'ultimo associa e confonde i due linguaggi, per così dire 'quello della parola e quello del marmo', tanto da proporre una storia critica della poesia, lirica o drammatica, che parta esclusivamente dalla descrizione letteraria di effettivi monumenti scultorei.¹⁰

Dunque il rapporto tra arte e letteratura in età ellenistica si fa più complesso che in passato e va analizzato sullo sfondo di un dibattito sull'arte e sulla letteratura, sulle varie tendenze e correnti che le caratterizzano. Anche in Teocrito si possono cogliere a più livelli riflessi di questa commistione culturale.

Salvatore Nicosia¹¹ ha ben dimostrato quanta attenzione il poeta siracusano mostri verso manifestazioni artistiche diverse, dalla toreutica, alla scultura, alla pittura contemporanea, e, di conseguen-

⁹ S. Settis, *La trattatistica delle arti figurative*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I 2, Roma 1993, pp. 492ss.

¹⁰ Per un'analisi degli epigrammi su Sositeo e Sofocle (22 e 23 G.-P.) cfr. A. T. Cozzoli, *Sositeo e il nuovo dramma satiresco*, in *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teoria e prassi drammatica*, Roma 2003, pp. 273ss. Ma anche negli altri sono presenti interessi analoghi.

¹¹ S. Nicosia, *Teocrito e l'arte figurata*, Palermo 1968.

za, ha spesso individuato molte corrispondenze tra testo e arte figurata. Non sempre è però possibile esibire la prova effettiva che un'ispirazione sia nata per via diretta dall'osservazione di un oggetto d'arte, anche perché raramente le testimonianze artistiche sono rappresentate da originali datati con sicurezza al periodo di vita di Teocrito, ma sono costituite solo da copie molto più tarde. Per esempio, la nascita stessa della poesia bucolica *tout court* sembra trovare riscontro nel diffuso interesse per scenette di genere paesaggistiche e campestri, la cui prima manifestazione per Bianchi Bandinelli¹² si dovrebbe già ravvisare nella pittura ellenistica; ma è un'affermazione valida solo a livello ipotetico e induttivo perché nulla è rimasto o quasi della pittura ellenistica ed essa è parzialmente ricostruibile dalle scene di maniera sclerotizzate più tardi nella pittura pompeiana e dalla moda romana documentata nelle testimonianze di Plinio.¹³ Spesso perciò, come ammonisce Zanker,¹⁴ rinunciando alla ricerca di modelli artistici specifici, ci si dovrà accontentare aporeticamente di sostenere in maniera generica la presenza di uno stesso orientamento in arte e in letteratura: quel nitido realismo descrittivo appunto che si esprime nel gusto per il particolare illustrativo, strumento attraverso cui si intende rispondere ad una prevalente esigenza di ἐνάργεια, chiarezza evocativa ed evidenza descrittiva.

Nel caso di Teocrito però sembrerebbe che la fortuna ci abbia in qualche caso assistito.

Le modalità in cui arte e letteratura possono interferire sono variegate e si classificano a più livelli di complessità: 1) un'opera d'arte specifica costituisce il modello per la raffigurazione di una scena o per una singola descrizione letteraria; 2) una specifica opera mette in moto l'immaginazione creativa del poeta, ne costituisce lo spunto metapoietico; 3) in generale l'opera di un artista, il modo di rappresentare e di confrontarsi con la realtà, la sua *Weltanschauung* ha influenzato il poeta sia pur nella diversificata resa di codici non omologabili. In Teocrito tutti e tre i diversi livelli si possono individuare e vanno intesi anche come filoni di ricerca, che potrebbero essere suscettibili di futuri approfondimenti.

¹² R. Bianchi Bandinelli, *La pittura*, in *Storia e civiltà dei Greci*, 5, 10, pp. 194ss.

¹³ Vd. ancora Bianchi Bandinelli, *La pittura...*, pp. 461-513.

¹⁴ Zanker, *Realism in Alexandrian Poetry...* p. 47.

In presenza del modello artistico di riferimento noto e conservato, situazione che come si è visto è piuttosto rara per l'età antica, il primo livello è il più facile da indagare e si riscontra in ogni epoca storica. Un esempio moderno. Giovanni Pascoli nella *Civetta*, un componimento appartenente ai *Poemi Conviviali*, descrive gli ultimi istanti di vita di Socrate attraverso gli occhi di un fanciullo che, mentre gioca con una civetta insieme ai suoi compagni, è stato tacitato dalla guardia della prigione e ora spia da una grata la scena all'interno del carcere. Oltre alle fonti classiche utilizzate da Pascoli, Cesare Garboli¹⁵ giustamente ricorda tra i modelli figurativi un famoso dipinto di Dufrenoy (**fig. 2**), collocato agli Uffizi, dove Socrate, circondato dai discepoli, viene rappresentato seduto con la coppa già accostata alle labbra, sul punto di bere la cicuta, e dunque la scena riferita dal fanciullo Hyllo nella pascoliana *Civetta* riprodurrebbe puntualmente le figure in primo piano, mentre la grata della prigione in alto sembrerebbe proprio corrispondere all'abbaino da cui il ragazzo osserva gli avvenimenti che si svolgono all'interno.

Anche in Teocrito c'è un caso simile. Nell'idillio 22 un modello scultoreo è all'origine della plastica descrizione di Amico, che si pone in contrapposizione alla precedente raffigurazione della fonte, vv. 34ss.:

Castore domatore di cavalli e il bruno Polluce
 s'appartavano lungi dai compagni
 ad esplorare sul monte una foresta selvaggia con alberi d'ogni specie.
 Trovarono una fonte perenne sotto una rupe levigata,
 piena di limpida acqua; dal fondo
 le pietruzze apparivano simili al cristallo o all'argento;
 alti crescevano lì vicino pini,
 pioppi, platani, cipressi dall'alta chioma,
 e i fiori odorosi, gradita fatica per le api vellutate,
 quanti sul finire della primavera pullulano sui prati.
 Ivi se ne stava seduto all'aperto (ἐνήμενος ἐνδιάσκει) un uomo tracotante,
 terribile a vedersi, con le orecchie sformate per i duri pugni;
 il petto smisurato e le larghe spalle tondeggiano
 di carne simile all'acciaio, quale un colossòs lavorato a colpi di martello
 (σφυρήλατος οἷα κολοσσός);

¹⁵ G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Milano 2002, p. 1061.

sulle dure braccia alla fine delle spalle si ergevano muscoli
 come pietre tondeggianti che, rotolandole in grandi vortici,
 un torrente in piena aveva levigato;
 e sulla schiena e sul collo ondeggiava
 una pelle di leone annodata per la sommità delle zampe».

Comunemente viene menzionata a confronto la statua del cosiddetto ‘Pugile del Museo delle Terme’, (**figg. 3-4**) ritenuta fino a poco tempo fa copia di un modello ellenistico più antico e opera di un certo Apollonio Nestorio, attivo a Roma verso la metà del I sec. a. C., il cui nome, per Carpenter, sarebbe leggibile su una correggia del cesto sinistro e che in base ad alcune complicate ma labili ricostruzioni, in coppia con la cosiddetta statua del ‘Sovrano ellenistico’, avrebbe fatto parte di un gruppo raffigurante l’episodio argonautico di Amico e i Bebrici in lotta con Polluce e i suoi compagni.¹⁶

Nel testo teocriteo due particolari relevantissimi, che servirebbero ad identificare il modello scultoreo, suonano però o piuttosto incongruenti o non facilmente perspicui. Teocrito utilizza un’espressione fortemente tecnica¹⁷ σφυρήλατος οἶα κολοσσός (v. 47) per evidenziare l’impatto visivo che produce sui Dioscuri l’immagine di Amico. Il più recente commentatore dell’idillio, Alexander Sens,¹⁸ osserva che κολοσσός denoterebbe una statua di enorme grandezza, come quella del Sole a Rodi, e che in molti casi il termine contraddistinguerebbe statue cultuali arcaiche o arcaizzanti in posizione stante con le gambe unite insieme, talvolta realizzate o rimpiazzate semplicemente da una colonna. Ma qui certo l’uso di un linguaggio specialistico, con cui si descrive la rappresentazione plastica e ben modellata di Amico ‘seduto all’aperto’ (ἐνήμενος ἐνδιάσκει) vicino alla fonte, striderebbe se concepito in relazione ad un tipo di statuaria arcaizzante e rigida. Evidentemente la notazione di Sens è tributaria in parte degli studi antropologici ed etimologici di Benveniste e di Roux su κολοσσός,¹⁹

¹⁶ Cfr. Nicosia, *Teocrito e l’arte ...*, pp. 58ss.

¹⁷ Con buona pace di A. F. S. Gow, *Theocritus*, vol. II Cambridge 1952, p. 390.

¹⁸ *Theocritus: Dioscuri (Idyll 22)*, Göttingen 1997, pp. 115s.

¹⁹ In base ad una ben nota iscrizione cirenaica dei primi del IV sec. a. C. (*SEG IX 72* = Buck, *Greek Dialects*, n° 115), dove nella preghiera d’invocazione κολοσσός ricopre il significato di ‘statua rituale e sostitutiva dell’oggetto’, prima E. Benveniste («RPh», 1932, pp. 131ss.) sottolineò nel termine la

mentre qui il sostantivo è certo da intendersi in riferimento alla prassi artistica del tempo; perciò sarà più opportuno considerarlo nella sua accezione corrente e ormai consolidata ('statua di dimensioni superiori alla media'), come, del resto l'uso di σφυρήλατος, aggettivo anche esso tecnicizzato per connotare la lavorazione peculiare dello σφυρειλατεῖν, sembra comprovare. In secondo luogo, Amico indossa stranamente una pelle leonina, gli viene cioè conferita una connotazione tipica di un altro eroe famoso, Eracle. R. Hunter,²⁰ che ne ha ben rilevato la peculiarità, ha associato la descrizione del re dei Bebrici con quella di Eracle nell'idillio 25 pseudo-teocriteo (vv. 276ss.), dove l'eroe tebano dopo aver scuoiato la pelle del leone nemeo, senza privarla dei suoi artigli, si avvolge in essa come protezione in battaglia: «Ci fu qualcuno dei Celesti che mi pose in cuore di pensare/ a recidere la pelle del leone coi suoi stessi artigli./ Con questi rapido lo scuoiavi, e me la posi intorno al corpo,/ quale baluardo nella funesta mischia».²¹ Si

pregnanza religiosa come 'doppio rituale', poi G. Roux («REA», 1960, pp. 5-40) ipotizzò che il Colosso di Rodi presentasse le gambe dritte e unite rimpiazzate da una colonna. In realtà il termine attestato prima di Teocrito (soprattutto in Erodoto per le statue egiziane) non implica l'esegesi di Roux, dal momento che in Hdt. 2, 149 è utilizzato per una statua seduta in trono e un *kolossòs* era pure la statua di Zeus in trono offerta dai Cipselidi ad Olimpia sbalzata in oro (cfr. Sens, *Theocritus: Dioscuri...*, p. 115). Del resto non va trascurato il fatto che l'inserimento del sostantivo in una preghiera ritualizzata può aver agevolato la sua cristallizzazione nel significato religiosamente tecnico forse molto più antico rispetto al valore assunto poi nell'uso più comune. Sul significato corrente in età ellenistica ('statua di dimensioni maggiori del reale' cfr. Plin. *nat.* 34, 39-47) e sulla sua circolazione prima dell'effettiva utilizzazione per designare il Colosso di Rodi cfr. M. W. Dickie, *What is a kolossos and how were kolossoi made in the Hellenistic period?* «GRBS», 37 (1996), pp. 237-57.

²⁰ R. Hunter, *Theocritus and the Archeology of Greek Poetry*, Cambridge 1996, pp. 62ss.

²¹ La prima attribuzione ad Eracle della pelle di leone risale a Pisandro di Rodi (cfr. Theocr. *epigr.* 22) e questa diviene connotazione tipica dell'eroe che non ha bisogno di chiarimenti soprattutto in età ellenistica: basti pensare alla *Victoria Berenices* callimachea (*SH* 268B e C = fr. 667 e 597 Pf. Vd. la ricostruzione dell'episodio di G. Massimilla, *Il leone nemeo nella Victoria Berenices di Callimaco*, in *La cultura ellenistica. L'opera letteraria e l'esegesi antica*, «SemRom», 8 [2004], pp. 19-31) o alla raffigurazione del piccolo Eracle in Teocrito stesso, che racconta come l'eroe già bambino amasse assopirsi accanto al padre putativo Anfitrione alla frugale maniera dorica proprio su di una pelle di leone a lui molto cara (24, 136 δέρμα λεόντειον μάλα οἱ κεχαρισμένον αὐτῷ).

tratterebbe nell'idillio 25 del segmento mitico che precede immediatamente l'immagine visualizzata nel 22 dove è però Amico e non Eracle a ricoprirsi di una pelle leonina annodata al collo per le zampe – si suppone – con tutti con gli artigli. Sono state in passato presentate soluzioni acute ma non del tutto convincenti: per Hunter, in un *match* intertestuale con Apollonio Rodio, Teocrito, connotando Amico come Eracle, intenderebbe sottolineare le qualità di grande pugilatore del re dei Bebrici, prerogativa invece del suo modello letterario e mitico, noto per di più anche come patrono e protettore della categoria. Ma, pur ammettendo come è probabile la priorità del testo apolloniano rispetto a quello teocriteo,²² il legame tra Eracle e Amico affonda le radici in una tradizione epico-rica bitinica rifluita poi nell'epos sulle imprese di Eracle e connessa variamente al mito argonautico. Generici legami tra Amico e il leone compaiono in altri documenti archeologici o letterari. In uno specchio etrusco è raffigurato Amico legato vicino ad una fonte dalla testa leonina di nome Amuces;²³ mentre in Apollonio Rodio è presente un'allusione al leone nella similitudine di 2, 22ss., dove il re dei Bebrici guarda Polluce, il suo sfidante nell'incontro di pugilato, con la rabbia di «un leone colpito da un dardo/ e inseguito tra le alture dai cacciatori...», tuttavia il violento sovrano indossa un pesante e scuro mantello e tiene fra le mani un rozzo bastone di oleastro. In realtà è piuttosto la tradizione mitopoietica antica a mettere in qualche modo in relazione le due figure di Amico e di Eracle: secondo il racconto fatto da Lico a Giasone e agli Argonauti tutti in Apollonio Rodio 2, 772ss. Eracle aveva in passato difeso i Mariandini, popolazione bitinica confinante con i Bebrici, in quanto loro antico ospite, dalle continue incursioni e violenze dei tracotanti vicini, uccidendo proprio il fratello di Amico, Migdone; sarà solo però l'arrivo degli Argonauti e la definitiva sconfitta inflitta loro dopo la morte del re per opera di Polluce che porranno fine alle scorrerie dei Bebrici, riacutizzatesi in seguito alla partenza dell'eroe argivo. Il racconto apolloniano dell'accorato rammarico espresso da Lico agli Argonauti per la perdita di Eracle quale compagno di spedizione appare un chiaro riflesso di tradizioni eziologiche locali in cui Eracle rivestiva un ruolo preponderante in Bitinia con la fondazione a lui attribuita di Eraclea

²² Vd. le giuste considerazioni di Sens, *Theocritus: Dioscuri...*, p. 24ss.

²³ *Etr. Spiegel* V 23 vd. *EAA* I 1958, 334.

Pontica.²⁴ Non possiamo ricostruire con certezza quando esse fossero poi confluite stabilmente nel mito argonautico, ma certo il collegamento tra i due episodi, la lotta tra Migdone ed Eracle e quella tra Amico e Polluce, risale già a Pisandro di Rodi, il quale trattava di quest'ultimo scontro nei suoi Ἡρακλεία.²⁵ Nonostante l'esistenza nella saga di un legame tra Polluce, Eracle e i sovrani Bebrici, rimane ancor tuttavia poco chiaro come mai Teocrito abbia trasferito ad Amico un'inequivocabile e ben marcata connotazione di Eracle. Non solo rimane poco chiaro, ma questa scelta diventa ancora più dissonante ed enigmatica se tiene conto del fatto che nella raffigurazione di Amico egli si è proprio ispirato ad una ben nota opera scultorea su Eracle.

Appartiene all'ultimo periodo dell'attività di un celeberrimo bronzista del IV secolo, su committenza della città di Taranto, la realizzazione di due statue colossali, una di Zeus e l'altra di Eracle, la cui descrizione riappare in un autore bizantino. Niceta Coniata (*de signis Constantinopolis* 5) nel 1204 ricorda tra le varie distru-

²⁴ Apollod. 2, 5, 9 e Schol. Aristoph. *Ran.* 2, 786a-87, p. 188 Wendel.

²⁵ Da Schol. Ap. 2, 98, p. 132 Wendel si apprende che la lotta tra Amico e Polluce era stata narrata oltre che da Epicarmo anche da Pisandro: Jacoby dal momento che Pisandro è citato qui come altrove senza etnico ipotizza l'esistenza di un omonimo mitografo d'età ellenistica a cui riferisce appunto la notizia dello scolio apolloniano (16 *FGrHist* 15 cfr. *Kommentar*, pp. 493ss.), ma diversi dei frammenti attribuiti al presunto mitografo sono poi registrati da Bernabè sotto il nome del poeta epico di Rodi. Non si dovrà piuttosto allora riconoscere nel Pisandro ricordato dallo scoliaste il famoso poeta, autore di un noto poema sulle imprese di Eracle, il cui nome ricorre nel canone alessandrino degli epici accanto ad Omero, Esiodo, Paniassi ed Antimaco (cfr. Test. 7-11 Bernabè)? Varrà solo la pena di sottolineare quanto rilievo abbia in età ellenistica la figura di Eracle e quanto del suo *epos* sia presupposto spesso come dato scontato per l'uditorio, ricordando un solo esempio di enigma apparente ma che ora è stato svelato: tradizioni mitiche epicoriche ben attestate in precedenza sulle imprese di Eracle (l'impresa contro gli iniqui Meropi e la nascita di un culto apollineo) costituiscono la più profonda motivazione della connessione Cos-Delo e Apollo-Tolemeo sia in Callimaco 4, 160-165 sia soprattutto in Teocrito 17, 66-73 (cfr.: G. B. D'Alessio, *Il primo inno di Pindaro*, in *Lirica e teatro in Grecia. Il testo e la sua ricezione*, Perugia 2005, pp. 113-49. Id., *Per una ricostruzione del primo inno di Pindaro: la "Teogonia" tebana e la nascita di Apollo*, «SemRom», 10 (2007), pp. 101-17; C. Meliaddò, *PChic 1061 = PLitGoodspeed 2. Proposte di lettura e interpretazione*, «ZPE», 150 (2004), pp. 49-58; da ultimo M. Giuseppetti, *L'inno a Delo di Callimaco*, tesi di dottorato, Roma 2008, c.d.s.).

zioni operate dai Latini a Costantinopoli anche l'abbattimento di una statua di Eracle:

Era stato quindi abbattuto anche l'Eracle, generato in una triplice notte, grande e grandiosamente seduto sulla cesta, e sopra era stesa la pelle di leone, che anche nel bronzo guardava torvamente e per poco non emetteva un ruggito e disperdeva l'ignara folla che là si avvicinava. Stava seduto senza indossare la faretra, senza portare l'arco, senza protendere la clava, ma distendendo il piede destro come anche lo stesso braccio quanto è possibile, piegando invece la gamba sinistra fino al ginocchio ed appoggiando il braccio sinistro sul gomito. Alzando poi la parte restante del braccio e sulla parte piatta di questo piegando dolcemente la testa e lamentandosi così della propria sorte e irato per le fatiche cui l'aveva spinto Euristeo... Era ampio di petto, largo di spalle, ricciuto di capelli, pingue di glutei, saldo di braccia e di tanto era superiore la sua statura, di quanto credo, immaginò che si levasse l'archetipo mitico di Eracle Lisimaco che realizzò in bronzo questa qui come prima e insieme opera d'arte dalla sue mani.

Secondo la ricostruzione di Paolo Moreno²⁶ nel testo di Coniata Lisimaco sarebbe un ovvio *lapsus calami* per Lisippo e quindi qui si descriverebbe il suo 'Eracle meditante': la statua sarebbe stata traslata nel 209 da Fabio Massimo prima da Taranto sul Campidoglio a Roma (cfr. Luc. *de conscr. hist.* 23) e poi in Oriente, dopo il trasferimento della capitale a Costantinopoli nel 325, e, in seguito, distrutta come racconta infine Niceta. L'analogia tra i due testi, certo indipendenti e separati da secoli, è sorprendente e non può spiegarsi se non ammettendo che entrambi gli autori abbiano presente e descrivano lo stesso modello scultoreo:

Ivi se ne stava seduto all'aperto un uomo tracotante,
terribile a vedersi, con le orecchie sformate per i duri pugni;
il petto smisurato e le larghe spalle tondeggiano
di carne simile all'acciaio, quale un colossòs lavorato a colpi di martello;
sulle dure braccia alla fine delle spalle si ergevano muscoli
come pietre tondeggianti che, rotolandole in grandi vortici,
un torrente in piena aveva levigato; e sulla schiena e sul collo ondeggiava
una pelle di leone annodata per la sommità delle zampe».

²⁶ P. Moreno, *Da Lisippo alla scuola di Rodi*, in *Storia e Civiltà dei Greci*, 5, 10, pp. 429ss.

Stava seduto ... Era ampio di petto, largo di spalle, ricciuto di capelli, pingue di glutei, saldo di braccia e di tanto era superiore la sua statura, di quanto credo, immaginò che si levasse l'archetipo mitico di Eracle Lisimaco che realizzò in bronzo questa qui come prima e insieme opera d'arte dalla sue mani.

Sembrerebbe dunque che il poeta siracusano abbia preso ispirazione da una famosa opera scultorea magnogreca per l'immagine di Amico, un κολοσσός seduto come era il famoso 'Eracle meditante' di Lisippo,²⁷ ricostruibile dal brano di Niceta e da alcune stuette che si ricollegano al modello maggiore (figg. 5-6).

In tal modo alcune aporie esegetiche teocritee troverebbero una più limpida soluzione. Solo presupponendo cioè un modello in bronzo di κολοσσός seduto, rivoluzionariamente innovativo, rispetto alla tradizione arcaica, nella peculiare realizzazione della muscolatura del corpo atletico di Eracle, pugile per eccellenza, si giustifica l'allusivo riferimento σφυρήλατος οἶα κολοσσός altrimenti poco perpsicuo e ugualmente la strana attribuzione della pelle leonina: in particolar modo quest'ultima connotazione potrebbe rappresentare un *Leitfehler* che Teocrito avrebbe inserito, come è solito fare, per svelare allusivamente ai suoi destinatari quale fosse il modello artistico che si celava dietro la raffigurazione di Amico. Così egli finiva però anche per presentare ideologicamente Amico come un antiparadigma rispetto all'eroe civilizzatore per eccellenza, Eracle: laddove il νόμος di un ἄπολις come Amico risiede unicamente nella disposizioni private e tiranniche, esso si traduce in tracotanza, rusticità, aggressività, soprusi, barbarie, estranee alla concezione greca del progresso, esemplificata in tutta la sua problematicità appunto nella figura mitica di Eracle, in cui l'ordine culturale e la legge talvolta si attuano sì attraverso l'imposizione della forza e della violenza, ma soggiacciono sempre a imperativi etici, politici e religiosi superiori e, quindi, appaiono conformi sempre ad un supremo ideale di giustizia.²⁸

D'ora in poi quindi non solo non si potrà prescindere dall'idillio 22 come una delle testimonianze più antiche, se non coeve,

²⁷ Come del resto lo definisce Luciano (*de conscr. hist.* 23).

²⁸ La concezione è molto antica e risale appunto a Pisandro di Rodi che definiva Eracle «omicida giustissimo» (10 Bernabè). Cfr. in proposito B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1995², pp. 190ss. Sulla funzione della figura di Eracle nell'ambito della propaganda tolemaica cfr. Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina II...*, pp. 90ss.

sull'«Eracle meditante» di Lisippo, ma questa interpretazione conferma anche l'ipotesi, formulata ancora da Paolo Moreno,²⁹ sull'appartenenza del «Pugile delle Terme» alla bottega di Lisippo. Una volta esclusa infatti dalla Guarducci, con una successiva indagine, la presenza dell'iscrizione che avrebbe attribuito il Pugile ad Apollonio Nestorio, molti elementi inducono a ritenerlo un'opera della metà del IV secolo uscita dallo stesso ambiente artistico di Lisippo: il trattamento della muscolatura che lo avvicina all'Eracle Farnese-Pitti (**fig. 7**), la rappresentazione della situazione momentanea tipica dell'estetica di Lisippo, la resa dei gonfiori che hanno ostruito le cavità uditive, per cui il bronzista era noto, avendo rappresentato la sordità delle personificazioni del Popolo e del Kairòs (cfr. **fig. 4**). Il «Pugile delle Terme» potrebbe infatti essere opera di Lisistrato, fratello del più famoso artista, che secondo le fonti antiche avrebbe accentuato il preponderante realismo scultoreo lisippeo.

Del resto il prolifico scultore di Alessandro è celebrato come artefice di κολοσσοί peculiari secondo quanto ci documenta un frammentario epigramma di Posidippo (62 Austin-Bastianini): s'inneggia qui alla superiorità dell'arte di Lisippo di cui s'invita ad imitare e perseguire la capacità creativa, trasgredendo le vecchie leggi dei rigidi *colossoi* antichi (μιμήσασθε τὰδ' ἔργα, πολυχρονίους δὲ κολοσσῶν... παραθεῖτε νόμους), ed emulando la plasticità che lo scultore vi aveva saputo instillare, nonostante le dimensioni del tipo di statua, grazie probabilmente anche alla tendenza a dare movimento all'opera con una posizione seduta; insomma, per usare le parole di Luigi Belloni,³⁰ in Lisippo e nella sua scuola si riscontrava certo quella realizzazione «accurata e attenta alla resa di ogni minimo particolare», che costituiva poi la nota preponderante di un'estetica volta alla rappresentazione realistica della verità nell'arte, non estranea alla sensibilità teocritea.

Non è questo l'unico caso in cui è rintracciabile nel testo di Teocrito un influsso di Lisippo.

Fanno parte del suo *corpus* poetico due carmi, che, anche per motivi formali, uso del dialetto e metro eolico, costituiscono una diade. Si tratta dell'idillio 29 e del 30, dove il poeta siracusano ha voluto mostrare la sua abilità e competenza nel variare i modelli

²⁹ P. Moreno, *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Roma 1995, pp. 13ss.

³⁰ L. Belloni, *Il «vecchio» Filita nel nuovo Posidippo: la verità, le Muse, il re* (P. Mil. Vogl. VIII 309 col. X 16-25 = 63 A. -B.), «ZPE», 164 (2008), p. 22.

pederotici della lirica arcaica e tardo-arcaica, sia contaminandoli con motivi platonici, sia introducendo in forme allusive e arcaizzanti contenuti nuovi. Richard Hunter,³¹ prima, e Roberto Pretagostini,³² dopo, hanno evidenziato il diverso carattere dei due παιδικά: di forma prettamente arcaizzante nello svolgimento simpotico il 29, più innovativo nella presentazione di un dialogo tra il poeta e il proprio θυμός il 30. La differenza tra i due componimenti affonda però le radici in modalità diverse di cogliere l'essenza di Eros, che rinviano altresì a concezioni artistiche differenti. Due opere scultoree famosissime su Eros sono infatti presupposte rispettivamente nel 29 e nel 30.

Possiamo cogliere in questi due casi quello che ho indicato come secondo livello di rapporto che si può istituire tra arte e letteratura, quando cioè un'opera d'arte costituisce il momento evocativo primigenio per un componimento che si svolge poi autonomamente secondo la creatività del poeta. Ancora un esempio pascoliano ci potrà forse aiutare a chiarire meglio il concetto. Nei *Poemata Christiana* è stato un affresco, anzi un graffito scoperto nel 1857 sul muro del collegio dei paggi imperiali, ora al Museo delle Terme, in cui è raffigurato un ragazzo che adora un uomo crocifisso con la testa d'asino e sotto un'iscrizione greca 'Alessàmeno adora il suo dio', a costituire il punto di partenza immaginativo che ha dato vita a *Paedagogium* composto dal Pascoli nel 1903 e premiato con la medaglia d'oro al concorso di Amsterdam del 1904, dove appunto si mette in scena un dialogo in ambiente scolastico tra due fanciulli, uno cristiano e uno pagano, e dove il primo difenderà la sua fede fino al martirio.

Nell'idillio 29 Teocrito dopo un *incipit*, che riproduce un proverbio citato da Alceo e Platone «Vino e verità – si dice – caro fanciullo», introduce direttamente le lamentele di un *erastès* nei confronti del comportamento oscillante e volubile del suo *eromenos* (vv. 9-30):

Come può essere ben fatto, consegnare ai tormenti chi ti ama?
Ma se volessi darmi ascolto, tu giovane a me che sono più vecchio,
tu stesso ne trarresti giovamento e m'approveresti;
costruisciti un sol nido su un sol albero,
dove non ti raggiunga alcuna fiera;

³¹ Hunter, *Theocritus and the Archeology...*, pp. 167ss.

³² Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina II...*, pp. 101ss.

tu invece oggi ti posi sopra un ramo,
 domani su un altro, e dall'uno un altro ne cerchi.
 E se qualcuno, vedendoti, loda il tuo bel volto,
 subito gli sei amico, quasi lo conoscessi da tre anni,
 e chi prima t'amava lo reputi l'amico di tre giorni.

....

Ma per la bocca tua dolce, ti prego
 Di por mente che eri più giovane l'altr'anno
 E che nel tempo di uno sputo vecchi diventiamo
 E rugosi, e non ci è dato di riafferrare
 la gioventù: ha ali sulla spalle,
 e noi sian lenti ad afferrare ciò che vola.

L'*eromenos* che simboleggia un determinato comportamento inaffidabile e incostante di Eros è presentato come un uccellino che svolazza di ramo in ramo; l'immagine è presente, come si è visto, nell'idillio 15 dove sopra i pergolati della scenografia preparata nella reggia di Tolemeo svolazzano «gli Amori ancora fanciulli, / come usignoletti su un albero le crescenti / ali provano volando di ramo in ramo» e deve quindi appartenere ad un'iconografia diffusa. Ma la sua rappresentazione più famosa nel periodo ellenistico era il cosiddetto Eros di Tespie di Lisippo, eseguito tra il 338 e il 335, la cui più celebre replica, proveniente da Villa d'Este a Tivoli, si trova conservata a Roma nei Musei Capitolini ed è datata al II sec. d.C. (**figg. 8-9**). Eros è rappresentato alato nell'atto di provare l'arco sulla cui punta si trova un'aquila a simboleggiare l'acuta precisione della mira; la presenza di una treccina sulla capigliatura davanti, da cui si può afferrare al volo Amore prima che svolazzi su di un altro ramo, lo associa inequivocabilmente ad un'altra famosissima opera lisippea, il Kairòs. Come nel caso dell'idillio 22, anche qui nel 29, Teocrito deve avere avuto in mente due diverse opere di Lisippo, dalla cui contaminazione o interferenza ha creato poi la sua visione letteraria di Eros. Oltre all'Eros di Tespie, doveva cioè tener ben presente il Kairòs, la cui descrizione compare in un epigramma di Posidippo di Pella (19 G.-P.) e ancora nelle pagine di due retori di IV sec. d. C., Callistrato (*de stat.* 6) e Imerio (*or.* 14, 1), e la cui iconografia si ricostruisce da testimonianze di rilievi e di gemme (**fig. 10**). Si trattava di un ragazzo alato, in atto di posarsi col piede sinistro su una sfera; una parte del peso è ancora affidata alle ali spiegate; a sinistra la gamba flessa sostiene il corpo e il braccio regge il rasoio sul quale oscilla la bi-

lancia; a destra la mano tocca delicatamente il piattello della bilancia e il capo si volge ad osservare la precarietà della pesatura. Il Kairòs trattiene il respiro per esercitare la massima forza e concentrazione negli arti, mantenendo un equilibrio altrimenti insostenibile, prima di ripartire in volo. L'artista doveva averne creato più di un esemplare, ma il prototipo, con ogni probabilità, era stato ideato a Pella per Alessandro tra il 336 e il 334. Come documenta l'epigramma di Posidippo: la personificazione del Kairòs andava in punta di piedi perché sempre in corsa, aveva ali ai piedi perché sempre in volo, portava un rasoio perché per gli uomini era più esile di ogni lama, aveva un ciuffo di capelli davanti al viso per essere preso al volo, ma era calvo dietro perché nessuno potesse acciuffarlo da tergo dopo che l'avesse sorpassato coi piedi alati, ed era di una giovinezza fiorente, sbarbato come Dioniso – aggiungono rispettivamente Callistrato e Imerio – perché ogni cosa bella, giovane e nel fiore rientra nel suo dominio, mentre ogni cosa sfiorita ne è fuori.³³

Che Teocrito si sia ispirato per la composizione di questo παιδικόν all'estetica dell'Eros e del Kairòs lisippeo lo rivelano molti particolari presenti nel carne: la gioventù che sfiorisce nel tempo di uno sputo, l'impossibilità di riafferarla una volta che sia volata via perché ha ali ai piedi, la lentezza umana nell'afferrare ciò che è rapido, la necessità di cogliere il momento giusto. La stessa *Weltanschauung* rispecchia l'ammaestramento morale formulato nell'*explicit* del componimento, dove all'*eromenos*, che non ha saputo cogliere l'amore offertogli al momento opportuno, l'*erastès* dice che prima, di fronte all'*eromenos* compiacente, sarebbe stato disposto alle imprese più ardite, cercare i pomi d'oro delle Esperidi e riportare Cerbero dall'Ade; ora, cambiate le circostanze, lo lascerebbe invece senza esitazione in vana attesa davanti alla sua porta (vv. 35-40):

Se invece queste parole al vento affidi,
e nel tuo cuore dici: «Perché m'importuni?»,
io che per te le mele d'oro andrei a cercare,
e Cerbero che i morti custodisce,
non uscirei, se mi chiamassi, sulla soglia di casa,
guarito ormai dalla passione che mi opprime.

³³ Sull'Eros e sul Kairòs di Lisippo cfr. Moreno, *Lisippo...*, pp. 15ss. e 28ss.

Prima di Lisippo, un altro famoso artista della prima metà del IV secolo, Prassitele, aveva scolpito un'altrettanto celebre statua di Eros, che la tradizione letteraria vuole la più preziosa dello scultore e poi donata a Frine, grazie ad uno stratagemma della cortigiana, in compenso dei suoi servigi, e infine dedicata dalla donna sempre nel santuario del dio a Tespie. La statua è ricostruibile nel cosiddetto modello di Eros di Centocelle, dell'età degli Antonini, rinvenuto sulla via Labicana e ora ai Musei Vaticani (**fig. 11**). Per Antonio Corso³⁴ l'opera, strettamente connessa ad esperienze di vita privata del suo autore, la relazione con Frine, risalirebbe agli anni intorno al 366 circa e, come ci documenta Pausania (9, 27, 5), in un secondo momento sarebbe stata completata da altre due statue, quella di Frine e di Afrodite del cosiddetto tipo di Arles (**fig. 12**), che anticiperebbe la più matura opera costituita dall'Afrodite cnidia. Sebbene Alan Pasquier, nella recente riconsiderazione dell'opera di Prassitele, in occasione della mostra del Louvre nel 2005, esprima un netto scetticismo sulla possibilità di un influsso del platonismo sullo scultore, tuttavia la questione non può essere facilmente archiviata con un *non liquet*. L'estrazione sociale dell'artista, le sue frequentazioni culturali e i rapporti di parentela con un membro dell'*entourage* platonico (la sorella di Cefisodoto, suo padre, aveva sposato il platonico Focione),³⁵ ma soprattutto le concezioni su Eros, espresse nella tradizione epigrammatica a lui stesso attribuita, rivelano invece con consistenza e chiarezza un'estetica platonizzante.³⁶

In un epigramma, tramandato dall'*Antologia Palatina* (4, 204) e attribuito da Ateneo (13, 591 a) allo scultore infatti si legge:

Prassitele rappresentò esattamente Eros per cui soffriva
traendone l'archetipo dal proprio cuore,
dandomi a Frine come prezzo di me stesso.
Genero però amorosi incantesimi
non più lanciando dardi, ma sguardi penetranti.

³⁴ *The Art of Praxiteles*, Rome 2004, pp. 257ss. Cfr. anche L. Todisco, *Scultura greca del IV sec.*, Milano 1993, pp. 79s.

³⁵ Cfr. Corso, *The Art...*, pp. 111ss.

³⁶ Cfr. A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*, tomo I, «Xenia» Quaderni, Roma 1998, pp. 41ss.

L'amore come sofferenza dell'animo, l'interiorizzazione dell'archetipo, che non è più l'immagine esterna all'uomo, ma viene fatto coincidere col sentimento stesso che si vuol rappresentare, prescindendo da una concezione mimetica *stricto sensu*, se, da un lato, preludono alla rappresentazione della bellezza fisica nell'Afrodite cnidia come strumento di elevazione interiore, si allineano, dall'altro, concettualmente alla filosofia platonica su Eros secondo le formulazioni attestate nel famosissimo discorso di Socrate nel *Fedro* (*Phaedr.* 250ss.). Attraverso la vista, – sostiene Socrate – il più acuto dei sensi, che ammira la bellezza terrena e fisica, l'amante preso da follia amorosa è attratto dalla parte divina che ognuno racchiude e quell'amore lo porta a desiderare incessantemente l'amato, a soffrire in sua assenza, a provare una forte sensazione di calore, sintomo che la sua anima sta mettendo di nuovo le ali per sollevarsi dalla terra; solo così per gradi può elevarsi alla bellezza suprema del divino.

Analogie con questa concezione platonica e prassitelica di Eros si riscontrano inequivocabilmente nell'idillio 30. Il poeta esordisce esternando in prima persona la sua sofferenza d'amore, penosa e dura malattia, che viene appunto descritta come una sensazione febbricitante di tipo malarico, per un fanciullo che lo ha incendiato unicamente con il lancio di un suo sguardo (vv. 7-10):

ieri passando mi lanciò un rapido sguardo tra gli occhi
 – aveva ritegno a guardarmi di fronte – arrossì in volto;
 l'amore ancor di più mi prese il cuore,
 e a casa tornai portando in petto una terribile ferita.

Non rimane al mal capitato poeta-*erastès* altro che chiamare a sé il suo θυμός e redarguirlo per bene; ma le sue rimostranze non sortiscono alcun effetto, perché «chiunque pensi di vincere amore, artefice d'inganni / – risponde l'animo – ritiene di trovare facilmente/ quante volte nove sono gli astri sopra di noi» e dunque bisogna trascinare il giogo, piegandosi alla volontà del potentissimo dio. La bellezza del fanciullo che è soprattutto manifestazione di una più profonda χάρις interiore («Bello moderatamente, ma tutta la sua persona/ da capo a piedi è pura grazia, e ha un dolce sorriso sul volto» vv. 3s.), la malattia amorosa che riscalda e produce sintomi febbrili nell'animo dell'*erastès*, la vista del fanciullo che incendia il suo cuore, colpendo e provocando la ferita d'amore proprio con un rapido sguardo – come solo un dardo di Cupido po-

trebbe fare e come era prerogativa dell'Eros prassitelico – l'interiorizzazione del desiderio nel dialogo col proprio θυμός, soggiogato irrimediabilmente da Eros, di cui l'*eromenos* è strumento funzionale, appaiono sottili formulazioni poetico-letterarie platonizzanti, filtrate però in Teocrito attraverso la fruizione visiva dell'arte di Prassitele.

Del resto anche nel vivace dialogo intercorso tra Teocrito e il medico Nicia, che si sviluppa negli idilli 11 e 13 a lui indirizzati, s'intravede l'influenza di comuni letture platoniche, dal *Fedro* al *Simposio* soprattutto. La valorizzazione del rapporto paideutico-pederotico visto come indissolubile legame fino all'età adulta, nucleo dell'elogio di *eros* di Pausania, è esemplificato dal mitico rapporto tra Eracle e Ila da cui l'eroe mai si allontana badando a crescerlo come un vero uomo, attratto dal bello, forma di elevazione interiore. Inoltre la sottile analogia istituita da Socrate tra il poeta 'creatore' per eccellenza e l'amante del bello e del bene sotto l'impulso di Eros, entrambi desiderosi di partorire e di creare, sembra in qualche modo rappresentare il retroterra culturale filosofico del dibattito agonale-poetico che si cela dietro la geniale risposta di Nicia a Teocrito 11, 1ss.: per cui se non esiste altro farmaco al mal d'amore da spalmare o da cospargere ad eccezione delle Pieridi, davvero gli Amori devono aver insegnato a quanti prima erano ἄμουσοι ad essere poeti 'creatori' del bello.³⁷

In conclusione, nei due παιδικά, Teocrito, prendendo spunto dalle due più famose raffigurazioni scultoree di Eros a Tespie, ha voluto rendere omaggio a due artisti quasi contemporanei, trasponendo le loro diverse concezioni sull'Eros in due diversi componimenti, e, in un gioco allusivo di sapienti variazioni, ha trasferito quelle sensazioni, che le opere dovevano suscitare in un dotto e

³⁷ Per la risposta di Nicia cfr. Schol. Theocr. 11 a, p. 240 Wendel. L'importanza delle letture platoniche e di Platone in età ellenistica è stata sottovalutata. Recenti studi rimettono in discussione questo quadro culturale soprattutto per quanto concerne la sua presenza in Callimaco. Cfr. G. D. Williams, *Cleombrotus of Ambracia: interpretations of a suicide from Callimachus to Agathias*, «CQ», 45, 1 (1995), pp. 154-69; B. Acosta-Hughes, *Il canto della cicala: Platone negli Aitia*, in *Callimachea II. Atti della seconda giornata di Studio su Callimaco* c.d.s. (= Working Papers in Classics, www.princeton.edu); S. Stephens, *The Rhapsode's Song: Plato in the Iambi*, in *Callimachea II. Atti della seconda giornata di Studio su Callimaco*, c.d.s e S. Stephens, *Literary quarrels*, Working Papers in Classics (www.princeton.edu); A. T. Cozzoli, *The Poet as a Child*, in *A Companion to Callimachus*, c.d.s.

competente spettatore, in una rielaborazione esclusivamente poetica. Insieme al secondo livello, dunque, in questi due casi, si coglierebbe anche il terzo stadio di intreccio tra arte e letteratura, cioè una sostanziale osmosi nella concezione e nella visione del reale.

Al di là del singolo episodio ricordato, certo Prassitele sembrerebbe aver influenzato Teocrito in maniera molto più profonda che altri. L'artista è citato espressamente nelle sue opere. Nell'agone bucolico dell'idillio 5, ai vv. 104ss., Comata promette di donare ad un ragazza una tazza di legno di cipresso e un cratere, opera di Prassitele. Lo scoliaste (ad *id.* 5, 105 a, p. 178 Wendel) tenta di giustificare l'espressione teocritea, dato che Prassitele non risulta essere stato artista di coppe, e quindi ne ipotizza addirittura l'attribuzione all'omonimo nipote, contemporaneo di Teocrito. A sfatare le elucubrazioni degli antichi, cui talvolta si sono associati i moderni, vale però la limpida nota di Gow:³⁸ Teocrito al divino artefice del mito, Efesto, cui in Omero si riconnette ogni meraviglia d'arte e tecnica, sostituisce un eccelso artista moderno.

La menzione di Prassitele, nel contesto agonale, dove è prescritta una contrapposizione di generi tra proponente e rispondente, assolve poi una sua funzione più specifica, perché l'artista, famoso per la sua relazione d'amore con la cortigiana Frine, evoca l'amore eterosessuale: ben s'inserisce quindi la sua citazione nella proposta di Comata, la cui serie, nella gara, è connotata al femminile in opposizione a quella maschile di Lacone. Comata, che non è 'un fanfarone' ma 'dice sempre la verità' in quest'idillio – come è ben noto – rappresenta in un certo senso la più profonda espressione della poetica teocritea e perciò la sua associazione con Prassitele,³⁹ se assume un significato ancora più pregnante, rivela anche una consonanza molto stretta tra il poeta e l'artista: probabilmente il poeta, Teocrito, vedeva realizzato nell'opera dell'artista, Prassitele, quell'equilibrio tra realtà e idealità che egli stesso andava perseguendo nella creazione della poesia bucolica.

L'Afrodite di Cnido che esce dal bagno pronta ad avvolgersi nel drappo per asciugarsi (**figg. 13-14**), l'Apollo sauroctono in procinto di uccidere la lucertola (**fig. 15**), il Satiro versante (**figg. 16-**

³⁸ Gow, *Theocritus* II..., p. 110.

³⁹ Rimando su questo specifico aspetto al contributo di L. Belloni, *Un secchio di legno ed un cratere di Prassitele. Citazioni metaletterarie nel V idillio di Teocrito (Theocr. V, 104-115)*, in questo stesso volume.

17), il cui atteggiamento rispecchia quello di un giovanetto copiere da simposio, sono plastiche rappresentazioni che colgono realisticamente le divinità in un momento irripetibile, quasi in un attimo qualunque di vita quotidiana; la scena (la brocca e il drappo, l'albero, l'atto del versare da una coppa) non è più accessoria, ma connota le statue teatralmente; la capacità di calare nel reale l'immagine del divino, che tuttavia continua a mantenere la sua alterità, la sua essenza, la calma e la serena sicurezza di dominio su di sé e sul mondo, è una peculiarità dell'arte prassitelica ben intuita e molto apprezzata dal poeta siracusano. Una traduzione o una proiezione artistica consonante si coglie proprio nella presentazione di Licida (vv. 10ss.), emblema del bucolico, realistico nella sostanza, ma idealizzato in quanto espressione della suprema aspirazione teocritea all'*ἀσυχία*:

Non avevano ancora percorso metà strada, né la tomba
di Brasila si vedeva ancora, quando un viandante
insigne incontrammo, con l'aiuto delle Muse, un Cidonio,
di nome Licida; era un capraio e nessuno
lo avrebbe potuto ignorare vedendolo, giacché di capraio aveva in tutto l'aspetto.
Di un villosa capro dal folto pelame aveva
sulle spalle la pelle rossiccia, odorosa di fresco caglio,
e intorno al petto un vecchio peplo era fermato
da una larga cintura, e di oleastro portava un ricurvo
bastone nella destra. E avendo dolcemente sorriso mi disse
con volto sorridente, e il sorriso teneva il suo labbro...⁴⁰

Scrivendo Gregorio Serrao:⁴¹ «La figura di Licida presenta dunque due aspetti: l'uno realistico, cioè del capraio con tutte le caratteristiche della categoria che lo fanno individuare subito come tale (vv. 15-19); l'altro ideale e quasi soprannaturale, che conferisce al personaggio l'aureola del divino. Teocrito ha voluto rappresentare un *aiólōs* nel vero senso della parola e ha badato a distinguere nei più minuti particolari Simichida-poeta- da Licida-capraio. Ma al tempo stesso, annunciando l'apparizione di Licida con locuzioni

⁴⁰ Traduzione di G. Serrao 1977.

⁴¹ Serrao, *La poesia bucolica: realtà campestre...*, pp. 203s. Sulla figura del capraio negli idilli teocritei cfr. ora anche A. T. Cozzoli, *Il "capraio infelice in amore". Una falsa leggenda bucolica, il realismo degli antichi e la pruderie dei moderni*, «AION (fil)», 30 (2008), pp. 115-32.

e modi che in Omero rivelano sempre l'apparizione di un dio e presentandolo come inviato delle Muse», nonché attribuendogli una connotazione che è tipica degli dei, il sorriso, ha voluto evidenziare che la funzione svolta da Licida è quella, normalmente attribuita ad una divinità, di consacrare poeticamente Simichida.

Questo breve e sintetico *excursus* sul rapporto tra arte e letteratura in Teocrito apparirebbe forse incompleto se non accennassi quanto meno alla questione della valutazione della nota ἔκφρασις del κισσόβιον nell'idillio 1. Anche perché contrariamente a quanto si potrebbe immaginare è qui che la retorica e la letteratura prendono il sopravvento sull'arte. Inutilmente gli studiosi da Wilamowitz⁴² a Gow,⁴³ a Gallavotti,⁴⁴ hanno cercato sia di comprendere la tipologia nella distribuzione delle scene, sia di individuare un modello reale di coppa a cui si sarebbe ispirato Teocrito. Da ultimo dottamente Nicosia ha messo in evidenza che, al contrario dell'ipotesi Wilamowitz-Gow, i disegni possono essere esterni alla coppa e non interni, come rivelerebbero due begli esemplari di coppe rinvenute e pubblicate dal Maiuri.⁴⁵

Gli studi generali più recenti sull'ἔκφρασις in campo moderno e antico – mi riferisco soprattutto ad un articolo denso di suggestioni di D. P. Fowler⁴⁶ – evidenziano come ogni digressione rappresenti una pausa nella narrazione, la cui funzione è quella di orientare il lettore verso un'ottica visuale ben precisa e funzionale all'esegesi di ciò che viene narrato. La letteratura moderna fornisce esempi eclatanti di descrizioni che sono interpretazioni del racconto o prosecuzioni esegetiche, nella digressione, del racconto, come avviene, per citare un caso, nei romanzi di Flaubert. Di recente un'ottima interpretazione su questa linea è stata data da Giovanni Cerri a proposito dell'ἔκφρασις dello scudo di Achille in *Iliade* 18: «Mentre il resto del poema rappresenta la vita umana attraverso la narrazione mitica, – argomenta Cerri⁴⁷ – in una sequenza temporale, lo Scudo di Achille la rappresenta nella sua fissità atem-

⁴² U. von Wilamowitz, *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlin 1906, p. 227.

⁴³ Gow, *Theocritus* II..., p. 14ss.

⁴⁴ C. Gallavotti, *Le coppe istoriate di Teocrito e di Virgilio*, «PP», 21 (1966), pp. 421-36.

⁴⁵ Nicosia, *Teocrito e l'arte figurata...*, pp. 30ss.

⁴⁶ D. P. Fowler, *Narrative and Describe: the Problem of Ekphrasis*, «JRS», 81 (1991), pp. 25-35.

⁴⁷ G. Cerri, *Introduzione a Omero libro XVII*, c.d.s.

porale... Dunque, se dal punto di vista strettamente narrativo lo Scudo di Achille è “digressione”, dal punto di vista poiematico è struttura portante dell’insieme. Ed ecco perché non racconta miti: appunto perché le sue figurazioni sono esegesi poetica del poema. *L'Iliade*, essendo poesia narrativa, racconta la vita umana, è *speculum vitae*, attraverso il mito. Le figurazioni dello scudo sono rappresentazioni della vita umana mediante uno strumento diverso dalla narrazione poetica mitico-realistica, sono pittura, fotografia *ante litteram*».

Vanamente, quindi, cercheremmo la coppa o i modelli di coppe che Teocrito ha tenuto presente. Vanamente tenteremmo d’individuare il motivo di un’alterazione della successione delle tre età umane, maturità-vecchiaia-fanciullezza, che è stato pure evidenziato nella collocazione delle scene, perché non ad un criterio cronologico di successione si è attenuto Teocrito. Sia pur ispirandosi ad un oggetto reale, sul rustico κισσύβιον, meraviglia per un capraio, non sono raffigurate immagini pastorali come ci si aspetterebbe in rapporto alla destinazione della coppa e al suo possessore: le scene – da cui è assente stranamente l’immagine più tipicizzata della vita bucolica, come dalla descrizione dello scudo omerico è assente il mito – sono invece piuttosto generiche. Esse simboleggiano e riflettono solo l’essenza e il valore che il poeta siracusano assegnava nella sua esperienza poetica alla contemplazione del bucolico (Theocr. 1, 99ss.):

Sui suoi orli in alto si avvolge l’edera,
 l’edera intrecciata con l’elicriso; frammista ad essa
 serpeggia l’elice, superba del suo frutto color del croco.
 Dentro è scolpita una donna, lavoro divino,
 adorna di peplo e diadema; accanto a lei, due uomini
 dalla bella chioma, a vicenda, da una parte e dall’altra,
 contendono a parole; ma esse non toccano il suo cuore.
 Ed ora guarda sorridendo verso uno di essi,
 ora all’altro rivolge la mente. Quelli, per la passione amorosa
 con gli occhi fuori dalle orbite, si affaticano invano.
 Insieme ad essi è scolpito un vecchio pescatore ed un’aspra roccia,
 sulla quale il vecchio si affretta a tirare una grande rete per lanciarla:
 egli è simile ad un uomo che molto si affatica.
 Diresti che nel pescare impieghi tutta la forza delle membra,
 talmente a lui sul collo sono gonfi da ogni parte i muscoli,
 pur essendo canuto; ma il suo vigore è degno della giovinezza.

Poco lontano dal vecchio consumato dal mare
 è raffigurata una vigna, rigogliosamente carica di grappoli neri;
 e la sorveglia un fanciullino, seduto su un muretto di pietre a secco;
 intorno a lui due volpi, l'una tra i filari
 si aggira saccheggiando l'uva matura, l'altra, alla bisaccia
 macchinando ogni insidia, fa capire che non intende abbandonare il
 fanciullino
 prima di avergli soffiato la colazione.
 Ma quello intreccia una bella trappola per grilli con steli di asfodelo,
 connettendoli al giunco; e non tanto si cura della bisaccia
 né delle viti quanto si rallegra del lavoro di intreccio.
 Tutt'intorno alla tazza si svolge un flessuoso acanto,
 meraviglia per un capraio, prodigio da sbalordirti l'animo.
 Per essa a un marinaio di Calydna una capra io diedi
 come prezzo, e un gran cacio di bianco latte.
 Né mai toccò il mio labbro, ma resta ancora intatta.

Nella coppa figurano infatti una serie d'immagini che sono un elenco dei temi cari alla Musa bucolica: dall'amore e dalla contesa amebea dei due uomini per il cuore di donna, che, al contrario tranquilla e lieta, mostra di aver raggiunto la serenità dai turbamenti, alla fatica e alla tensione positiva del duro lavoro del pescatore; la descrizione si conclude con l'immagine di un fanciullino impegnato ad intrecciare una gabbietta per grilli, ripresa da quella analoga presente nell'ἔκφρασις omerica, dove un ragazzo suona l'*aulos* e canta con voce sottile il *linos* ritmando il lavoro per i vendemmiatori. Si tratta di un'evidente metafora pittorica e figurativa con cui Teocrito si proponeva di proclamare la superiorità della poesia rispetto alle altre attività umane,⁴⁸ e soprattutto la superiorità della bucolica, celebrata anche per il valore più profondo di cui era ritenuta portatrice: il rasserenamento e il raggiungimento dell'ἄσυχια. Il fanciullo che goisce lieto e contento solo della sua piccola occupazione agreste e che, preso da questa occupazione, non si cura affatto delle due volpi che saccheggiano rispettivamente la vigna e la sua colazione, chiuderebbe così in *Ringkomposition* il motivo iniziale della donna, forse ipostasi più generale della poesia, imperturbabile agli affanni e serena di per se stessa proprio come gli dei omerici.

⁴⁸ Vd. F. Cairns, *Theocritus' first idyll: the literary Programme*, «WS», 97 (1984), pp. 89-113.

Ricompare certo a connotare la poesia una metafora tradizionale fin dalla lirica arcaica, il sapiente lavoro di intreccio o di tessitura,⁴⁹ ma la novità vera consiste nel fatto che il motivo della poesia è presentato in consonanza con l'atmosfera dell'età, con una modalità particolare, come un gioco cui si dedica con devozione e serietà il fanciullino; certo si tratta di un'operazione delicata e minuziosa, d'attenta precisione e raffinatezza, che consiste nell'armonizzare tra loro elementi vegetali diversi, i giunchi e rametti di asfodelo, ma che vista nella prospettiva dell'ὀλίγος κῶρος rimane pur sempre un dilettevole e poco austero παίζειν da fanciulli. In questa prospettiva dunque assume un diverso significato e valore anche la raffigurazione intermedia del pescatore vecchio, ma degno per vigore fisico dell'energia di un giovane, che Teocrito desumeva allusivamente da un'altra famosa ἔκφρασις, quella dello *Scutum* esiodeo. Essa prelude e anticipa quella del poeta-fanciullo, l'ὀλίγος κῶρος, ed è chiara metafora infatti di ogni πόνος e di quello intellettuale in primo luogo: quella dolce fatica delle Muse, celebrata come suprema dal poeta-filologo d'età ellenistica. Nella poesia 'del nuovo stile' tale attività intellettuale si configura alla stregua di un'attitudine ludica del poeta, capace come un fanciullo, παῖς ἄτε appunto, di vedere tutto nella perenne innovazione della creazione letteraria e artistica, e con occhi nuovi e meravigliati come sarebbero appunto quelli propri dell'entusiasmo conoscitivo e dell'energia immaginativa della giovinezza.⁵⁰

⁴⁹ Così M. Fantuzzi, R. Hunter, *Muse e Modelli*, Roma-Bari 2002, pp. 187ss.

⁵⁰ Per approfondimenti su questi argomenti rimando a A. T. Cozzoli, *The Poet as a Child*. Voglio solo ricordare che questa medesima associazione vecchio aedo-pescatore ritorna in Pascoli nei *Conviviali*, nella sezione *La Conchiglia* dell'*Ultimo Viaggio*: qui sulla spiaggia di Itaca Ulisse ritrova Femio che ha dato via ormai la sua lira ed è diventato pescatore e Femio vecchio aedo-pescatore nella conchiglia si compiace di riascoltare attraverso l'eco delle onde in essa racchiuse il risuonar delle vita e dei suoi canti.



Fig. 1. Adone ferito con Afrodite. Affresco, Pompei casa di Adone.



Fig. 2. A. Dufresnoy (1611-1668). La mort de Socrat, Firenze Uffizi.



Fig. 3. Pugile delle Terme, Museo Nazionale Romano.



Fig. 4. Pugile delle Terme, dettaglio dell'orecchio destro.



Fig. 5. Coppa vulcente del Pittore di Hesse (300-280 a. C.).
Londra, British Museum.



Fig. 6. Statuette di Eracle (I-II sec. d.C.), repliche dell'“Eracle meditante” di Lisippo. Malibu, J. P. Getty Museum-Vidin Museo.



Fig. 7. Eracle in riposo tipo Farnese-Pitti. Roma, Terme di Caracalla.



Fig. 8. Statua di Eros di Tespie di Lisippo (prima metà del II sec. d. C.). Roma, Musei Capitolini.



Fig. 9. Statua di Eros di Tespies di Lisippo. Particolare dell'acconciatura.



Fig. 10. Frammento di sarcofago con Kairòs (II sec. d.C.).
Torino, Museo di Antichità.



Fig. 11. Eros di Centocelle, replica dell'Eros di Tempie di Prassitele (età degli Antonini). Roma, Musei Vaticani.

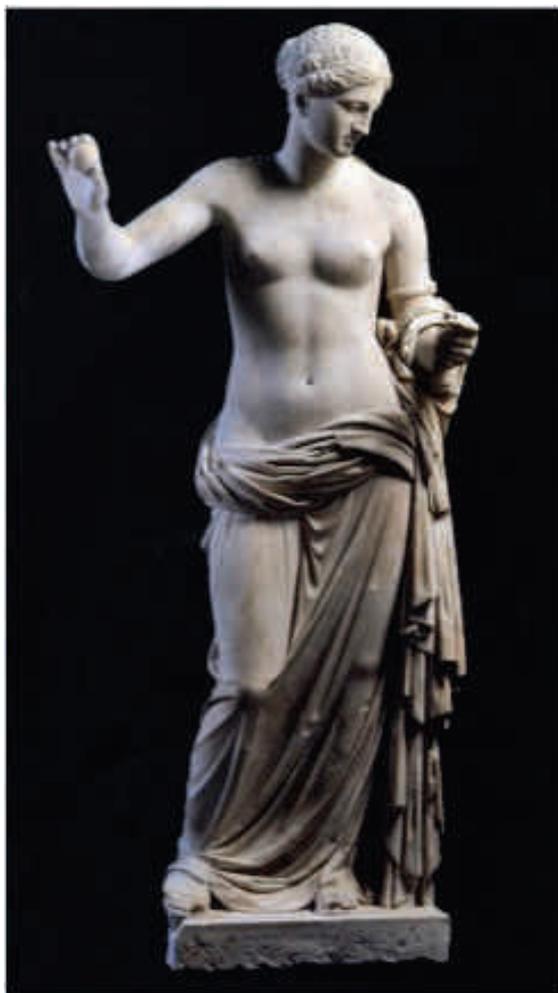


Fig. 12. Afrodite di Arles (età degli Antonini). Ales, Musée de l'Arles antique.



Fig. 13. Afrodite Cnida Colonna (epoca imperiale).
Roma, Musei Vaticani.



Fig. 14. Afrodite Cnidia Belvedere (epoca imperiale). Roma, Musei Vaticani.



Fig. 15. Apollo Sauroctono (I sec. a. C.). Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 16. Satiro che versa. Berlino, Staatliche Museen.



Fig. 17. Satiro che versa. Petworth House (UK), the Egremont Collection, a sinistra; Roma, Musei Capitolini, a destra.

LUIGI BELLONI

UN SECCHIO DI LEGNO ED UN CRATERE DI PRASSITELE.
CITAZIONI METALETTERARIE NEL V IDILLIO DI TEOCRITO
(THEOCR. V, 104-15)*

La fitta trama che compone la struttura, la forma letteraria del V idillio, si articola essenzialmente nell'alternanza delle 'coppie agionali', espletate in un canto di 'botta e risposta', del tutto caratterizzante per individuare – sia nell'intreccio di 'proposte' e 'risposte' dei due cantori, sia nella stretta osservanza del 'principio di non contraddizione' rispetto alle 'coppie' precedentemente enunciate¹ – il codice letterario del carme e pertanto le ragioni della vittoria di Comata. È noto quanto l'applicazione del rigore agonale in maniera così 'esclusiva', e il dipanarsi medesimo dell'agone bucolico come *sfida*, abbiano a lungo ostacolato la corretta esegesi del testo. Il realismo teocriteo, che proprio qui sembra attuato più che altrove,² si risolve nel dar luogo al certame fra Comata e Lacone, alla sua peculiare normativa; e qualora sfugga anche solo un dettaglio del rigido sistema, inevitabilmente restano occultati a noi, lettori

* Il presente contributo è stato anche oggetto di un seminario tenutosi all'Università di Chieti – Pescara l'11 marzo 2009. Ringrazio M. Silvana Celentano, Carmine Catenacci, Luigi Bravi e Paolo di Meo per i loro cortesi, preziosi suggerimenti.

¹ Secondo la rispondenza 'orizzontale' e 'verticale' stabilita da G. Serrao, *La poesia bucolica: realtà campestre e stilizzazione letteraria*, in *Storia e civiltà dei Greci V 9. La poesia ellenistica. Filosofia, scienza, letteratura*, Milano 1977, pp. 180-99. Vd. anche L. E. Rossi, *Il Teocrito di Gregorio Serrao*, in *Giornata di studio in memoria di Gregorio Serrao studioso di poesia alessandrina*, «AFLC», n. s. 20 (2002) [2003], pp. 44-46 (39-49).

² Vd. in particolare G. Crane, *Realism in the Fifth Idyll of Theocritus*, «TAPhA», 118 (1988), pp. 107-22, ed anche Rossi, *Il Teocrito di Gregorio Serrao...*, pp. 44-45. Sul 'rustico' realismo dell'idillio vd. anche le osservazioni di G. Zanker, *Realism in Alexandrian Poetry: A Literature and Its Audience*, London – Sydney – Wolfeboro, N.H. 1987, pp. 168-70.

moderni di un testo che traspone nella *docta poesis* un contrasto originato dall'oralità della cultura,³ 'appigli' scopertamente realistici o manifestamente programmatici. Dei quali, invece, il *poeta doctus* criptico per eccellenza⁴ sembra mostrarsi meno avaro in altri contesti; a incominciare dalle stesse *Talisie*, ove la puntuale ambientazione a Cos, la ripresa del modello esiodico, la citazione di Filitea e, conseguentemente, la proclamazione di due principi quali ἀλήθεια e la ἀσυχία sono state di notevole aiuto nel delineare i tratti fondamentali della poetica teocritea⁵ e, nel caso particolare, altamente fruibili nella *pars destruens* perseguita verso la cosiddetta 'mascherata bucolica'.

Tuttavia, anche Comata afferma di dire sempre la Verità, di non vantarsi mai rispetto ad un Lacone litigioso, «attaccabrighe» (vv. 76-77 ἐγὼ μὲν ἀλαθέα πάντ' ἀγορεύω | κούδ' ἐν καυχέομαι· τύγα μὲν φιλοκέρτομος ἐσσί), opponendo il suo criterio 'realistico', verisimile, all'artificio cui invece Lacone, troppo compreso del suo ruolo, non è in grado di rinunciare.⁶ Le parole di Comata risuonano orgogliose, ed inoltre sono pronunziate da chi riuscirà vincitore; quindi ben difficilmente potranno essere avulse dal più ampio luogo delle *Talisie* (vv. 42ss.), ove il principio del poeta «plasmato sulla verità» acquista una valenza programmatica. All'interno dell'agone fra Comata e Lacone riecheggiano come un puntiglioso accenno, un richiamo alla 'realtà' che anche l'avversario dovrebbe condividere; ed infatti, una volta ravvisate le regole cui i due pastori devono attenersi, anche il realismo del V idillio si rivela parallelo e complementare a quello del *Programmgedicht*, avallando ulteriormente il punto d'incontro fra l'oggettiva esistenza dell'agone bucolico e la sua raffinata elaborazione a livello letterario. Anche nel caso di questo carme, pertanto, accolgo senz'altro la chiave

³ Cfr. R. Pretagostini, *Tracce di poesia orale nei carmi di Teocrito*, «Aevum(ant)», 5 (1992), pp. 67-87 (71-72) = *Ricerche sulla poesia aleksandrina II. Forme allusive e contenuti nuovi*, Roma 2007, pp. 61-76 (64-65).

⁴ Su questo aspetto della poesia teocritea più volte si è soffermato Luigi Enrico Rossi: vd., e. g., il suo *Letteratura di filologia e filologia di letterati*, «Aevum(ant)», 8 (1995), pp. 9-32 (pp. 24-28).

⁵ Cfr. G. Serrao, *La poetica del «nuovo stile»: dalla mimesi aristotelica alla poetica della verità*, in *Storia e civiltà dei Greci*, V 9, pp. 200-20; anteriormente, ricordo anche Ch. Segal, *Theocritus' Seventh Idyll and Lycidas*, «WS», 8 (1974), pp. 48-52 = *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton 1981, pp. 138-42.

⁶ Cfr. Crane, *Realism in the Fifth Idyll...*, pp. 109-10.

di lettura che Gregorio Serrao ha recuperato nel pieno rispetto del realismo teocriteo,⁷ vincolandola alle ‘ragioni native’ del testo ed alla sua interna coesione, che proprio l’errore di uno dei due contendenti fa irrimediabilmente saltare. Precedono la compilazione e le corrispondenze ricostruite da Serrao i più svariati tentativi di altri studiosi,⁸ i quali, pur evidenziando la stratigrafia del testo, non riuscivano tuttavia a focalizzare la violazione del codice da parte del ‘perdente’, e, soprattutto, l’interrompersi della gara poetica e il giudizio di Morsone favorevole a Comata; per lo più dovendo constatare, o in qualche modo giustificare, l’‘inammissibile’ superiorità – almeno in apparenza – del rozzo (ma accorto) Comata sul più raffinato (e superbo) Lacone;⁹ fino a giungere, per citare uno dei tentativi più autorevoli,¹⁰ all’ipotesi che Teocrito avrebbe voluto indicare un «mascherato pareggio»; o addirittura alla ‘rinunzia’ di chi – stante la presunta ‘inammissibilità’ del testo teocriteo – si è

⁷ Serrao, *La poesia bucolica...*, p. 189.

⁸ Fra questi, ricordo soprattutto R. Merkelbach, *BOYKOAIASΤAI (Der Wettgesang der Hirten)*, «RhM», 99 (1956), pp. 97-133 (parzialmente ristampato in *Theokrit und die griechische Bukolik*, hrsg. von B. Effe, Darmstadt 1986, pp. 212ss.), e L. E. Rossi, *Vittoria e sconfitta nell’agone bucolico letterario*, «GIF», 23 (1971), pp. 13-24, in merito alle corrispondenze che caratterizzano i primi settantanove versi, e che inducono Rossi a formulare l’ipotesi di un ‘pre-agone’. In nuce, l’idea è già accennata in Ph. - É. Legrand, *Bucoliques Grecs*, I, *Théocrite*, Paris 1925, pp. 44-45.

⁹ Vd., e. g., *Theocritus*, Edited with a Translation and Commentary by A. S. F. Gow, Cambridge 1952², pp. 92-94; M. Puelma, *Die Dichterbegegnung in Theokrits «Thalysien»*, «MH», 17 (1960), pp. 144-64; G. Lawall, *Theocritus’ Coan Pastorals. A Poetry Book*, Washington, D. C. 1967, pp. 52-65; U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*, Hildesheim - New York 1969 (Spoudasmata, 22), pp. 32-39; S. L. Radt, *Theocritea*, «Mnemosyne», S. IV 24 (1971), pp. 252-59; A. D. Pagliaro, *A Further Note on Theocritus, Idyll 5*, «Mnemosyne», S. IV 27 (1974), pp. 70-72; A. Köhnken, *Komatas’ Sieg über Lakon*, «Hermes», 108 (1980), pp. 122-25; E. A. Schmidt, *Der göttliche Ziegenhirt. Analyse des fünften Idylls als Beitrag zu Theokrits Bukolischer Technik*, «Hermes», 102 (1974), pp. 207-43 (poi ripreso in *Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie*, Frankfurt a. M. - Bern - New York 1987, pp. 71-104); G. Giangrande, *Victory and Defeat in Theocritus’ Idyll V*, «Mnemosyne», S. IV 29 (1976), pp. 143-53; Th. E. Rinkevich, *Theokritos’ Fifth Idyll: The Education of Lakon*, «Arethusa», 10 (1977), pp. 295-305; C. Meillier, *Moyens et fins de l’agon bucolique de l’idylle V de Théocrite*, «RPh», 60 (1986), pp. 13-29.

¹⁰ Quello di Rossi, *Vittoria e sconfitta...*, pp. 18ss. Ma vd., poi, Rossi, *Il Teocrito di Gregorio Serrao*, pp. 44-45.

rifugiato nel ‘capriccio’ che il poeta si sarebbe voluto concedere.¹¹ Pertanto, lascerò ormai in disparte le questioni che più propriamente riguardano il prevalere – inconsueto nella gerarchia tradizionale – dell’αἰπόλος sul βουκόλος,¹² limitandomi a rilevare come dal *lusus* teocriteo e dalla sua ironia sia possibile evincere un vero e proprio ‘giuoco delle parti’, in grado di scombinare le apparenze, le attese di un pubblico raffinato; ed a maggior ragione se tale pubblico conserva, almeno nella sua memoria letteraria, la connotazione di un uditorio, non del tutto bandito dalla cerchia dei destinatari della *docta poesis*.¹³ Mi dedicherò invece a un microtesto dell’idillio dal quale, all’interno del sistema già delineato, si potrebbe ravvisare un’ulteriore sfaccettatura della tecnica del contrasto che anima l’intero agone poetico:¹⁴ significativo per il luogo che occupa nella struttura del carme – proprio al centro della contesa – e per la sua probabile allusione all’opera letteraria del poeta; quasi il criptico Teocrito intendesse citare, contrapponendoli, due manufatti eletti ad *exempla* della sua poesia.

Nel vivo dell’agone, dopo la parte proemiale, e prima che si avvii la sezione più propriamente scommatica,¹⁵ a partire dalla settima coppia e sempre nel rispetto delle rigorose corrispondenze, assistiamo ad un intreccio fra due tematiche, una ‘erotica’ e l’altra ‘bucolica’:¹⁶ Comata dichiara di possedere un rozzo secchio di cipresso ed un cratere di Prassitele, che poi donerà alla sua fanciulla;

¹¹ Cfr. Th. G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley-Los Angeles 1969, pp. 159-61.

¹² Sulla gerarchia di βουκόλος ed αἰπόλος cfr. Ael. Don. *Vita Verg.* 49; *Vitae Vergiliane und ihre antiken Quellen*, ed. E. Diehl, Bonn 1911, pp. 22ss., quindi E. A. Schmidt, *Hirtenhierarchie in der antiken Bukolik?*, «Philologus», 113 (1969), pp. 183-200 (poi ripreso in *Bukolische Leidenschaft...*, pp. 37-55). Sui caratteri dei due personaggi, e sulla maggiore furbizia di Comata a detrimento del «Sibarita» Lacone, vd. anche A. Barigazzi, *Per l’interpretazione dell’Id. 5 di Teocrito e dell’Ecl. 3 di Virgilio*, «AC», 44 (1975), pp. 54-78 (pp. 54-62).

¹³ Secondo una tipologia che Giuseppe Mastromarco ha ben individuato per i *Mimiambi* di Eroda: cfr. G. M. *Il pubblico di Eroda*, Padova 1979, specialmente pp. 43ss., 140-42.

¹⁴ Su questo aspetto vd. soprattutto R. Pretagostini, *La rivalità tra Comata e Lacone: una paideia disconosciuta*, «MD», 13 (1984), pp. 136-41 = *Ricerche sulla poesia alessandrina II*, pp. 77-81. Vd. inoltre F. Cannatà, *La punizione di Comata: Teocrito 5, 118 s.*, «AION (filol.)», 20 (1998), pp. 147-62.

¹⁵ Serrao, *La poesia bucolica...*, pp. 186-87.

¹⁶ *Ibidem*, p. 186; cfr. anche Schmidt, *Der göttliche Ziegenhirt...*, pp. 221ss. (= *Bukolische Leidenschaft...*, pp. 82ss.).

Lacone replica con un cane¹⁷ in grado di sgozzare i lupi, che invece donerà al suo fanciullo. Ma poi, ecco le alternanze fra due coppie di animali, che però si rende necessario identificare nel testo greco a motivo dei ‘generi’ fra loro contrapposti: le ἀκρίδες e i τέττιγες da una parte, le ἀλώπεκες e i κύνθαραι dall’altra, di modo che la rispondenza fra cavallette e coleotteri costituisce una ‘coppia’ equivalente a quella fra cicale e volpi. Anziché significare metafore sessuali, come da più parti si crede,¹⁸ o rifarsi a espressioni proverbiali,¹⁹ non è da escludere che queste immagini bucoliche alludano a questioni di poetica, di critica letteraria,²⁰ per tutta una serie di motivi che emergono dal contesto e dalle mutazioni di vario genere qui praticate. *In primis*, come opportunamente si è osservato in analoghe circostanze, per l’utilizzo di certo materiale favo-

¹⁷ Tipico dono dell’amore omosessuale: cfr. G. Kock-Harnack, *Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung im päderastischen Erziehungssystem Athens*, Berlin 1983, p. 22. Inoltre, mi fa cortesemente notare Maria Pia Pattoni che il cane – in quanto amico dei pastori e nemico del lupo – potrebbe riflettere una scelta tipicamente ‘bucolica’, che nel passo risulterebbe differenziata dal dono di piccoli uccelli (cfr. il v. 96!), talvolta – ma non sempre – riservati all’amore omosessuale. Cfr. in merito anche K. J. Dover, *L’omosessualità nella Grecia antica*, trad. it. Torino 1985 (Cambridge, Mass. 1978), p. 97.

¹⁸ Così anche Serrao, *La poesia bucolica...*, p. 186; Schmidt, *Der göttliche Ziegenhirt...*, pp. 228-29 (= *Bukolische Leidenschaft...*, pp. 86-87). Ma a parte il ‘richiamo’ al I idillio per le volpi e l’uva (vd. *infra*), soprattutto la citazione dei κύνθαραι dovrebbe allora costituire un supporto all’interpretazione oscena, rinviando, in qualche modo, agli «scarabei» escrologici di Ipponatte e di Aristofane: cfr. Hipp. fr. 78, 12 e 95, 10 D.; Aristoph. *Pax*, 1ss., 99 e 157ss., su cui E. Degani, *Considerazioni su tradizione testuale diretta e indiretta nei giambografi greci*, in E. Flores (a cura di), *La critica testuale greco-latina, oggi. Atti del Convegno Internazionale* (Napoli, 29-31 ottobre 1979), Roma 1981, pp. 289-98 (pp. 295-97) = *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, I, Bologna 2004, pp. 85-94 (pp. 91-93); *La lingua dei barbari nella letteratura greca arcaica: esotismi ipponattei*, in *Miscellanea in memoria di Luigi Rosiello* («SOL», 6, [1995-1996]), pp. 157-64 [pp. 160-61] = *Filologia e storia*, I, pp. 123-30 [pp. 126-27]).

¹⁹ Pensa ad una citazione proverbiale P. G. Heimgartner, *Die Eigenart Theokrits in seinem Sprichwort*, Diss. Freiburg in der Schweiz 1940, p. 128. Ma vd. la realistica esegesi di Gow, *Theocritus...*, II, pp. 110-12.

²⁰ Vd. ora N. Piacenza, *Leonida, Callimaco e la rivincita del rovo: per l’interpretazione e la datazione dell’Idillio 4 di Teocrito*, «ARF», 8 (2006), pp. 85-108 (pp. 98-101).

listico, quale il binomio uva-volpi, di chiara ascendenza esopica;²¹ ma ancor più per il parallelo, qui verisimile, con un'immagine contenuta nell'*ekphrasis* del I idillio (vv. 45-54),²² sulla quale Richard Hunter ha opportunamente insistito:²³ il fanciullo che intreccia con giunchi trappole per grilli (vv. 52-53 *πλέκει ... / σχοίνῳ ἐφαρμόσδων*) tanto assorto nel suo 'lavoro' da trascurare la vigna carica di grappoli maturi che dovrebbe custodire insieme alla sua bisaccia – l'una e l'altra insidiate dalle due volpi presenti sulla scena – sembra proprio evocare il modo in cui il poeta compone la 'trama' dei propri carmi, il suo *πόνος*, nonché, verisimilmente, la figura del poeta medesimo in un suo particolare atteggiamento di disincanto.²⁴ L'ipotesi di Hunter è suffragata dalla ripresa di un tema platonico – il simbolico canto delle cicale nel *Fedro*,²⁵ immagine della poesia –, nonché da un reimpiego di Longo Sofista non privo di significato.²⁶ Ma sono soprattutto le modalità della riscrittura teocritea a renderla autorevole, in quanto il binomio cicale-poesia rievoca ed amplia, dal passo platonico, le circostanze atte a garantire il piacere, il fascino emananti dal componimento poetico: la dedizione totale che il canto richiede induce a trascurare – come fanno le cicale – la necessità del cibo, ma soprattutto si esplica in un apparente 'disimpegno' dal reale, in una *non chalance* che coesiste perfettamente con la gratuità dell'impegno poetico, con il suo essere 'inutile' secondo i principi di una letteratura, appunto, 'di-

²¹ Cfr. A.-T. Cozzoli, *Aspetti intertestuali nelle polemiche letterarie degli antichi: da Pindaro a Persio*, «QUCC», n.s. 54, 3 (1996), pp. 7-36. Sulle allusioni ad Esopo nei poeti ellenistici vd. soprattutto le pp. 14-23.

²² Ma rifatta sul modello omerico di *Il. 18*, 561-72: cfr. Piacenza, *Leonida, Callimaco...*, p. 99 n. 47. Vd. anche Schmidt, *Der göttliche Ziegenhirt...*, pp. 226-27 (= *Bukolische Leidenschaft...*, pp. 85-86).

²³ Cfr. M. Fantuzzi, R. Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002, pp. 186-89. Vd. inoltre *Theocritus. A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11*, Edited by R. Hunter, Cambridge 1999, pp. 77, 82.

²⁴ Piacenza, *Leonida, Callimaco...*, p. 187 n. 45, cita in proposito un'analogia intuizione di Vittore Pisani: cfr. *Teocrito, Idilli*. Testo, traduzione e note di V. P. (1946), aggiornamento di L. Di Gregorio, Roma 1984, p. XXIV.

²⁵ Cfr. Plat. *Phaedr.* 259 a-d. Sul testo platonico quale 'antecedente' della poesia bucolica vd. in genere C. Murley, *Plato's Phaedrus and Theocritean Pastoral*, «TAPhA», 71 (1940), pp. 281-95. Ulteriori precisazioni e bibliografia in Hunter, *Theocritus. A Selection...*, p. 14 e n. 53.

²⁶ Cfr. 1, 10, 2, su cui Fantuzzi, Hunter, *Muse e modelli...*, p. 249 n. 41: nel più tardo romanzo è Cloe a trascurare il gregge mentre attende all'intreccio delle piccole trappole.

simpegnata'. Non sarà casuale che questa scena dell'*ekphrasis* si differenzi dalla precedente che raffigura un anziano pescatore, minutamente ritratto nell'istante della sua massima fatica, dello sforzo che le sue membra e il turgore dei suoi muscoli ancora riescono a dispiegare (vv. 40-44).²⁷ Ma tanto σθένος (e tanta ostentazione!) non si addicono ai canoni della nuova poesia, ed ancor meno al particolare πόνος del poeta, al suo rapporto con la «fatica» di tipo tradizionale, non più devoluto a realizzare una poesia che s'imponga per la sua 'grandezza', per la sua appariscente monumentalità. Anzi, nei rapporti di valore che mutano, è ora la λεπτότης ad essere prediletta, un'arte levigata, 'sottile' sia nel fine che si propone sia nei modi che impiega per conseguirlo; e se il *labor limae* diviene insistito, persino estenuante nel plasmare forma e contenuto, quanto più esso occupa il suo autore, tanto più dovrebbe far mostra di isolarlo dal quotidiano e dal necessario; in ogni modo riflettendo l'immagine di un *lusus* letterario, di un *labor* – vorrei precisare – che non deve 'apparire', ma rimanere accuratamente nascosto, ed anzi dare l'impressione di essere negletto: proprio come accade alla volpe che si volge alla bisaccia πάντα δόλον τεύχοισα (v. 50), e soprattutto al medesimo fanciullo teocriteo, che non si cura né della bisaccia né delle viti, tutto preso dalla gioia che gli viene dal suo lavoro di intreccio (v. 54 ... ὄσον περὶ πλέγματι γαθεῖ). Ancora una volta riuscendo congruente, in proposito, il motto ovidiano di *Met.* 10, 252 – *ars adeo latet arte sua* –, che più volte Luigi Enrico Rossi ha felicemente applicato al programma letterario di Teocrito, al *fieri* della sua poesia.

Il nascondimento, d'altra parte, sembra emergere in una sua continuità dalle proposte e risposte qui interagenti, forse dettate da allusioni polemiche nei confronti di certa produzione letteraria,²⁸ particolarmente quando Comata asserisce di «odiare» (v. 114) le volpi dalla folta coda che devastano le viti di Micone e, da parte sua, Lacone di «odiare» i coleotteri che divorano i fichi di Filonda. È forse l'eco, in questi versi, di un pronunciamento del poeta –

²⁷ Sul realistico 'miniaturismo' di questa scena cfr. soprattutto S. Nicosia, *Teocrito e l'arte figurata*, Palermo 1968, pp. 39-40, ed anche C. Gallavotti, *Le coppe istoriate di Teocrito e di Virgilio*, «PP», 21 (1966), pp. 421-36 (pp. 429-33) = *Theocritea*, Roma 1999 (Suppl. 18 «BollClass»), pp. 136-46 (pp. 141-43); F. Manakidou, *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung. Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik*, Stuttgart 1993, pp. 60-62; Hunter, *Theocritus. A Selection...*, p. 77.

²⁸ Cfr. Piacenza, *Leonida, Callimaco...*, pp. 99-101.

analogo a quello espresso dal notissimo ἐχθαίρειν callimacheo – verso generi di poesia cui attentano detrattori esterni od anche interni ai generi stessi, come in alcune circostanze ci attesta la *docta poesis* nelle sue manifestazioni;²⁹ in questa sede mi limito a ricordare come viti e fichi possano tradizionalmente alludere a diversi ‘pascoli delle Muse’, utilizzando – nel secondo caso – immagini volutamente ‘deteriorate’ della vita quotidiana, che sovente gli avversari denigrano con tutta la *vis polemica* di cui sono capaci.³⁰

La parte bucolica del contrasto sembra dunque evocare una presa di posizione afferente una scelta compiuta da Teocrito, che pertanto dovrebbe risultare parallela alle immagini espresse nella coppia erotica, e dove il secchio ed il cratere dovrebbero comunque rivestire una funzione letteraria, o quanto meno non essere estranei agli intenti del poeta abilmente celati nel succedersi delle coppie agonali. L’attenzione degli studiosi si è rivolta quasi esclusivamente al cratere «di Prassitele», all’identità dell’artefice secondo una problematica già posta dallo scolio al v. 105, anzi dall’anacronismo che il suo compilatore si sforza di risolvere:³¹ se si tratti del più antico (e più famoso) ἀνδριαντοποιός, oppure del più recente ἀγαλματοποιός, vissuto «ai tempi del re Demetrio»; in tal caso – qualora il sincronismo riguardi il Poliorcete (306-288) – nipote del Prassitele del IV secolo e dunque pressoché contemporaneo di Teocrito,³² artista a noi noto da una statua delfica di Che-

²⁹ E. g., ricordo la probabile polemica contenuta nel *Sogno* di Eroda, rivolta – pare – ai circoli letterari di Teocrito e di Callimaco: cfr. *Eroda. Mimiambi (V-XIII)*, a cura di L. Di Gregorio, Milano 1994, pp. 338-41.

³⁰ Tale è il caso dei fichi verdi prediletti dalla Musa di Callimaco, per i quali cfr. – su posizioni diverse – G. Tarditi, *Le muse povere (Call. Ia. 1, fr. 191, 92-93 Pf.)*, in *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, II, Roma 1978, pp. 1015-21 (= *Studi di poesia greca e latina*, a cura di L. Belloni, G. Milanese, A. Porro, Milano 1998, pp. 143-48), e A.-T. Cozzoli, *Il primo giambo e il nuovo IAMBIZEIN di Callimaco*, «Eikasmos», 7 (1996), pp. 129-47.

³¹ Cfr. p. 178, 1-5 Wendel: 105 a. δύο φασί Πραξιτέλεις, τὸν μὲν ἀρχαιότερον ἀνδριαντοποιόν, τὸν δὲ νεώτερον ἀγαλματοποιόν· οὗτος δὲ ἦν ἐπὶ Δημητρίου βασιλέως, περὶ οὗ φησὶν ὁ Θεόκριτος, 105 b. ἀντὶ δὲ τοῦ εἰπεῖν θαυμαστὸν λέγει τὸ ὄνομα τοῦ τεχνίτου ὡς ἐξ ἄκουστον.

³² Cfr. lo *status quaestionis* in Gow, *Theocritus*, II, p. 110. Per l’ipotesi a favore del più giovane Prassitele cfr. B. Hebert, *Schriftquellen zur hellenistischen Kunst. Plastik, Malerei und Kunsthandwerk der Griechen vom vierten bis zum zweiten Jahrhundert*, «GB», Supplbd. 4 (1989), pp. 238-39; diversamente, A. Corso, *Prassitele il Vecchio*, «Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche», 15 (1986), pp. 77-94 (pp. 80-82, 89-90), pensa che Teocrito si riferisca a «una figura minore dell’età periclea». Sul fatto

rodemo e da un'altra di Nicomaco, scolpita nel 287 per incarico (testamentario) di Teofrasto (Diog. Laert. 5, 2, 52). O ancora – a motivo della successiva affermazione contenuta nello scolio, sicuramente da altra fonte – se non sia piuttosto da pensare a una sorta di dicitura antonomastica, dove il nome «Prassitele» indicherebbe soltanto l'eccellenza dell'autore; per altro, secondo un *topos* che potrebbe essere vincolato proprio al nome di questo artista,³³ la cui fama diviene paradigmatica in campo letterario, fino ad aggregare attorno all'*Afrodite Cnidia* la nota sequenza epigrammatica dell'*Antologia Planudea*.³⁴ In effetti, i più optano per una citazione 'impegnata' del poeta, desideroso di rendere la preziosità, la rarità dell'oggetto grazie al nome dell'artista più celebre,³⁵ e/o comunque all'intento di nobilitare l'apparente quotidianità della sua nuova poesia;³⁶ anche se – quale conseguenza della parte finale dello scolio – non mancano 'svalutazioni' più o meno integrali del luogo teocriteo, quasi Comata volesse solo esprimere una vanteria, facendo un nome universalmente noto senza alcun riscontro realistico,³⁷ per spingere sino in fondo il suo animoso contendere con

che Teocrito possa citare il Prassitele più recente esprimono dubbi già J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868, n° 2073, e H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, Stuttgart 1889², p. 278.

³³ Cfr. anche Phaedr. V *proem.* 4-6 (a me segnalato da Alberto Cavarzere, che qui ringrazio): *...ut quidam artifices nostro faciunt saeculo, / qui pretium operibus maius inveniunt novis, / si marmori adscripserunt Praxitelem scabro...*

³⁴ Cfr. *API* 159-170, fra cui 167 (Antip. Sid. = XLIV G.-P.) e 170 (Hermod. = I G.-P.). Epigrammi vennero dedicati anche all'*Eros*: cfr. in particolare *AP* XII 56 (Meleagr. = CX G.-P.); *AP* XII 57 (Meleagr. = CXI G.-P.) e *API* 206 (Leon. Al. = *FGE* XLII).

³⁵ Cfr. soprattutto W. J. Schneider, *Ein Mischkrug des Praxiteles. Zum auratischen Charakter eines Künstlernamens bei Theokrit*, in M. Baumbach, H. Köhler, A. M. Ritter (Hrsg.), *Mousopolos Stephanos. Festschrift für Herwig Görgemanns*, Heidelberg 1998, pp. 174-200. Opinioni più sfumate – più o meno 'possibiliste' – sono quelle di Crane, *Realism in the Fifth Idyll...*, p. 116, e di K.-H. Stanzel, *Liebende Hirten. Theokrits Bukolik und die alexandrinische Poesie*, Stuttgart-Leipzig 1995, pp. 137-38.

³⁶ Manakidou, *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung...*, p. 95.

³⁷ Vd., e. g., Wuestemann (le sue *Theocriti reliquiae* sono del 1830) *apud The Idylls of Theocritus*, Edited with Introduction and Notes by R. J. Cholmeley, London 1919², p. 232; *Théocrite, Idylles (II, V, VII, XI, XVI)*, edition, intr. et comm. de P. Monteil, Paris 1968, p. 93; *Theocritus Select*

Lacone. Magari nell'ambito di un particolare impiego dell'ironia teocritea, che insisterebbe di proposito sull'«errore» di Comata inserendo ad effetto – «zur Ironisierung der Prahlereien eines armen Hirten»³⁸ – un nobile esempio dalle arti figurative all'interno dell'agone bucolico: «... die Kunst erscheint im Alltag als ein Versuch, eine höhere Qualität dieses Alltags zu erschaffen, als ein Mittel, sich von diesem Alltag zu distanzieren und infolgedessen ein höheres Niveau zu erreichen...».³⁹

Tutti i tentativi compiuti possono accostarsi parzialmente alla verità, ma alcune circostanze, proprie del *poeta doctus*, mi sembrano qui ineludibili: il binomio αὐλός / κρατήρ non può non essere emblematico delle due sezioni – bucolica ed erotica – che caratterizzano questo punto dell'agone, proprio a motivo del contrasto fra l'umile, usuale oggetto dei βουκόλοι e il raffinato cratere posseduto da un αἰπόλος – un 'pezzo' eccezionale che ben difficilmente potrebbe essere ascrivito a un artista diverso dal grande Prassitele: abbia o non abbia egli effettivamente creato un cratere di questo genere, non dobbiamo qui dimenticare che il suo conclamato o sedicente possessore sarà fra l'altro il vincitore della gara; e che la verisimile allusione a un esemplare di toreutica ellenistica⁴⁰ ancor più potrebbe suffragare le ragioni di un simbolismo, invece difficile da ammettere qualora si pensi ad un artista quale Prassitele il Giovane, non altrettanto noto anche perché – a quanto ci risulta⁴¹ – non sembra sia stato attivo fuori dell'Attica. Vi sono infatti le probabili, contigue citazioni metaletterarie a sostenere la liceità di una differenziazione fra secchio e cratere, a configurare bivalenze fra arti figurative e poesia che in una struttura diversa un'ἔκφρασις avrebbe svolto e visualizzato in maniera adeguata. Come in effetti accade per il κισσύβιον del I idillio, cui non possono non rinviare questi due 'contenitori' del V, sia il secchio ove il latte è raccolto durante la mungitura e conservato in attesa che

Poems, Edited with Introduction and Commentary by Sir K. J. Dover, London 1985, p. 137; K. J. Gutzwiller, *Theocritus' Pastoral Analogies*, Madison 1991, p. 142, e già Legrand, *Théocrite*, p. 51 n. 3.

³⁸ Manakidou, *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung...*, p. 95.

³⁹ *Ibidem*, p. 95. Vd. anche Zanker, *Realism in Alexandrian Poetry...*, p. 168.

⁴⁰ Cfr. in merito le ragioni addotte da Schneider, *Ein Mischkrug des Praxiteles...*, pp. 176-77.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 180-81.

cagli – anch' esso di legno come il boccale – sia il cratere, la cui forma elaborata è lasciata presagire dal nome dello scultore, e che fra l'altro – unitamente al κισσύβιον – costituisce per noi l'unica, diretta citazione di un manufatto artistico nei testi teocritei.⁴² Si dovrebbe pertanto ulteriormente verificare quanto il cratere di Prassitele sia immagine e simbolo di una poesia complessa, alla riuscita della quale dovrebbero concorrere più componenti: «... es mischen sich in dieses Gefäß die Ingredienzien philologischer und archäologisch-kunst-geschichtlicher Händel».⁴³ Secondo una polivalenza d'altra parte ben documentata nella stratigrafia dello scolio, ove è tangibile la ricerca di soluzioni che possano soddisfare le diverse 'voci' della poesia teocritea e ben corrispondere all'artificio del suo realismo metaletterario. Non possiamo fare a meno di ricordare, in merito, il simbolismo sotteso al κισσύβιον, alla sua calligrafica, minuziosa disposizione delle scene che sembra assimilare tecniche proprie di materiali diversi, e non altrimenti comprensibile nel medesimo contesto teocriteo se non grazie ad una elaborata, 'composita' fattura che muove da un manufatto di legno per poi riferirsi ad un più probabile esemplare di toreutica.⁴⁴ Ma sono soprattutto la simbologia letteraria evocata dal boccale di legno κεκλυσμένον ἄδει κηρῶ ... νεοτευχές, ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον (vv. 26-27)⁴⁵ – rustico e raffinato ad un tempo nelle scene che propone, sortendo in effetti un αἰολίχον θάημα (v. 56)⁴⁶ –,

⁴² Cfr. già H. Brunn, *Die griechischen Bukoliker und die bildende Kunst*, «SBAW», 2 (1879), pp. 1-21 (p. 5).

⁴³ Schneider, *Ein Mischkrug des Praxiteles...*, p. 174.

⁴⁴ Cfr. Nicosia, *Teocrito e l'arte figurata*, pp. 15ss. Per l'interpretazione globale delle scene rimando a Gallavotti, *Le coppe istoriate...*, pp. 421-33 (= *Theocritea*, pp. 136-44), lucido e rigoroso difensore del testo tradito; *contra*, vd. Gow, *Theocritus...*, II, pp. 6-14. Sulla 'composita' struttura della coppa vd. anche M. Payne, *Ecphrasis and Song in Theocritus' Idyll 1*, «GRBS», 42 (2001), pp. 263-87 (pp. 264-78).

⁴⁵ Per la quale rinvio, in particolare, a D. M. Halperin, *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven-London 1983, pp. 161-89, e a F. Cairns, *Theocritus' First Idyll: The Literary Programme*, «WS», n. F. 18 (1984), pp. 89-113. Ma vorrei anche ricordare che il significato metaletterario fu già ravvisato da A. Rostagni, *Poeti alessandrini*, Torino 1916, p. 97.

⁴⁶ Accogliendo il lieve, felice emendamento al testo proposto da Carlo Gallavotti, che per altro riprende una lettura di Ahrens negli scolii (recenziori) del *Genav.* 45 : cfr., oltre a *Per il testo di Teocrito*, «RFIC», 30 (1952), pp. 137-48 (pp. 141-43) = *Theocritea*, pp. 130-33, anche *Theocritus quique*

nonché la sua afferenza alla poesia omerica, il suo ‘interscambio’ con il nuovo canto del poeta,⁴⁷ a rendere plausibile l’ipotesi che anche nel V idillio secchio e cratere esprimano valori analoghi. Questa volta, congiuntamente, a motivo del ‘botta e risposta’ proprio del testo e della duplice enunciazione che qui si rende necessaria: la ‘proposta’ del secchio e del cratere deve essere ripresa dalla duplice tematica bucolica ed erotica, in piena sintonia con il codice agonale. Né – potremmo aggiungere – ci attenderemmo qualcosa di diverso in *questo* componimento non solo per la sua particolare struttura, ma anche per la sede che occupa all’interno del *corpus*, ove le eventuali esigenze metaletterarie detengono un peso, una forma ben diversi rispetto all’idillio che già in antico doveva aprire la raccolta.⁴⁸ Al dispiegarsi di un’*ekphrasis* che bene motiva le esigenze programmatiche là quasi necessarie si sostituisce la breve, ricercata citazione, nascostamente allusiva del prodotto poetico, e tuttavia resa da due manufatti che richiamano due valenze contenutistiche del carne e, nel medesimo tempo, la *techne* applicata da Teocrito alla sua poesia.

In sintonia con l’utilizzo teocriteo del κισσύβιον, non sarà arduo riconoscere al γαυλὸς κυπαρίσσινος un analogo simbolismo, anche perché il povero materiale di cui è costituito non solo offre garanzie di resistere al tempo, ma anche non manca di evocare un’impressione di raffinatezza.⁴⁹ Se il primo figura nell’‘arredo’ dell’antro di Polifemo (*Od.* 9, 346), e il suo carattere rustico è confermato da altri impieghi odissiaci e dalla tradizione scoliastica ad essi correlata,⁵⁰ nonché dalle rare, successive riprese del termine,⁵¹ un itinerario semantico affatto simile caratterizza il secondo nelle sue attestazioni più significative: dai γαυλοί presenti nella dispensa di Polifemo (*Od.* 9, 223), a sporadiche e dotte occorrenze in

feruntur bucolici Greci, C. Gallavotti rec., Romae 1993³, p. 60, ed inoltre Pisani, Di Gregorio, *Teocrito*, pp. 279-80.

⁴⁷ Cfr. Halperin, *Before Pastoral...*, pp. 185ss.

⁴⁸ Vd. anche Gallavotti, *Theocritus...*, pp. 15-16, ed anche J. W. Vaughn, *Theocritus Vergilianus and Liber Bucolicorum*, «Aevum», 55 (1981), pp. 47-68.

⁴⁹ Vd. gli esempi ‘tecnici’ riportati in Gow, *Theocritus...*, II, p. 110, e la conseguente deduzione dello studioso. Ricordo inoltre K. Lembach, *Die Pflanzen bei Theokrit*, Heidelberg 1970, pp. 121-22.

⁵⁰ Cfr. anche *Od.* 14, 78 (e lo *schol* V, p. 582 Dindorf); 16, 52.

⁵¹ Cfr. Gow, *Theocritus...*, p. 6, e Halperin, *Before Pastoral...*, pp. 169-72.

Apollonio Rodio⁵² e nell'*Antologia Palatina*,⁵³ fino a quelle per noi più interessanti che percorrono il romanzo di Longo Sofista: dove l'utensile di legno subisce una sorta di 'codificazione', ad ulteriore testimonianza del rilievo accordato dal tardo autore al lessico bucolico ed alle sue implicazioni vecchie e nuove, funzionali alla cornice, alle scene riproposte dal suo romanzo.⁵⁴ I γαυλοί divengono infatti ἀναθήματα di anziani pastori che, al termine della loro attività, unitamente ad altri attrezzi della loro professione, li «dedicano» ai loro dèi protettori:⁵⁵ gli umili κτήματα che avevano accompagnato il lavoro e il canto di ogni giorno sono ora i «doni votivi» che sanciscono, consacrano il quotidiano, la sua ταπεινότης, conferendo pienezza ai simboli del realismo teocriteo; ove tuttavia l'umiltà dell'oggetto già si apre ad ambiti più vasti, delegando umili utensili a rappresentare, a visualizzare situazioni che caratterizzino al livello più alto peculiarità, gusto, stilemi propri del mondo bucolico fattosi cosmo letterario.

A fianco del 'rustico' secchio, ecco allora che il cratere «di Prassitele» altro non può risultare, se non l'opera del grande artista, richiedendo la struttura del 'botta e risposta' applicata ai doni una duplicità opposta e complementare cui invece aveva potuto e dovuto ovviare l'unicità del κισσύβιον, a sua volta non esente, però, dal 'contaminare' la semplicità dell'oggetto con la raffinatezza della sua decorazione. Secchio e cratere sembrano pertanto visualizzare le due 'anime' del realismo teocriteo, che ci è dato riconoscere nel testo grazie al codice stabilito dal poeta.

Le ragioni di una impegnativa, voluta citazione di Prassitele sono state indagate nell'esegesi di Werner Schneider, che opportunamente cerca di storicizzare la citazione teocritea alla luce della prassi ellenistica, anche nel caso dei manufatti volta a ricercarne la singolarità, il carattere prezioso ed obsoleto.⁵⁶ Ma forse qualche motivazione aggiuntiva si potrebbe ancora evincere dallo stile di Prassitele e soprattutto dall'abbinamento – non certamente casuale

⁵² Arg. 3, 758, su cui vd. *Apollonius of Rhodes, Argonautica Book III*, Edited by R. L. Hunter, Cambridge 1989, p. 179.

⁵³ Cfr. AP VI 35, 5 (Leon.) e IX 404, 5 (Antiphil.).

⁵⁴ Cfr., in genere, L. R. Cresci, *Il romanzo di Longo Sofista e la tradizione bucolica*, «A&R», (1981), pp. 1-25; *Longo Sofista, Dafni e Cloe*. Intr., trad. e note a cura di M. P. Pattoni, Milano 2005, pp. 66ss. e 104ss.

⁵⁵ Cfr. soprattutto Long. Soph. 1, 4, 3 (su cui vd. Pattoni [a cura di], *Longo Sofista...*, p. 233 n. 25); 4, 26, 2 e 32, 3.

⁵⁶ Cfr. Schneider, *Ein Mischkrug des Praxiteles...*, specialmente pp. 182ss.

– del cratere e del secchio, due vasi che nelle loro accurate diciture sembrano essere peculiari, congruenti al testo teocriteo.

Senza dubbio, i due contenitori risultano in armonia con le scelte tematiche ravvisabili in questa sezione del carme, e pertanto – come fa notare lo Schneider⁵⁷ – la tematica amorosa di Prassitele, la sua celebrazione dell'ἄνῆρ ἐρωτικός a discapito dell'ἄνῆρ δραστηκός devono aver avuto il loro peso nel condizionare il dono del cratere promesso da Comata alla sua fanciulla; il celebre rapporto avuto da Prassitele con l'etera Frine ha lasciato ampie tracce nelle nostre testimonianze,⁵⁸ ed in non pochi casi – a incominciare da Plin. *nat.* 34, 70 – è chiamato in causa dalle fonti per giustificare la somma abilità dello scultore nel plasmare soggetti erotici;⁵⁹ fra l'altro, qui perfettamente evocati da una sorta di lussuoso «Liebes- und Werbegeschenk»⁶⁰ che Comata potrebbe destinare alla sua fanciulla nel ricordo di un analogo dono dedicato da Prassitele a Frine; ed al quale Comata-Teocrito legherebbe programmi e contenuti della sua poesia, come se il «nudo» nome di Prassitele rispondesse, emblematicamente, ad una «ausgesparte Ekphrasis zum Reliefdekor des Kraters».⁶¹ Ulteriori punti di contatto fra poeta ed artista, legati materialmente alla scelta di un vaso, in teoria sarebbero anche possibili,⁶² ma senza dubbio riuscirebbero assai più labili in merito a una loro 'valutazione' da parte del *poeta doctus*. Mentre, fra le scelte programmatiche di Prassitele che tanta fortuna avranno nel gusto ellenistico, e sempre in merito all'ele-

⁵⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 190-93.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 190-91, si sofferma in particolare su Paus. 1, 20, 1-2 (e 9, 27, 3), ove si racconta la fortunosa vicenda del Satiro, scultura che sarebbe stata prediletta dall'artista tra tutte le sue opere, al punto che avrebbe desiderato offrirla in dono a Frine (ma l'etera gli avrebbe preferito l'*Eros*). Tuttavia non è chiaro il rapporto fra questa scultura ed il famoso *Satiro che versa da bere*, noto da più copie romane: sull'aneddoto cfr. anche *Pausania, Guida della Grecia*, I. *L'Attica*. Intr., testo e trad. a cura di D. Musti, comm. a cura di L. Beschi e D. Musti, Milano 1982, p. 332, e A. Ajootian, *Praxiteles*, in O. Palagia, J. J. Pollitt (eds.), *Personal Styles in Greek Sculpture* (= «YClS», 30), Cambridge 1998, pp. 97-98.

⁵⁹ Vd. anche A. Corso, *The Art of Praxiteles. The Development of Praxiteles' Workshop and Its Cultural Tradition until the Sculptor's Acme (364-1 BC)*, Roma 2004, pp. 239-44, 308-17.

⁶⁰ Schneider, *Ein Mischkrug des Praxiteles...*, p. 195, e pp. 196-200.

⁶¹ *Ibidem*, p. 200.

⁶² Vd. l'elenco (ad un vaso si appoggia anche l'*Afrodite Cnidia!*) in Schneider, *Ein Mischkrug des Praxiteles...*, pp. 187-89.

ganza con cui egli svolge il tema amoroso, potremmo ricordare la sua predilezione per le pose disincantate ed ‘ingenuae’, che riutilizzando i ‘vecchi’ modelli di Policlete imprimono una sensibilità nuova alla forma artistica del IV secolo,⁶³ e soprattutto tracciano un percorso pressoché parallelo a quello intrapreso dal *poeta doctus*. Ed effettivamente, per ritornare al parallelo forse più rilevante, la memoria storica aggregatasi sulla figura-tipo del *Satiro che versa da bere*⁶⁴ sembrerebbe prestarsi più di ogni altro ‘ricordo’ ad evocare situazioni, contenuti e stilemi propri della forma letteraria plasmata da Teocrito. Ma quand’anche potessimo disporre di un riscontro più puntuale – eventualità ‘improponibile’ per la poetica teocritea⁶⁵ –, dovremmo, probabilmente, avallare sfumature già sottese alla citazione che un poeta come Teocrito può fare di un artista come Prassitele, e che figurerebbero quale inevitabile corollario una volta appurata la liceità del confronto fra le due τέχναι. Ben altro potremmo inferire dal microtesto se ci provassimo a riscontrare nella coppia secchio-cratere – in aggiunta alle ragioni più propriamente artistiche, stilistiche – eventuali significati simbolici legati alle *res*, cioè all’uso, alla destinazione dei due vasi, e desumibili dal loro differente impiego quotidiano; senza trascurare, tuttavia, quei riscontri storico-letterari che ne caratterizzano l’area semantica dopo la tradizione omerica e che pertanto – dati un chiaro *Incipit* ed il suo non frequente utilizzo – potrebbero rendere implicito, in Teocrito, un vincolo fra il loro reimpiego e la composizione poetica. A testimonianza di un *fieri* che consegue nel testo teocriteo lo stadio finale di un processo di sedimentazione, e che il poeta chiede al suo lettore di riconoscere, muovendo dal realismo quotidiano per giungere – come in altre circostanze – al verisimile letterario: il cui rapporto con l’autentico realismo deve risultare sempre discernibile, ma che comunque la *docta poesis* assorbe nel proprio alveo, sottoponendolo alle neces-

⁶³ Cfr., e. g., R. Kabus-Preisshofen, *La scultura del IV secolo*, in *Storia e civiltà dei Greci* III 6. *La crisi della polis. Arte, religione, musica*, Milano 1979, pp. 397-404. Si pensi, poi, all’analogo *iter* percorso da Lisippo, ora messo in luce anche dal papiro del Nuovo Posidippo: cfr. l’epigr. 62 A. – B. (= X 8-15 B. – G.), su cui, da ultimo, *Posidippo, Epigrammi*. Intr. di G. Zanetto, trad. e note di S. Pozzi e F. Rampichini, Milano 2008, pp. 154-55.

⁶⁴ Vd. illustrazione.

⁶⁵ Cfr., in questo stesso volume, il lavoro di Adele Teresa Cozzoli.

sità, alle esigenze della sua *fictio*.⁶⁶ Ed in tal senso giungendo a nobilitarlo, a renderlo un componente effettivo del suo divenire, anche di una sequenza che in un agone potrà farsi serrata e dunque riuscire ‘criptica’. Ma non fino a celare del tutto un’ambivalenza letteraria, forse anche in una sua sottile implicazione, dovuta alla tradizionale simbologia – già riscontrata anche per il κισόβιον del I idillio⁶⁷ – che stabilisce l’equivalenza fra un vaso, il suo contenuto ed il canto del poeta. Soprattutto perché, accanto al ‘bucolicissimo’ secchio, il cratere sarebbe il vaso più idoneo – per il suo stesso impiego, deputato alla μύξις, e per la metafora letteraria cui anche qui la sua memoria storica potrebbe dar luogo⁶⁸ – ad evocare la contaminazione dei generi letterari praticata da Teocrito in maniera tanto virtuosistica e caratterizzante.⁶⁹ Le due componenti di una *docta poesis* risulterebbero allora in piena evidenza, distinte e complementari nell’agone che elegge la *sfida*, il contrasto, a una τέχνη di valore assoluto, attuata secondo un preciso modello letterario.

⁶⁶ Cfr. da ultimo G. Serrao, *Teocrito: poetica e poesia*, in *La letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca. Atti del Colloquio Internazionale* (Università di Roma “Tor Vergata”, 29-30 aprile 1997), a cura di R. Pretagostini, Roma 2000, pp. 45-61.

⁶⁷ Vd. Cairns, *Theocritus’ First Idyll...*, pp. 96-97 e n. 24.

⁶⁸ Quali precedenti, penso soprattutto a Pind. *Ol.* 6, 91-92; *Isthm.* 6, 1-9 (su cui vd. Pindaro, *Le Istmiche*, a cura di G. A. Privitera, Milano 1982, p. 203). Sui due passi cfr. ora A. Bonifazi, *Mescolare un cratere di canti. Pragmatica della poesia epinicia in Pindaro*, Alessandria 2001, pp. 133-43, 153-62; sull’ascendenza simposiale del *topos* vd. F. Lissarague, *L’immaginario del simposio greco*, trad. it. Roma-Bari 1989 (Paris 1987), pp. 25-58, ed anche S. Vissicchio, *Le metafore pindariche relative ad ambiti musicali*, «*Rudiae*», 9 (1997), pp. 281-306 (pp. 286ss.). Analogamente, cfr. anche Anacr. 56 G., su cui vd. O. Vox, *Studi anacreontei*, Bari 1990, pp. 40-49.

⁶⁹ Ricordo, pur nella loro diversità, i fondamentali contributi di L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «*BICS*», 18 (1971), pp. 69-74 (pp. 80-86); Id., *La letteratura alessandrina e il rinnovamento dei generi letterari della tradizione*, in Id., *La letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*, pp. 149-61 (pp. 151-54), e di F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh 1972 (agg. Ann Arbor 2007), soprattutto pp. 158ss.



Satiro Versante. Copia romana da Prassitele
(Palermo, Museo Archeologico Regionale)

GABRIELLA MORETTI

XENIA E *APOPHORETA* DI MARZIALE FRA *EKPHRASIS* RETORICA
E TRADIZIONE ICONOGRAFICA DELLA 'NATURA MORTA'

1. Ekphrasis, iconografia e letteratura

1.1. Le due raccolte di epigrammi relativi a cibi e ad oggetti che Marziale intitolò *Xenia* e *Apophoreta*, appartenenti insieme al *De spectaculis* alla fase per noi più precoce dell'attività letteraria di Marziale, rappresentano sotto molti punti di vista una tappa straordinariamente innovativa e originale nella storia del genere epigrammatico.

Nonostante la pubblicazione negli ultimi anni dei pregevoli commenti di Leary prima agli *Apophoreta* e poi agli *Xenia*¹ abbia attirato, su queste due raccolte in precedenza un po' trascurate,² un

¹ *Martial Book 14: the Apophoreta*, Text with intr. and comm. by T. J. Leary, London 1996; *Martial Book 13: the Xenia*, Text with intr. and comm. by T. J. Leary, London 2001.

² Nei decenni precedenti gli studi dedicati specificamente alle due raccolte erano stati scarsi: cfr. B. L. Ullman, *Apophoreta in Petronius and Martial*, «CPh», 36 (1941), pp. 346-55; L. Hermann, *La regle des dix-huit vers et les livres XIII et XIV de Martial*, «Latomus», 26 (1967), pp. 1015-20; Id., *Martial XIV, 196*, «Latomus», 27 (1968), pp. 436-37; R. Reggiani, *Osservazioni su Livio, Sallustio e Lucano in tre epigrammi di Marziale (XIV 190, 191, 194)*, «Vichiana», 5 (1976), pp. 133-38; A. Martin, *Quand Marcial publia-t-il ses Apophoreta?*, «ACD», 16 (1980), pp. 61-64; G. W. M. Harrison, *Some Xenia and Apophoreta from Martial just in time for Christmas*, «CB», 56 (1980), pp. 43-44; M. J. Muñoz Jiménez, *Enigmata y epigramma: de los Xenia y Apophoreta de Marcial a los Aenigmata Symposii*, «CFC(L)», 19 (1985), pp. 187-95; R. A. Pitcher, *The Dating of Martial Books XIII and XIV*, «Hermes», 113 (1985), pp. 330-39; P. Laurens, *La poétique de la langue ou la performance descriptive dans le livre VI de L'Anthologie Grecque et dans les livres XIII et XIV de Martial*, «RPh», 66 (1992), pp. 301-15; K. M. D. Dunbabin, *Scenes from the Roman Convivium: Frigida non derit, non derit calda petenti (Martial XIV)*.

rinnovato interesse degli studiosi,³ mi pare che molti aspetti di queste singolarità d'insieme possano essere ancora utilmente esplorati.

105), in O. Murray, M. Tecuşan (eds.), *In vino veritas*, London 1995, pp. 252-65.

³ Gli studi sulle due raccolte sono assai cresciuti di numero negli ultimi anni, dopo la pubblicazione dei commenti di Leary: cfr. M. J. Muñoz Jiménez, *Rasgos comunes y estructura particular de Xenia y Apophoreta*, «CFC (L)», 10 (1996), pp. 135-46; Id., *Los Apophoreta 183-196 de Marcial y la recepción del texto en el s. I d. C.*, in A. M. Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*. Actas del I Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos, celebrado en la Residencia Universitaria de Jarandilla de la Vera (Cáceres), los días 26 – 28 de enero de 1995, Madrid 1996, pp. 391-97; T. J. Leary, *Martial's Early Saturnalian Verse*, in F. Grewing (ed.), *Toto notus in orbe: Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart 1998, pp. 37-47; F. Grewing, *Mundus inversus. Fiktion und Wirklichkeit in Martials Büchern XIII und XIV*, «Prometheus», 25 (1999), pp. 259-81; T. J. Leary, *Martial's Christmas Winelist*, «G&R», 46 (1999), pp. 34-41; J. Fernández Valverde, *Mart. 14. 187: Menandrou Thais*, «Glotta», 76 (2000), p. 133; H. Lindsay, *Food and clothing in Martial*, in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin literature and Roman history*, Bruxelles 2000, pp. 318-27; la seconda parte (*Kleindichtung und Kaisertum: Das Domitianbild der Xenia und Apophoreta*) del secondo capitolo (*Epigrammatische Vorübungen? Die Kaiserbilder des Liber Spectaculorum sowie der Xenia und Apophoreta*) di S. Lorenz, *Erotik und Panegirik. Martials epigrammatische Kaiser*, Tübingen 2002, pp. 82-110; E. Calandra, *A mensa con Marziale: il vasellame da tavola negli Apophoreta*, «Athenaeum», 91 (2003), pp. 191-99; F. Socas, «*Lemmata sola legas*: una revisión de «Xenia» y «Apophoreta»», in J. J. Iso Echegoyen, A. Encuentra Ortega (eds.), *Marcial, 1900 años después*, Zaragoza 2004, pp. 227-46; M. Mayer, *Los Xenia de Marcial clave de interpretación de un vaso figurado del Alfar de La Maja (Calahorra, La Rioja)*, *ibidem*, pp. 115-27; A. Borgo, *Un libro in dono: su alcuni epigrammi degli «Apophoreta» di Marziale*, in G. Indelli, G. Leone, F. Longo Auricchio (a cura di), *Mathesis e mneme: studi in memoria di Marcello Gigante 2*, Napoli 2004, pp. 161-71; C. Salemme, *Marziale e la poesia delle cose*, Napoli 2005 (che riprende le tematiche già affrontate a suo tempo nel volume *Marziale e la "poetica" degli oggetti: struttura dell'epigramma di Marziale*, Napoli 1976): vedi anche Id., *Marziale e la sensazione delle cose*, «BstudLat», 35 (2005), pp. 70-86; W. Ralph Johnson, *Small Wonders: the Poetics of Martial, Book Fourteen*, in W. W. Batstone, G. Tissol (eds.), *Defining Genre and Gender in Latin Literature. Essays Presented to William S. Anderson on His Seventy-Fifth Birthday*, New York-Washington D.C.-Baltimore-Bern 2005, pp. 139-50; M. Rühl, *Saturnalicio lusit et ipse luto. Martial und die Kunst in den Apophoreta*, «RhM», 149 (2006), pp. 287-309; S. Culpepper Stroup, *Invaluable collections: the illusion of poetic presence in Martial's Xenia and Apophoreta*, in R. R. Nauta, H. J. van Dam, J. J. L. Smolenaars (eds.), *Flavian Poetry*, Leiden-Boston 2006 (Mnemosyne Suppl. 207), pp. 299-314; L. Pini, *Omero, Menandro e i «classici» latini negli «Apophoreta» di Marziale: criteri di selezione e ordinamento*, «RFIC», 134

A parte infatti il *De spectaculis* – che costituisce tuttavia un caso *sui generis* a causa dell'occasione specifica che lo generò, e che dovette incidere profondamente sull'ordinamento del *liber*, modellato almeno in parte com'è probabile sulla successione e l'ordinamento stesso degli spettacoli descritti – *Xenia* e *Apophoreta* costituiscono a ben vedere, nonostante si tenda spesso a dimenticarlo, i primi libri di epigrammi autoediti che ci siano giunti pressoché integri dall'antichità: cosa che rende particolarmente interessante l'esplorazione della loro architettura e dell'ordinamento interno del loro materiale epigrammatico.

Mi sto a questo proposito occupando in un lavoro in procinto di ultimazione di tutta una serie di questioni relative alle due raccolte, cercando in primo luogo di studiare l'origine e la funzione dei *tituli* che – con l'eccezione dei soli epigrammi proemiali e introduttivi – precedono ognuno degli epigrammi, formati ciascuno da un solo distico, di *Xenia* e *Apophoreta*. Tali *tituli* consistono nel nome del cibo o dell'oggetto descritto: una caratteristica questa davvero eccezionale e innovatrice, che come ha visto bene Bianca-Jannette Schröder⁴ fa di Marziale il primo poeta latino⁵ a impiegare sistematicamente una forma letteraria, quella del *Gedichttitel*, destinata a una straordinaria fortuna successiva (più incerto è se quasi contemporaneamente qualcosa di analogo abbia fatto – in forma tuttavia meno standardizzata – Stazio nelle *Silvae*).

(2006), pp. 443-78. Non sono riuscita a vedere A. Lejavitzer Lapoujade, *Hacia una génesis del epigrama en Marcial: Xenia y Apophoreta*, Estudio, trad. y notas, México 2000. In genere per due diverse rassegne della bibliografia su Marziale dell'ultimo trentennio cfr. S. Lorenz, *Martial 1970-2003* I, «Lustrum», 45 (2003), pp. 167-277; II, 48 (2006), pp. 109-223 e il volume J. A. Beltrán, A. P. Encuentra, G. C. Fontan, J. J. Iso, A. I. Magallón, R. M. Marina (eds.), *Marco Valerio Marcial: Actualización científica y bibliográfica. Tres décadas de estudios sobre Marcial (1971-2000)*, Zaragoza 2005.

⁴ B.-J. Schröder, *Titel un Text. Zur Entwicklung lateinischer Gedichtüberschriften. Mit Untersuchungen zu lateinischen Buchtiteln, Inhaltverzeichnissen und andere Gliederungsmitteln*, Berlin-New York 1999, pp. 176ss.

⁵ Preceduto forse soltanto da alcune raccolte epigrammatiche greche conservateci frammentariamente dai papiri: cfr. e.g. P. Oxy. 3725 (peraltro del I-II sec. d.C.), che contiene gli epigrammi del poeta di età neroniana Nicarco, dove c'è un titolo per ogni componimento; lo stesso vale per P. Petr. II 49b, in cui viene indicato il drammaturgo e il dramma cui ciascun epigramma è dedicato: cfr. Schröder, *Titel un Text...*, p. 161ss. e L. Argentieri, *Epigramma e libro. Morfologia delle raccolte epigrammatiche premeleagree*, «ZPE», 121 (1998), p. 5 e n. 47.

In secondo luogo, dall'analisi della funzione dei *tituli* è emersa più chiaramente la natura catalogica delle due raccolte, che costituiscono una sorta di enciclopedia dell'universo elegante e affluente di età flavia: che finisce così per affidare appunto alla serie di *tituli* il compito di costituire un indice degli argomenti trattati (in forma sorprendentemente analoga a quella svolta nella *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio dall'indice degli argomenti che costituisce il primo libro dell'opera⁶).

L'insieme dei *tituli* di cibi e di oggetti nelle due raccolte si rivela in terzo luogo, infine, una sorta di collezione lessicografica specializzata, che si avvicina per molti versi ad analoghi elenchi di *lemmata* compilati dai grammatici, parimenti organizzati per categorie tematiche: questione, questa, che riporta ai sottili criteri di ordinamento interno di ciascuno dei due *libelli* e in particolare degli *Apophoreta*.

1.2. Vorrei qui invece concentrare la mia attenzione sull'omogeneità tematica che contraddistingue le due raccolte. *Xenia* e *Apophoreta* rappresentano infatti una sorta di catalogo, scandito dai *tituli*, di descrizioni di cibi e di oggetti: con una scelta tanto risoluta di organica antologizzazione di questa tipologia di epigrammi, da porci di fronte a una sorta di autonomo sottogenere epigrammatico.

In questo senso gli epigrammi di *Xenia* e *Apophoreta* possono essere catalogati come *ekphraseis*, brevi ma spesso vivide, di quei cibi e di quegli oggetti. È vero che l'estrema brevità degli epigrammi delle due raccolte lascia spesso poco spazio a una descrizione particolareggiata dell'oggetto o del cibo trattato in ciascun epigramma, il quale consiste spesso di una definizione o di una prescrizione o di un consiglio d'uso, piuttosto che fornire una descrizione ricca di dettagli.⁷ Ma l'appartenenza degli epigrammi delle due raccolte al genere ecfastico è resa indiscutibile dalla sezione

⁶ Vedi già in proposito Schröder, *Titel und Text*, p. 176ss.

⁷ Ma si vedano caratteristiche propriamente ecfastiche negli *Xenia* almeno in 13, 7; 17; 19 (dove l'*ekphrasis* è rimarcata dall'imperativo *cerne*); 28; 29; 30; 40; 44; 47; 58 (vedi l'imperativo *aspice*); 70 (vedi il verbo *miraris*), etc.: si noti inoltre in numerosi altri epigrammi della raccolta l'uso di deittici che presuppongono che il cibo in questione sia direttamente visibile per il destinatario. Più evidente ancora l'andamento ecfastico negli *Apophoreta*: cfr. 14, 5; 9; 33; 41; 45; 61; 64; 87; 92; 95; 106; 108 (dove l'*ekphrasis* è rimarcata dall'imperativo *aspice*); 114; 127; 145; 147; 169; 170-182; 184; 186; 190; 192; 199; 212.

dedicata, negli *Apophoreta*, alla descrizione di opere d'arte come statue e dipinti,⁸ la forma cioè più tradizionale di epigramma ecfrastico nell'antichità. A questa tipologia consolidata di epigrammi ecfrastici Marziale, secondo una tradizione che è già in parte dell'epigramma ellenistico (dove assai sottile appare spesso la distinzione fra epigramma ecfrastico ed epigramma votivo, e in cui ad essere dedicati e descritti sono di frequente oggetti assai umili), affianca la descrizione-designazione di oggetti e cibi di ogni tipo: e non meraviglia che, nella misura esigua del distico (biglietto poetico destinato ad accompagnare i doni di *Xenia* e *Apophoreta*), la descrizione si agglutini frequentemente in quella che appare solo una rapida definizione dell'oggetto trattato. Se infatti l'*ekphrasis* (come vedremo meglio fra poco) è una rappresentazione viva in forma di parole che trova il suo perfetto corrispettivo visuale nella rappresentazione iconografica, ecco che i bigliettini poetici di Marziale trovano ad esempio il loro perfetto corrispettivo retorico e funzionale in quei *nomismata*, quei gettoni con cui, come ci dice Marziale stesso,⁹ venivano talvolta sorteggiati gli *apophoreta*: e ciascuno di tali gettoni¹⁰ poteva recare appunto una minimale iconografia definitoria dell'oggetto, di grande o piccolissimo valore, attribuito di volta in volta dalla sorte. I brevissimi epigrammi delle due raccolte di Marziale, insomma, così come il loro analogo iconografico rappresentato dai *nomismata* figurati, rappresentano una sorta di grado minimo dell'*ekphrasis* (e vedremo più avanti, parlando dello straordinario mosaico di Marbella, come l'elenco di cibi

⁸ Mart. 14, 170-82, su cui vedi ora, proprio riguardo alla loro natura ecfrastica, É. Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008, pp. 253-335, che riprende fra l'altro l'ipotesi, interessante ma difficilmente condivisibile, di K. Lehmann, *A Roman Poet Visits a Museum*, «Hesperia», 14 (1945), pp. 259-69, secondo cui questa sezione degli *Apophoreta* sarebbe una descrizione criptata di opere d'arte che avrebbero ornato il tempio di Augusto divinizzato.

⁹ Cfr. Mart. 8, 78, 8-12: *Omnis habet sua dona dies: nec linea dives / cessat, et in populum multa rapina cadit; / nunc veniunt subitis lasciva nomismata nimbis, / nunc dat spectatas tessera larga feras, / nunc implere sinus securos gaudet et absens / sortitur dominos, ne laceretur, avis.*

¹⁰ Analoghi ai gettoni (o *spintriae*) con scene erotiche, per la cui interpretazione (gettoni che davano diritto a servizi in un bordello, oppure gettoni da impiegare in giochi da tavolo o d'azzardo ecc.) vedi J. R. Clarke, *Looking at Lovemaking. Constructions of Sexuality in Roman Art 100 B.C.-A.D. 250*, Berkeley-Los Angeles-London 1998, pp. 244-47, n. 6.

e di oggetti rappresentati in *Xenia* e *Apophoreta* possa trovare ulteriori e rivelatrici corrispondenze iconografiche).

Ora, una delle caratteristiche dell'*ekphrasis* è proprio quella di fermare, di fotografare il proprio oggetto in un momento fisso del suo apparirci. Ecco allora che questa caratteristica è particolarmente evidente nel caso in cui la descrizione coinvolga cibi ed oggetti, divenendo così un equivalente verbale di quello che con espressione moderna chiamiamo 'natura morta' o, appunto, *still life*: entrambe queste definizioni alludono infatti proprio al congelamento della rappresentazione in una forma sottratta al tempo e al mutamento.

Questo rimando alla tradizione pittorica della natura morta non è casuale, e non è neppure – come vedremo – una sovrapposizione di categorie moderne alle due raccolte di Marziale.

Come è noto, la dottrina retorica intorno all'*evidentia* assume come proprio riferimento primario la visualità, il mettere la scena o la cosa descritta 'sotto gli occhi' del lettore o dell'ascoltatore.¹¹ In particolare per quanto riguarda la categoria dell'*ekphrasis*, come è peraltro ovvio e naturale, la dottrina retorica antica utilizza privilegiatamente l'immagine della pittura, arte efrastica per definizione:

*repraesentatio [...] est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodammodo verbis depingitur.*¹²

¹¹ Gli studi sull'*ekphrasis* nella dottrina retorica antica sono troppo numerosi per poterne qui dare conto: basterà allora il rimando al volume recentissimo di R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, England – Burlington, VT 2009, e alla bibliografia ivi riportata.

¹² Quint. *inst.* 8, 3, 63. Un'altra dottrina retorica strettamente legata dal punto di vista tanto teorico quanto lessicale alla tradizione iconografica è quella relativa alle *similitudines* (ovvero *imagines* o εἰκόνας), che divengono anche un esercizio declamatorio, su cui vedi L. Pernot, *Aspetti trascurati dell'educazione retorica nel II secolo d.C.: intorno ai maestri di Marco Aurelio*, in F. Gasti, E. Romano (a cura di), *Retorica ed educazione delle élites nell'antica Roma*, Pavia 2008, pp. 95-112 (vedi in particolare le pp. 96-105); cfr. anche il cap. III, *Fronton et la rhétorique nouvelle: ses affinités avec le style "moderne"*, in R. Marache, *La critique littéraire de la langue latine et le développement du gout archaïsant au II^e siècle de notre ère*, Rennes 1952, pp. 128-37. Cfr. Fronton, p. 40, 3-7 v. d. Hout *MAGISTRO MEO ... Ego quoque hodie a septima in lectulo nonnihili egi, nam εἰκόνας decem ferme expediui. In nona te socium et optionem mihi sumo, nam minus secunda fuit in persequendo mihi. Est autem quod in insula Aenaria intus lacus est; in eo lacu alia insula est et ea quoque inhabitatur. Ἐνθὲνδ' εἰκόνα ποιοῦμεν*; *ibidem*, 3, 8

La rappresentazione [...] è un genere di figura, in cui tutta quanta l'**immagine** di una cosa viene per così dire **dipinta** per mezzo di parole.

*fit depictio, cum verbis ut imagine fingo.*¹³

la **descrizione** avviene, quando **plasm**o con parole come in un'**immagine**.

*Quemadmodum pictor coloribus figuras describit, sic orator ... etc.*¹⁴

Come il **pittore traccia le figure per mezzo dei colori**, così l'oratore ...
etc.

Attraverso l'*enargheia* in generale e l'*ekphrasis* in particolare possiamo costruire con le parole qualcosa che sia un vero e proprio sostituto verbale della realtà:

*Enargheia est figura, qua formam rerum et imaginem ita oratione substituimus, ut lectoris oculis praesentiaeque subiciamus.*¹⁵

L'*enargheia* è una figura, per mezzo della quale **sostituiamo con le parole la forma e l'immagine delle cose** in modo tale, che le mettiamo sotto gli occhi del lettore come se fosse in loro presenza.

Ma la trattatistica retorica sull'*ekphrasis* sembra essere stata influenzata dall'iconografia ben al di là di questa semplice metaforologia della pittura penetrata nel suo lessico tecnico: esaminando

DOMINO MEO **Imaginem** quam te quaerere ais meque tibi socium ad quaerendum et optionem sumis, num moleste feres, si in tuo atque in tui patris sinu id futurum quaeram? [...] Et, amem te, tu quas **εἰκόνας** in eandem rem demonstrata ratione quaesiveris et inveneris, mittito mihi, ut, si fuerint scitae et concinnae, gaudeam. Iam primum quidem illud scis, **εἰκόνα** ei rei adsumi, ut aut ornet quid aut deturpet aut aequiperet aut deminuat aut ampliet aut ex minus credibili credibile efficiat. [...] **in hac εἰκόνε, quam de patre tuo te-que depinxi**, ἔν τι τῶν συμβεβηκότων ἔλαβον, τὸ ὅμοιον τῆς ἀσφαλείας καὶ τῆς ἀπολαύσεως [...] **τὴν δὲ ὅλην τῶν εἰκόνων τέχνην** *alias diligentius et subtilius persequemur; nunc capita rerum attigi.*

¹³ *Carmen de figuris*, 148.

¹⁴ Rutil. Lup. 2, 7.

¹⁵ Ps. Iul. Rufin. *schem. dian.* 15.

l'influsso esercitato dalle tradizioni iconografiche sul pensiero e la prassi retorica potremo allora dire qualcosa di più sul rapporto fra i tre poli della pittura, della dottrina retorica intorno all'*ekphrasis*, e delle due raccolte di Marziale.

1.3. Prendiamo ad esempio, nei trattati antichi di retorica, la suddivisione dell'*ekphrasis* in diverse categorie, divise a seconda del soggetto in *ekphrasis personarum* (collegata evidentemente alla categoria del ritratto, particolarmente nevralgica in ambiente romano), *rerum, temporum, status, locorum*.

Quest'ultimo tipo di *ekphrasis*, l'*ekphrasis locorum*, viene chiamata da alcuni, come dice Quintiliano, con il termine di *topographia*:

*Locorum quoque dilucida et significans descriptio eidem uirtuti adsignatur a quibusdam, alii τοπογραφίαν dicunt*¹⁶.

Anche la chiara e icastica descrizione di luoghi viene fatta rientrare da alcuni nella medesima categoria dell'*ekphrasis*, mentre altri la denominano 'topografia'.

Ma la *τοπογραφία*, prima che una categoria retorica, dovette essere un genere pittorico ben codificato, in cui sappiamo che alcuni pittori, detti appunto *topographi*, si erano specializzati. Ce lo dimostrano ad esempio le due testimonianze parallele di Diodoro Siculo e di Valerio Massimo circa un pittore noto proprio con l'appellativo di 'topografo', un certo Demetrio, di origine alessandrina e legato al sovrano di Alessandria Tolomeo Aulete, che si era trasferito verso la metà del I secolo a.C. a Roma, dove continuava probabilmente a svolgere la propria attività:

¹⁶ Quint. *inst.* 9, 2, 44. Se la *topographia* è la descrizione di un luogo reale, la *topothesia* è la descrizione di un luogo fittizio e talora fantastico: vedi *schem. dian.* 11-12: *τοπογραφία est loci descriptio [...] τοποθεσία est loci positio, cum describitur locus, qui non est, sed fingitur*; Serv. *Aen.* 1. 159 «*est in secessu*» ***topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus. Ne autem videatur penitus a veritate discedere, Hispaniensis Carthaginis portum descripsit. Ceterum hunc locum in Africa nusquam esse constat, nec incongrue propter nominis similitudinem posuit. Nam topographia est rei verae descriptio***; Lact. *in Stat. Theb.* 52 *in huiusmodi descriptione, ubi veri loci facies demonstratur, topographia dicitur; ubi fictum quid venit topothesia.*

ὁ Πτολεμαῖος ὁ βασιλεὺς Αἰγύπτου [...] πεπυσμένος δὲ κατὰ τὴν πορείαν τὸ κατάλυμα τὸ τοῦ Δημητρίου τοῦ τοπογράφου, πρὸς τοῦτον ζητήσας κατέλυσε πεφιλοξενημένον ὑπ' αὐτοῦ πλεονάκις ἐν τῇ κατὰ τὴν Ἀλεξάνδρειαν ἐπιδημίᾳ.¹⁷

Tolomeo, re d'Egitto [...], essendo venuto a sapere mentre era ancora in viaggio l'indirizzo di **Demetrio, il topografo**, lo cercò e alloggiò con lui, persona con cui si era spesso intrattenuto quando risiedeva ad Alessandria.

*Rex eius Ptolomaeus a minore fratre regno spoliatus petendi auxilii gratia [...] Romam uenerat ac se in hospitium Alexandrini pictoris contulerat*¹⁸.

Il re d'Egitto Tolomeo, privato del regno dal fratello minore, per ottenere aiuto [...] era venuto a Roma e aveva preso alloggio nella casa di un pittore di Alessandria.

La *τοπογραφία* iconografica dovette influenzare quella retorica: ecco dunque che l'origine di talune categorizzazioni retoriche, in particolare all'interno della dottrina sull'*ekphrasis*, risultano avere come punto di origine la riflessione antica sull'iconografia e le sue tipologie.

1.4. Un parallelismo ancora più sorprendente fra pittura e dottrina retorica ci viene offerto dalla dottrina circa la *λεπτολογία* o *distributio*, cioè l'accumulazione di dettagli e particolari successivi tesa a conferire all'*ekphrasis* il grado massimo di realismo.

Quintiliano e Aquila Romano ci offrono infatti come esempio di *ekphrasis* leptologica la medesima descrizione che, nella perduta orazione *Pro Q. Gallio*, Cicerone fece di un *convivium luxuriosum*, e che evidentemente doveva essere un esempio celebre di impiego della figura:

Est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodam modo uerbis depingitur [...] Interim ex pluribus efficitur illa quam conamur exprimere facies, ut est apud eundem (namque ad omnium ornandi uirtutum exemplum uel unus sufficit) in descriptione conuiuui luxuriosi: 'Videbar videre alios intrantis, alios autem exeuntis, quosdam ex uino uacillantibus, quosdam

¹⁷ Diod. Sic. 31, 18, 2.

¹⁸ Val. Max. 5, 1.

hesterna ex potatione oscitantis. Humus erat immunda, lutulenta vino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium.¹⁹

Vi è poi un genere di figura, grazie al quale **un'immagine complessiva delle cose viene dipinta come per mezzo di parole [...]** Spesso **l'immagine che cerchiamo di esprimere viene ottenuta attraverso tutta una serie di dettagli**, come accade ancora presso il medesimo Cicerone (è sufficiente infatti anche lui da solo come esempio di tutte le qualità ornamentali della figura) nella descrizione di un banchetto lussuoso: «Sembrava di vedere gente che entrava, gente che usciva; certi vacillavano per il vino bevuto, altri sbadigliavano per le bevute del giorno prima. Il pavimento era sporco, macchiato di vino, cosparso di ghirlande appassite e di lische di pesce».

In questa descrizione, che può sembrare a prima vista una riproduzione in presa diretta della realtà, vi è invece, evidentissima, l'influenza della celebre tipologia iconografica della riparografia,²⁰ e in particolare dell'iconografia illusionistica del cosiddetto ὀσάρωτος οἶκος, la «stanza non spazzata» (vedi **fig. 1**).

Questa particolarissima tipologia iconografica era stata introdotta dal celebre mosaicista Sosos, e da essa derivano magnifici

¹⁹ Quint. *inst.* 8, 3, 63-67; vedi Aquil. 2 λεπτολογία: *tale pro Gallio de convivio luxurioso: «fit clamor, fit convicium mulierum, fit symphoniae cantus; videbar mihi videre alios intrantes, alios autem exeuntes ...»;* quod si hoc ipsum esse aliqui diatyposin, hoc est descriptionem volunt, intellegant nos non de universo loco, sed de executione singularum rerum loqui: quas ita persecutus est, **ut etiam minima quaeque demonstraret.**

²⁰ Vedi Plin. *nat.* 35, 112 *Namque subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo, e quibus fuit Piraicus arte paucis postferendus: proposito nescio an distinxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinisque pinxit et asellos et obsonia ac similia, ob haec cognominatus rhyparographos, in iis consummatae voluptatis, quippe eae pluris venire quam maximae multorum:* vedi S. G. Nichols, *Seeing Food: An Anthropology of Ekphrasis, and Still Life in Classical and Medieval Examples*, «Modern Language Notes», 106 (1991), pp. 818-51, che tuttavia interpreta scorrettamente il vocabolo *obsonia* in questo passo, ritenendo che significhi «paintings of food» (p. 829), mentre ovviamente il termine non indica altro che il cibo oggetto dei dipinti del pittore. Pireico, altrimenti ignoto, viene proposto qui non come l'inventore di questo tipo di rappresentazioni, ma come colui che seppe dare a questo tipo di arte pittorica fama e dignità economica. Si può supporre che Pireico, ateniese d'origine (come dimostra il suo nome), e vissuto probabilmente fra IV e III secolo, si fosse trasferito ad Alessandria contribuendo ivi allo sviluppo della pittura di genere realistico.

pavimenti romani a mosaico raffigurati squisitamente coperti di scarti in quella che non è nemmeno più soltanto una natura morta, ma appartiene a quella categoria-limite del realismo pittorico che è il cosiddetto *trompe-l'oeil*:

*Celeberrimus fuit in hoc genere Sosus, qui Pergami stravit quem vocant asaroton oecon, quoniam purgamenta cenae in pavimentis quaeque everri solent velut relicta fecerat parvis e tessellis tinctisque in varios colores.*²¹

Celeberrimo in questo genere di mosaici fu Soso, che a Pergamo fece quello che chiamano “la stanza non spazzata”, dato che rappresentò sul pavimento con minuti tasselli di ogni colore i rifiuti di una cena e tutto quello che di solito si spazza via.

Come si vede, quindi, non solo la dottrina intorno alla λεπτολογία, ma anche la concreta prassi oratoria appare in casi come questo fortemente indebitata con la tradizione iconografica. Proprio questa perfetta specularità fra *ekphrasis* e pittura fa sì che appunto dall’arte pittorica antica e dalle sue tradizioni si possano trarre elementi preziosi per capire meglio le categorie in cui si inscrivono opere ecfrastiche come *Xenia* e *Apophoreta*.

2. La ‘Natura morta’. Un genere iconografico antico e la tradizione ellenistica dell’epigramma anatematico ed ecfrastico: la genesi di un sottogenere letterario

2.1. Se le due raccolte di Marziale rappresentano infatti una novità letteraria degna di nota, ciò che chiamiamo con termine mo-

²¹ Plin. *nat.* 36, 184. Stazio nelle *Silvae* (*Stat. silv.* 1, 3, 52-57) noterà, nella sua *ekphrasis* della villa tiburtina di Manlio Vopiscio, come gli splendidi pavimenti ricordino – e superino – proprio un mosaico di questo genere: *Dum vagor aspectu visusque per omnia duco, / calcabam necopinus opes. Nam splendor ab alto / defluus et nitidum referentes aera testae / monstravere solum, varias ubi picta per artes / gaudet humus superatque novis asarota figuris* (cfr. in proposito Nichols, *Seeing Food...*, pp. 841-43). L’*asarotos* diverrà a tal punto il culmine dell’arte del mosaico che l’aggettivo *asaroticus* verrà impiegato da Sidonio Apollinare nel senso di ‘fatto a mosaico’ *tout court*: cfr. *carm.* 23, 57-58 *Non tu marmora, bracteam, vitrumque, / non testudinis Indicæ nitorem, / non si quas eboris trabes refractis / rostris Marmarici dedere barri, / figis mænibus, aureasque portas / exornas asaroticis lapillis.*

derno ‘natura morta’ costituiva invece una tipologia ormai del tutto consueta e tradizionale nella pittura antica. Come si può osservare attraverso le pitture di Ercolano e di Pompei, erano frequenti e popolarissime nella pittura ‘di genere’ le rappresentazioni di cibi: frutta, verdura, pesci, cacciagione vengono allora presentati talvolta da soli, talvolta inframmezzati ad oggetti di ogni tipo (vasellame, argenteria: talvolta gli oggetti sono invece presentati a sé, in una gamma ancora più vasta di tipologie).

Oltre che diffusissimi, questi soggetti erano un capitolo tanto ben codificato nella tradizione iconografica che si sentì la necessità di impiegare un appellativo specifico per designare questo tipo di dipinti. La presenza dunque anche nell’antichità di un termine deputato a designare quello che noi chiamiamo ‘natura morta’ ci dimostra come questo tipo di soggetti rappresentasse già allora un vero e proprio genere pittorico, ancorché minore.

Ce lo mostra con chiarezza un importante passo di Vitruvio, allorché viene a parlare della struttura architettonica delle antiche dimore greche di lusso:

*Praeterea dextra ac sinistra domunculae constituuntur habentes proprias ianuas, triclinia et cubicula commoda, uti hospites advenientes non in peristylia sed in ea hospitalia recipiantur. Nam cum fuerunt Graeci delicatiores et fortuna opulentiores, hospitibus advenientibus instruebant triclinia, cubicula, cum penu cellas, primoque die ad cenam invitabant, postero mittebant pullos, ova, holera, poma reliquasque res agrestes. Ideo pictores ea, quae mittebantur hospitibus, picturis imitantes Xenia appellaverunt.*²²

Inoltre a destra e a sinistra vengono fatte delle piccole abitazioni, fornite di proprie porte, di sale da pranzo e comode stanze da letto, in modo che quelli giunti come ospiti non vengano accolti nei peristili ma in queste dimore appositamente previste per gli ospiti. Infatti i Greci, quando erano più eleganti e più ricchi, preparavano per gli ospiti delle sale da pranzo e delle stanze da letto, fornite anche di dispense, e il primo giorno li invitavano a cena, **il secondo invece mandavano loro in dono polli, uova, verdura, frutta e altri prodotti della campagna. Perciò i pittori, imitando nei loro quadri queste cose mandate in dono agli ospiti, chiamarono xenia (doni ospitali) questo genere di pitture.**

²² Vitruv. 6, 7, 4.

Dunque il termine impiegato già in un tempo – parrebbe – ben anteriore a Vitruvio per designare le ‘nature morte’ era il vocabolo *xenia*. Che siamo di fronte a un vero e proprio appellativo stabilmente codificato per questo genere iconografico ce lo confermano due *ekphraseis* di due complessi quadri di lussureggianti nature morte nelle *Imagines* di Filostrato Maggiore, su cui ci soffermeremo più avanti: per cui il titolo impiegato da Filostrato fu appunto quello di *Xenia*.

Filostrato, come è noto, afferma di descrivere i quadri appesi nelle *porticus* di una villa napoletana di cui era stato ospite: anche se questa galleria di quadri filostratei è con tutta probabilità una finzione letteraria, è certo in compenso che i quadri da lui descritti rimandano ad autentiche tipologie pittoriche. Questo è ancor più sicuro nel caso dei due quadri di *Xenia*, perché la coincidenza con il passo di Vitruvio (così come l’abbondanza dei reperti figurativi di questo tipo) ci conferma che siamo di fronte a un vero e proprio genere iconografico.

2.2. Questo genere pittorico è ben noto agli archeologi e agli storici dell’arte antica: vi ha dedicato fra l’altro un breve ma prezioso studio apparso nel 2001 Stefano De Caro,²³ che nella sua *Introduzione* rimanda anche alla coincidenza tematica con *Xenia* e *Apophoreta*. Il dato sembra però curiosamente non aver valicato pienamente l’ambito disciplinare, e non ha quindi attirato l’attenzione dovuta da parte degli studiosi di Marziale: Leary ad esempio nella sua introduzione agli *Xenia* dedica appena due o tre righe al passo di Vitruvio.

Io credo invece che in questo caso il parallelismo fra il genere iconografico e la composizione degli *Xenia* (e in secondo luogo anche degli *Apophoreta*) sia fondamentale per comprendere la genesi della raccolta.

Certo, tanto gli *xenia* iconografici quanto – e in modo ancora più esplicito – le due raccolte di Marziale dipendono dal concreto rituale degli *xenia* (e degli *apophoreta*) nelle pratiche mondane tradizionali a Roma: e molto probabilmente Marziale compose i primi

²³ S. De Caro, *La natura morta nelle pitture e nei mosaici delle città vesuviane*, Napoli 2003; vedi anche J. M. Croisille, *Les natures mortes campaniennes: répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples, de Pompéi, Herculaneum, Stables*, Bruxelles 1965; in genere sul tema iconografico della natura morta cfr. S. Zuffi (a cura di), *La natura morta. La storia, gli sviluppi internazionali, i capolavori*, Milano 1999.

epigrammi – o anche delle brevi collezioni di epigrammi – appartenenti a questa tipologia con un preciso scopo d'occasione, affinché servissero ad un suo ricco patrono come eleganti biglietti da accludere ai doni, o da utilizzare per il sorteggio dei doni, durante la festività dei Saturnali.

Tuttavia questo tipo di composizione di epigrammi d'occasione è cosa assai diversa dalla decisione di raccogliere questa specifica tipologia di epigrammi nella forma del libro monografico, apparentemente leggera ma in realtà autorialmente impegnativa. Ecco allora che l'esistenza di un precedente genere iconografico ci spiega come, sia pur sulla base dei raggruppamenti tematici tipici dell'architettura delle antologie epigrammatiche ellenistiche (ma a nostra conoscenza nessuna raccolta ellenistica anteriore è, come *Xenia* e *Apophoreta*, monotematica²⁴), Marziale abbia creato con gli *Xenia* un nuovo e compatto sottogenere di epigramma, modellandolo in forma analoga a una preesistente tipologia iconografica.

Da questo punto di vista Marziale non trovava un appoggio preciso nella teoria retorica relativa all'*ekphrasis*, dato che la manualistica antica, pur distinguendo (come faceva ad esempio Ermogene²⁵) diversi tipi di *ekphrasis* a seconda di ciò che viene descritto, non sembra operare invece una separazione, nell'ambito della *descriptio rerum*, fra descrizioni di avvenimenti (per esempio una battaglia per terra o per mare) e descrizioni invece di oggetti. La consolidata e autocosciente tipologia iconografica degli *xenia*, così, a fronte dei malsicuri modelli letterari o retorici, deve essere stata

²⁴ K. J. Gutzwiller, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles-London 1998, p. 12, n. 37, parla per il Marziale del *De spectaculis* e di *Xenia* e *Apophoreta* di un riflesso della unità tematica dei più antichi libri greci di epigrammi: di cui tuttavia l'unica testimonianza concreta a noi nota è per la tradizione greca il titolo di Μοῦσα Παιδική testimoniato per una tarda raccolta di Stratone (di cui effettivamente sono conservati in *AP* 12, 1-11, 175-258 epigrammi pederotici). Diverso è il caso per esempio del papiro Petrie II 49 b del III sec. a.C., che contiene una serie di epigrammi su opere teatrali di diversi drammaturghi, per cui si è pensato anche ad un'origine scolastica (e la serie non occupava comunque, per quanto ne sappiamo, un intero, autonomo libro).

²⁴ Sull'ordinamento degli *Xenia* vedi Muñoz Jiménez, *Rasgos comunes y estructura particular de Xenia y Apophoreta...*; vedi inoltre il § 3. 2, *Zur Gestaltung der Xenia*, del volume di J. Scherf, *Untersuchungen zur Buchgestaltung Martials*, München-Leipzig 2001, pp. 76-88.

²⁵ Cfr. Hermog. *prog.* 3, 10 γίνονται δὲ ἐκφράσεις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ καιρῶν καὶ τόπων καὶ χρόνων καὶ πολλῶν ἑτέρων.

allora un precedente essenziale per suggerire a Marziale la composizione di questo nuovo tipo di raccolta 'monografica' di epigrammi, cui conferi anch'egli il titolo di *Xenia*.

2.3. Se l'operazione messa in atto da Marziale con gli *Xenia* (e poi confermata dagli *Apophoreta*) trasse spunto dall'esistenza di un ben formalizzato genere iconografico di *xenia* per inaugurare un nuovo e compatto sottogenere epigrammatico, essa si iscrive al tempo stesso, benché in modo innovativo, in una consolidata tradizione ellenistica di organizzazione, all'interno di un *liber* o di un'antologia,²⁶ del materiale epigrammatico a disposizione.

Tale tradizione prevedeva infatti – come mostra bene l'ordinamento interno del nuovo Posidippo – l'organizzazione degli epigrammi per serie tematiche, solo in parte coincidente con quella per generi che è a noi familiare attraverso l'*Anthologia Palatina*, e in cui non sempre netta appare la distinzione fra epigrammi votivi e funerari (queste due tipologie dovevano essere sentite come particolarmente legate poiché erano le forme più antiche e originali di epigramma), e ancora più spesso fra epigrammi anatematici ed efrastici, a testimoniare l'affinità fra i due generi (spesso, come nota Argentieri,²⁷ è difficile assegnare un componimento al genere votivo o a quello efrastico perché un manufatto pregiato può venire dedicato, e inversamente un *ex voto* può venire descritto). A questo proposito va ricordato come la grande fortuna dell'*ekphrasis* in età ellenistica si rifletta bene nella grande quantità di epigrammi descrittivi conservati dai papiri.²⁸

²⁶ Adopero qui la distinzione fra silloge, *libellus* e antologia definita da L. Argentieri, *Epigramma e libro. Morfologia delle raccolte epigrammatiche premeleagree*, «ZPE», 121 (1998), pp. 1-20.

²⁷ Cfr. Argentieri, *Epigramma e libro...*, pp. 15 e 17.

²⁸ *Ibidem*, p. 17. Sulle tecniche dell'*ekphrasis* nel VI libro dell'*Anthologia Palatina* e nei libri XIII e XIV di Marziale cfr. Laurens, *La poétique de la langue...*; sulla definizione di epigramma efrastico cfr. almeno G. Zanker, *New Light on the Literary Category of 'Ekphrastic Epigram' in Antiquity: the New Posidippus (col. X 7-XI 19 P. Mil. Vogl. VIII 309)*, «ZPE», 143 (2003), pp. 59-62; sulla tradizione dell'epigramma efrastico in età ellenistica cfr. M. Lausberg, *Das Einzeldistichon: Studien zum antiken Epigramm*, München 1982, p. 191ss.; K. Gutzwiller, *Art's Echo: The Tradition of Hellenistic Ekphrastic Epigram*, in M. A. Harder, R. Regtuit, G. Wakker (eds.), *Hellenistic Epigrams*, Leuven 2002 (Hellenistica Groningana, 6), pp. 85-112; in genere sulla tradizione ellenistica dell'*ekphrasis* cfr. F. Manakidou, *Beschreibung von Kunstwerken in den hellenistischen Dichtung: Ein Beitrag zur hellenistischen*

Il papiro di Posidippo affianca dunque all'organizzazione per generi quella per contenuto: ad esempio, separa in tre gruppi (pietre; statue; immagini dei vincitori equestri) epigrammi che nell'*Anthologia Palatina* troveremmo tutti nel libro nono come epidittici. Queste sezioni tematiche sono rese ancor più evidenti dal fatto di essere accompagnate da titoli, che risultano fra l'altro particolarmente ben visibili, con la loro posizione centrata rispetto alla colonna, nella *mise en page* del P. Mil. Vogl. 1295,²⁹ dove ne sono individuabili o facilmente ricostruibili nove: 1. λιθικά; 2. οἰωνοσκοπικά; 3. ἀναθηματικά; 4. ἐπιθύμβια; 5. ἀνδριαντοποιικά; 6. ἱππικά; 7. ναυαγικά; 8. ἰαματικά; 9. τρόποι.

Di queste nove sezioni due (3. ἀναθηματικά; 4. ἐπιθύμβια) non solo si ritrovano rispettivamente nel sesto e settimo libro dell'*Anthologia Palatina*, ma costituivano probabilmente (insieme con gli epigrammi erotici e con quelli epidittici) il tema di due dei quattro libri dello *Stephanos* di Meleagro: un fatto che ci mostra sia come un titolo di sezione potesse divenire facilmente titolo di libro e viceversa,³⁰ sia come la tradizione ellenistica prevedesse per lo più un'alternanza fra diversi temi e generi di epigramma tanto come sezioni distinte all'interno di un singolo *liber*, tanto come libri di tema distinto all'interno di un'antologia.

2.4. Nel comporre prima gli *Xenia* e poi gli *Apophoreta* è allora come se Marziale avesse deciso di dedicare ciascuna delle due rac-

Poetik, Stuttgart 1993 (Beiträge zur Altertumskunde, 36); S. D. Goldhill, *The naïve and the knowing eye: ekphrasis and the culture of viewing in the Hellenistic world*, in S. D. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, pp. 197-223; F. Graf, *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in G. Boehm, H. Pfothner (eds.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zum Gegenwart*, München 1995, pp. 154ss.; G. Zanker, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison, Wisc. 2003.

²⁹ Cfr. N. Krevans, *The Editor's Toolbox: Strategies for Selection and Presentation in the Milan Epigram Papyrus*, in K. J. Gutzwiller (ed.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford 2005, p. 82.

³⁰ Si noti che *e converso* la sezione di un *libellus*, magari ben definita da un *titulus* apposito, può diventare una sottosezione non testualmente esplicitata in raccolte successive: mentre il nuovo Posidippo esplicita per esempio grazie ad un'apposita intestazione il raggruppamento dei ναυαγικά, gli epigrammi dedicati ai naufragi, raggruppati insieme, diverranno nell'antologia di Meleagro solo una sottosezione, non esplicitata, all'interno del libro dedicato agli epigrammi funebri: cfr. Gutzwiller, *Poetic Garlands...*, p. 28.

colte a una e una sola serie tematica, passando così dalla più tradizionale tipologia ellenistica di raccolta ‘miscellanea’ ad una nuova tipologia ‘monografica’, basata peraltro come alcune delle sezioni del nuovo Posidippo su di una selezione ‘per contenuto’ (*Xenia* = cibi; *Apophoreta* = oggetti): anche se una traccia consistente della tradizionale organizzazione del materiale epigrammatico in serie tematiche diverse e successive finisce per persistere in entrambe le raccolte.

Gli *Xenia* vedono infatti succedersi diverse categorie di cibi (epp. 6-60 = alimenti vegetali e antipasti; 61-78 = uccellazione; 79-91 = pesci e frutti di mare; 92-100 = cacciagione; 101-105 = salse e miele; 106-125 vini): Marziale fa tuttavia un uso particolarmente raffinato della tradizione ellenistica di ordinamento degli epigrammi per serie tematiche giustapposte, seguendo nella successione dei diversi cibi la tipica successione delle portate in un banchetto.³¹

Il primo epigramma dopo quelli proemiali (*tus*, 13, 4) e l’ultimo della raccolta (*coronae roseae*, 13, 127) inquadrano per di più il *liber* in un omaggio a Domiziano, con i suoi appellativi rispettivamente di *Germanicus* e *Caesar*: anche in questo caso vi è un suggestivo parallelismo con il papiro del nuovo Posidippo, dove una posizione analogamente privilegiata è accordata ad epigrammi in cui figurano i Tolemei e Alessandro.³² La presenza alla fine della raccolta proprio di un epigramma sulle *coronae roseae* fa pensare poi a una deliberata allusione a Meleagro, che inizia e conclude la sua antologia con un’allusione agli *στέφανοι*.³³ Non mi sembra sia stato notato inoltre che la scelta di dedicare la raccolta ad epigrammi relativi a cibi sembra sottesamente e ironicamente annunciata dal primo epigramma del *liber*, dal valore proemiale e programmatico:

*Ne toga cordylis et paenula desit olivis
aut inopem metuat sordida blatta famem,*

³¹ Sull’ordinamento degli *Xenia* cfr. Muñoz Jiménez, *Rasgos comunes y estructura particular de Xenia y Apophoreta...*; vedi inoltre il § 3. 2 *Zur Gestaltung der Xenia* del volume di J. Scherf, *Untersuchungen zur Buchgestaltung Martials*, München-Leipzig 2001, pp. 76-88.

³² Cfr. A. Barchiesi, *The Search for the Perfect Book: a PS to the New Posidippus*, in Gutzwiller (ed.), *The New Posidippus...*, pp. 324-25, che rimanda anche alla struttura analoga degli *Aitia* (p. 336).

³³ *Ibidem*, p. 325.

*perdite Niliacas, Musae, mea damna, papyros ...*³⁴

Affinché una toga non manchi ai tonni e un mantello alle olive
e la sordida blatta non patisca la fame,
consumate, o Muse, mia rovina, il papiro nilotico ...

L'affermazione di Marziale riecheggia infatti certo Catullo 95, 8, dove gli *Annales* di Volusio *laxas scombris saepe dabunt tunicas*, e soprattutto Orazio, *epist.* 2, 1, 269-70 *deferar in vicum vendentem tus et odores / et piper et quidquid chartis amicitur ineptis*: e Alessandro Barchiesi³⁵ nota giustamente come i due primi *material poems* della raccolta siano dedicati proprio a *tus* (13, 4) e *piper* (13, 5), in una ripresa dell'opzione oraziana per la poesia come incarto per doni (potremmo aggiungere, per rendere completa l'allusione, che anche il penultimo epigramma 13, 126, *unguentum*, risulta perfettamente corrispondente agli *odores* oraziani). Ma nell'*incipit* degli *Xenia* il motivo viene ad assumere un significato assai più pregnante rispetto alla tradizione: il *liber* – catalogo di generi alimentari racchiusi epigramma per epigramma in un rotolo di papiro – verrà in effetti a diventare un virtuale contenitore di cibi, un cartoccio colmo di prelibatezze offerte al lettore/degustatore.³⁶

La successione di categorie tematiche – interna per dir così alla super-categoria degli oggetti, e al genere ecfrastico degli epigrammi – risulta ancora più evidente negli *Apophoreta*, dove si susseguono (in un ordine reso peraltro di difficile lettura complessiva dalla probabile traslocazione di epigrammi durante la trasmissione del testo) strumenti scrittori, giochi da tavolo e d'azzardo, oggetti da toeletta, armi, strumenti per esercizi ginnici, oggetti per la cura del corpo, strumenti di illuminazione, oggetti per scacciare le mosche e spazzare i resti di cibo, cibi, uccelli da compagnia, mobilia per sala da banchetto, calici e stoviglie, abiti, stoffe e coperte, strumenti musicali, oggetti d'arte, opere letterarie, animali di razza e

³⁴ Mart. 13, 1, 1-3.

³⁵ Barchiesi, *The Search for the Perfect Book...*, p. 328.

³⁶ Analogamente, il primo epigramma degli *Apophoreta*, altrettanto programmatico, inizierà nel nome di capi di vestiario (*Synthesibus dum gaudet eques dominusque senator / dumque decent nostrum pillea sumpta Iovem ...*: 14, 1, 1-2), che costituiranno una delle più consistenti fra le categorie di oggetti contemplate nella raccolta.

schiavi.³⁷ In questo caso l'ordinamento è ancora più studiato e artisticamente complesso, prevedendo al suo interno sia – unico criterio esplicitamente dichiarato – un'organizzazione per coppie dono ricco/dono povero, sia una serie di criteri impliciti di ordinamento, come una crescita complessiva dall'inizio alla fine del *liber* nel valore dei doni ricchi, e una sorta di sotteso schema cronologico per cui dagli esercizi ginnici e dal bagno si passa al banchetto in tutte le sue fasi e i suoi aspetti, per giungere infine, con l'epigramma 223, alla conclusione dei Saturnali e alla ripresa delle consuete attività dopo il periodo di festa.

2.5. Le due raccolte di Marziale, pur mantenendo al loro interno un'organizzazione per subcategorie successive (ma il poeta cura con estrema sottigliezza i passaggi da una serie all'altra,³⁸ rendendoli fluidi e 'legati' attraverso associazioni di idee, somiglianze nel materiale e nella forma degli oggetti, giochi di parole etc.) scelgono però, come abbiamo detto, di dedicarsi ciascuna a un grande gruppo tematico, quello della descrizione rispettivamente dei cibi e degli oggetti. In questo senso troviamo importanti coincidenze con la tradizione degli epigrammi anatematici ed ecfrastici, che prevedevano ciascuno a suo modo una descrizione dell'oggetto dedicato o sottoposto a *ekphrasis*.

Da questo punto di vista possiamo notare – a partire ancora una volta soprattutto dagli *Xenia* – tutta una serie di coincidenze fra la storia dell'*ekphrasis* iconografica di cibi (quella che prenderà il nome di *xenia* e coincide sostanzialmente con la nostra natura morta) e la storia dell'epigramma anatematico che ha al suo centro cibi od oggetti dedicati alla divinità.

³⁷ Sull'ordinamento degli *Apophoreta* vedi ancora Muñoz Jiménez, *Rasgos comunes y estructura particular de Xenia y Apophoreta...*, e il § 3. 3, *Zur Gestaltung der Apophoreta*, in Scherf, *Untersuchungen zur Buchgestaltung Martials...*, pp. 89-105: qualche appunto preliminare in G. Moretti, *L'architettura degli Apophoreta di Marziale: qualche appunto sugli epigrammi di transizione e sulla tradizione ellenistica di ordinamento della raccolta*, in F. Leonardelli, G. Rossi (a cura di), *Officina humanitatis: studi in onore di Lia De Finis*, Trento 2010, pp. 99-105.

³⁸ Alle raffinate tecniche di transizione, nelle raccolte ellenistiche, da un epigramma all'altro, o da una serie all'altra di epigrammi ha dedicato analisi assai fini Gutzwiller, *Poetic Garlands...*, *passim*.

Come nota De Caro,³⁹ infatti, il parallelismo fra gli epigrammi dedicati a cibi o ad oggetti e la rappresentazione di questi nelle arti visive sta anche nella loro origine parallela e nella loro parallela evoluzione. La rappresentazione illusionistica di frutti, ad esempio, tipico soggetto della 'natura morta' nell'antichità, nasce con connotati rituali e religiosi come sostituzione di frutti reali con i loro equivalenti in pietra e terracotta dipinta come offerta funebre o religiosa; altrettanto dicasi per le rappresentazioni artistiche di oggetti come equivalenti di oggetti reali nel corredo funebre dei defunti.

Così, allo stesso modo, l'epigramma con descrizioni di cibi o di oggetti nasce per lo più in ambito sacrale nella forma dell'epigramma dedicatorio o anatematico,⁴⁰ e talvolta anche nella forma dell'epigramma funerario.

Ritornando alle arti visive, a poco a poco la rappresentazione artistica di cibi e di oggetti si laicizza, perdendo i suoi connotati originari, e passando poi da soggetto marginale, mero dettaglio di una più solenne pittura 'di figura', a soggetto iconografico *suo iure*, dalla funzione squisitamente decorativa. Da semplice fregio ornamentale, nel quarto stile pompeiano la pittura di *xenia* arriva addirittura ad accamparsi al centro delle pareti, rivendicando una piena dignità del proprio genere iconografico, quasi al pari della pittura mitologica.

Allo stesso modo l'epigramma su cibi ed oggetti perde a poco a poco il suo autentico carattere votivo: prima mantenendo, pur nella

³⁹ Cfr. De Caro, *La natura morta nelle pitture...*, pp. 7-35.

⁴⁰ Sui rapporti con l'epigramma greco vedi i lavori generali di O. Weinreich, *Studien zu Martial. Literarhistorische un religionsgeschichtliche Untersuchungen*, Stuttgart 1928; P. Laurens, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris 1989; J. P. Sullivan, *Martial: the unexpected classic. A literary and historical study*, Cambridge 1991; più specificamente dedicati al problema E. Pertsch, *De Valerio Martiale Graecorum poetarum imitatore*, Berolini 1911; K. Prinz, *Martial und die griechische Epigrammatik I*, Wien und Leipzig 1911; O. Autore, *Marziale e l'epigramma greco*, Palermo 1937; P. Laurens, *Martial et l'épigramme grecque du I^{er} siècle après J.-C.*, «REL», 43 (1965), pp. 315-41; N. Holzberg, *Martial und das antike Epigramm*, Darmstadt 2002 (su *Xenia* e *Aphophoreta* vedi pp. 44-47); G. Nisbet, *Greek Epigram in the Roman Empire: Martial's Forgotten Rivals*, Oxford 2003; in particolare sul rapporto di *Xenia* e *Aphophoreta* con la tradizione epigrammatica ellenistica cfr. P. Laurens, *La poétique de la langue ou la performance descriptive dans le livre VI de l'Anthologie Grecque et dans les livres XIII et XIV de Martial*, «RPh», 65 (1992), pp. 301-15.

forma dell'epigramma ormai tutto letterario, un fittizio carattere anatematico, e maturando poi contenuti anche ludici e scherzosi. Tale evoluzione è ben visibile nell'epigramma greco attraverso i poeti della *Corona* di Filippo: la prima *Corona* non comprendeva infatti che delle offerte, ma durante il I secolo si moltiplicano i biglietti concepiti per accompagnare dei doni, destinati a un amico, a un protettore, a una donna,⁴¹ ora in occasione di anniversari,⁴² ora per la festa dei Saturnali⁴³ (siamo già in ambiente romano). L'evoluzione giunge allora al suo culmine proprio con *Xenia* e *Apophoreta*, dove l'operazione compiuta da Marziale, con i suoi epigrammi tutti incentrati su doni e apertamente mondani e divertiti,⁴⁴ ha come esito finale quello di conferire loro non la qualità di un motivo epigrammatico fra i tanti, ma la dignità di un vero e proprio sottogenere.

3. Realismo illusionistico fra retorica, iconografia e letteratura

3.1. Con questa scelta, Marziale si inserisce fra l'altro in una tradizione che, sul versante delle arti visive, vedeva nella rappresentazione illusionistica di cibi e di oggetti il banco di prova del realismo

⁴¹ Cfr. e.g. l'epigramma di Antifilo *A.P.* 6, 250 (il dono di una veste di porpora, di lane preziose e di un vasetto di nardo, indirizzato probabilmente a una donna della famiglia imperiale, forse Giulia la figlia di Augusto); a Calpurnio Pisone è invece destinato, nell'epigramma di Antipatro di Tessalonica (*A.P.* 6, 335) il dono di una *causea* (cfr. Mart. 13, 29), cappello macedone di feltro utile anche come una sorta di elmo in battaglia (cfr. l'epigramma di Antipatro di Tessalonica, *A.P.* 6, 335, v. 2, dove una *causea* è detta poter fare da κόρυς ἐν πολέμῳ)

⁴² Cfr. e.g. gli epigrammi di Crinagora di Mitilene *A.P.* 6, 227 (una penna d'argento per scrivere); 6, 229 (una penna-stuzzicadenti); 6, 261 (un contenitore di bronzo per unguenti); un dono di tipo particolare è quello di un'opera letteraria, come nell'epigramma di Leonida di Alessandria indirizzato all'imperatore (*A.P.* 6, 321).

⁴³ Cfr. e.g. l'epigramma di Antipatro di Tessalonica *A.P.* 6, 249 (un cero, tipico dono per i Saturnali); si noti come un epigramma di Leonida di Alessandria, immediatamente successivo a quello citato nella nota precedente e indirizzato a uno sconosciuto protettore romano, offra probabilmente, come dono per i Saturnali, una raccolta di epigrammi scherzosi da recitarsi durante i banchetti (*A.P.* 6, 322).

⁴⁴ Sebbene traccia dell'origine sacrale permanga nell'occasione saturnalia di composizione e di impiego previsto per la raccolta: ma i Saturnali nell'età di Marziale sono ormai festività ampiamente laicizzata.

virtuosistico, come ci mostra l'aneddoto famoso di Zeusi e Parrasio narratoci da Plinio:

*Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisset linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellectu errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem.*⁴⁵

Si racconta che Parrasio venne a gara con Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tale verismo che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore.

Come si vede, la rappresentazione di frutti (l'uva di Zeusi: vedi e.g. la **fig. 2**) e di oggetti (la tela *en trompe-l'oeil* di Parrasio: vedi **fig. 3**) divengono per le arti figurative la misura della rappresentazione veristica e illusionistica della realtà⁴⁶ (un tema, quest'ultimo, che è ben presente – lo notiamo qui solo di passaggio – anche nella tradizione dell'epigramma ecfrastico ellenistico⁴⁷).

⁴⁵ Plin. *nat.* 35, 65.

⁴⁶ Cfr. K. Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zu antiken Künstlerbiographie*, Diss. Graz 1975; C. Perez, *Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikation eines Topos*, in H. Körner (Hrsg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen Künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, München 1990 (Münchner Beiträge zu Geschichte und Theorie der Künste, 2), pp. 3-39.

⁴⁷ Cfr. specialmente la gara di emulazione che si svolse fra i maggiori epigrammisti ellenistici a proposito dell'*ekphrasis* di una particolare opera d'arte, la celebre *Vacca* di Mirone, su cui sopravvivono in *A.P.* ben trentasei epigrammi di vari autori, tutti concernenti lo straordinario realismo illusionistico dell'opera: cfr. in proposito almeno O. Fuà, *L'idea dell'opera d'arte 'vivente' e la bucula di Mirone nell'epigramma Greco e Latino*, «RCCM», 15 (1973), pp. 52-55; W. Speyer, *Myrons Kuh in der antiken Literatur und bei Goethe*, «Arcadia», 10 (1975), pp. 171-79; Lausberg, *Das Einzeldistichon...*, pp. 223-37; Gutzwiller, *Poetic Garlands...*, pp. 245-50.

Ce lo conferma Plinio il Vecchio parlando di un certo Posside, che si era specializzato nella riproduzione estremamente realistica di frutti, tanto da renderli indistinguibili da quelli reali:⁴⁸

*M. Varro tradit sibi cognitum Romae Possim nomine, a quo facta poma et uvas nemo posset aspectu discernere a veris.*⁴⁹

Varrone racconta di aver conosciuto a Roma un certo Posside, le cui riproduzioni di frutta e di uva nessuno poteva, guardandole, distinguere dagli originali.

Specularmente, non occorre dire quanto il realismo sia rivendicato orgogliosamente da Marziale come cifra della propria intera produzione epigrammatica, che ben oltre l'esperienza apertamente ecfrastica del *De spectaculis* e di *Xenia* e *Apophoreta*, vorrà offrire una rappresentazione vivace ed icastica della molteplicità del mondo e della società sua contemporanea.⁵⁰

Come l'uva di Zeusi rappresenta il perfetto equivalente di quella reale, come l'*ekphrasis* nella trattistica retorica va a *substituere* la cosa reale, così il Marziale degli *Xenia* propone, nel terzo epigramma proemiale, che i suoi distici possano sostituire, nella pratica mondana a lui contemporanea, il dono di cibi e di oggetti in essi descritti, prospettando così che li si possa offrire *pro munere* a un destinatario:

*Haec licet hospitibus pro munere disticha mittas.*⁵¹

Puoi mandare agli ospiti questi miei distici **al posto dei doni**.

⁴⁸ Posside, altrimenti ignoto, era evidentemente un coroplasta greco attivo a Roma in età tardorepubblicana: la sua produzione su temi animali e vegetali può essere considerata una sorta di *rhyparographia* a tutto tondo, per la quale egli si rifaceva forse alla tradizione di rappresentazioni di genere di origine protoellenistica e in particolare alla tradizione della natura morta, contribuendo alla sua affermazione nel mondo romano: cfr. G. B. Conte (a cura di), Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, vol. V. *Mineralogia e storia dell'arte*, Libri 33-37, Torino 1984 (libro 35, intr. e note di A. Corso), p. 481, nota 2.

⁴⁹ Plin. *nat.* 35, 155.

⁵⁰ Cfr. in proposito Salemme, *Marziale e la poetica degli oggetti*; Id., *Marziale e la poesia delle cose*.

⁵¹ Mart. 13, 3, 5.

3. 2. Ma ritorniamo al confronto fra gli *Xenia* (e gli *Apophoreta*) di Marziale e quelli di Filostrato. Se scorriamo le due *ekphraseis* filostratee dei due diversi quadri di *Xenia* ci accorgiamo che esse sono degli straordinari esempi di λεπτολογία ecfrastica ma anche *in primis* iconografica, in cui l'accumulazione dei dettagli e dei particolari dei cibi realizza quello che Aquila chiama dal punto di vista retorico *coacervatio*.⁵² Tale *coacervatio* da parte di Filostrato corrisponde non solo a un metaforico cumulo di dettagli, ma letteralmente, nel primo quadro di natura morta, a ben dieci mucchi di mele e di pere impilate trionfalmente le une sulle altre, con un effetto visivo di straordinaria abbondanza che consolida l'impatto della scena sullo spettatore:

ΞΕΝΙΑ

Καλὸν καὶ σὺκάσαι καὶ μηδὲ ταῦτα παρελθεῖν ἀφώνους. Σῦκα μέλανα ὀπῶ λειβόμενα σεσώρευται μὲν ἐπὶ φύλλων ἀμπέλου, γέγραπται δὲ μετὰ τῶν τοῦ φλοιοῦ ῥηγμάτων. Καὶ τὰ μὲν ὑποκέχηνε παραπτύοντα τοῦ μέλιτος, τὰ δ' ὑπὸ τῆς ὥρας οἶον ἔσχισται. Πλησίον δὲ αὐτῶν ὄζος ἔρριπται μὰ Δί' οὐκ ἀργὸς ἢ κενὸς τοῦ καρποῦ, σκιάζει δὲ καὶ σῦκα τὰ μὲν ὠμὰ καὶ ὀλύνθους ἔτι, τὰ δὲ ῥυσὰ καὶ ἔξωρα, τὰ δὲ ὑποσέσηπε παραφαίνοντα τοῦ χυμοῦ τὸ ἄνθος, τὸ δ' ἐπ' ἄκρῳ τοῦ ὄζου στρουθὸς διορώρυχεν, ἃ δὴ καὶ ἥδιστα σύκων δοκεῖ. Καρύοις δὲ ἅπαν ἔστρωται τοῦδαφος, ὧν τὰ μὲν παρατέτριπται τοῦ ἐλύτρου, τὰ δὲ ἔγκειται μεμυκότα, τὰ δὲ παρεμφαίνει τὴν διαφυήν. ἀλλὰ καὶ ὄγγνας ἐπ' ὄγγναις ὄρα καὶ μήλα ἐπὶ μήλοις σωρούς τε αὐτῶν καὶ δεκάδας, εὐώδη πάντα καὶ ὑπόχρυσΑποπιορετα **Τὸ** δὲ ἐν αὐτοῖς ἔρευθος οὐδὲ ἐπιβεβλήσθαι φήσεις, ἀλλ' ἔνδον ὑπνηθηκένοι. Κεράσου δὲ ταῦτα δῶρα ὀπώρα τις αὐτῆ βοτρυδὸν ἐν ταλάρῳ, ὃ τάλαρος δὲ οὐκ ἀλλοτρίων πέπλεκται λύγων, ἀλλ' αὐτοῦ τοῦ φυτοῦ. Πρὸς δὲ τὸν σύνδεσμον τῶν κλημάτων εἰ βλέποις καὶ τὰς ἐκκρεμαμένας αὐτῶν σταφυλὰς καὶ ὡς κατὰ μίαν αἰ ράγες, ἄση τὸν Διόνυσον οἶδα καὶ ὦ πότνια βοτρυόδωρε περὶ τῆς ἀμπέλου ἐρεῖς. Φαίης δ' ἂν καὶ τοὺς βότρυς τῆ γραφῆ ἐδωδίμους εἶναι καὶ ὑποίνους. Κἀκεῖνο ἥδιστον· ἐπὶ φύλλων κράδης μέλι χλωρὸν ἐνδεδυκὸς ἤδη τῷ κηρῷ καὶ ἀναπλημμυρεῖν ὠραῖον, εἴ τις ἀποθλίβῃ, καὶ τροφαλὶς ἐφ' ἐτέρου φύλλου νεοπαγῆς καὶ σαλεύουσα καὶ ψυκτῆρες γάλακτος οὐ λευκοῦ

⁵² Aquil. 6.

μόνον, ἀλλὰ καὶ στιλπνοῦ· καὶ γὰρ στίλβειν ἔοικεν ὑπὸ τῆς ἐπιπολαζούσης αὐτῷ πιμελῆς.⁵³

DONI OSPITALI

È bello raccogliere fichi e anche non passare oltre senza parlare di quelli dipinti in questo quadro. Fichi neri stillanti di succo sono posati su foglie di vite, e sono dipinti con fessure nella buccia: alcuni spaccati si aprono e ne sgorga il loro miele, altri sono così maturi da essersi aperti a metà. Vicino ad essi c'è un ramo, per Zeus, non spoglio e privo di frutti: invece all'ombra delle sue foglie ci sono dei fichi, alcuni ancora verdi e immaturi, altri con la buccia rugosa e avvizziti, e altri ancora che si aprono un poco, scoprendo il succo splendente, mentre quello sulla cima del ramo è stato beccato da un passero che immerge il suo becco, a quanto pare, nei più dolci fra i fichi. Tutto il terreno è disseminato di castagne, alcune delle quali sono libere dal riccio, altre se ne stanno ben chiuse e altre mostrano il riccio che si rompe sulla linea di divisione. Guarda anche le pere impilate sulle pere, le mele sulle mele: ci sono dieci mucchi di entrambi questi frutti, tutti odorosi e dorati. Tu potresti dire che il loro color rosso non venga da fuori, ma che si siano incorporati dall'interno. Qui ci sono i doni dell'albero di ciliegie, qui l'uva in grappoli raccolta in un cesto: e il cesto è intrecciato non con rametti di altre piante, ma con i racemi stessi della vite. E se tu guardi i rami di vite intrecciati tutti insieme e i grappoli appesi su di essi, e gli acini ad uno ad uno, tu certamente inneggerai Dioniso e chiamarai la vite "regina datrice di grappoli". Sembra proprio che i grappoli nel quadro siano buoni da mangiare, e pieni di succo di vino. E il punto più dolce di tutti è questo: appoggiato su alcune foglie c'è del biondo miele ancora nel favo, pronto a sgorgare se il favo è spremuto; su altre foglie c'è del formaggio appena cagliato e tremolante, e ci sono ciotole di latte non semplicemente bianco ma brillante: sembra infatti che la panna splenda galleggiandovi sopra.

Si noti nella descrizione che Filostrato fa di questo quadro⁵⁴ – come avverrà anche nel quadro di *Xenia* a questo successivo – un

⁵³ Philostr. *imag.* 1, 31.

⁵⁴ Sulla tecnica descrittiva di Filostrato (per un'utile edizione italiana cfr. Filostrato, *Immagini*, intr. di F. Fanizza, trad. e note di G. Schilardi, Lecce 1997) vedi almeno S. M. Beall, *Word-painting in the "Imagines" of the Elder Philostratus*, «Hermes», 121 (1993), pp. 350-63; vedi ora F. Ghedini, *Filostrato Maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica*, «Ostraka», 9 (2000), pp. 175-97 e, per le *Imagines* di Filostrato Minore, F. Ghedini, I. Colpo,

tratto tipico delle *ekphraseis* di opere d'arte: e cioè come venga sottolineato il carattere iperrealistico e illusionistico delle cose rappresentate, con i fichi (vedi *e.g.* la **fig. 4**) che sembrano imporporarsi dall'interno, con la panna che splende galleggiando sopra il latte e con i grappoli d'uva che sembra di poter afferrare e mangiare. In effetti la descrizione di opere d'arte costituisce per molti versi un capitolo a parte nella tradizione dell'*ekphrasis*, in cui la descrizione tende a sottolineare come il realismo della rappresentazione artistica sia tale da poter rivaleggiare con la realtà stessa.

3.3. Il secondo quadro filostrato di *Xenia* ci offre una serie ancor più variata di cibi, che va dalla cacciagione, da accompagnare con svariati tipi di pane, alla frutta, al dolce e al vino, secondo una sequenza che non a caso nel finale dell'*ekphrasis* si esplicita come una sorta di virtuale cena iconografica:

ΞΕΝΙΑ

Ὁ μὲν ἐν τῷ οἰκίσκῳ λαγῶδες δικτύου θήραμα, κάθηται δὲ ἐπὶ τῶν σκελῶν ὑποκινῶν τοὺς προσθίους καὶ ὑπεγείρων τὸ οὖς, ἀλλὰ καὶ βλέπει παντὶ τῷ βλέμματι, βούλεται δὲ καὶ κατόπιν ὄραν δι' ὑποψίαν καὶ τὸ αἰεὶ πτήσσειν, ὃ δ' ἐκκρεμάμενος τῆς αἴου δρυὸς ἀνερωγῶς τε τὴν γαστέρα καὶ διὰ τοῖν ποδοῖν ἐκδεδυκῶς ὠκύτητα κατηγορεῖ τοῦ κυνός, ὃς ὑπὸ τῆς δρυὸς κάθηται διαναπαύων ἑαυτὸν καὶ δηλῶν μόνος ἤρηκέναι. Τὰς πλησίον τοῦ λαγῶ νήττας, ἀρίθμει δὲ αὐτάς δέκα, καὶ τοὺς ὄσαιπερ αἰ νῆτται χῆνας οὐ δεῖ βλιμάζειν· ἀποτέτιλται γὰρ αὐτῶν τὸ περὶ τὰ στέρνα πᾶν ἐκεῖ τοῖς πλωτοῖς ὄρνισι πλεονεκτούσης τῆς πιμελῆς. Εἰ δὲ ζυμίτας ἄρτους ἀγαπᾶς ἢ ὀκταβλώμους, ἐκεῖνοι πλησίον ἐν βαθεῖ τῷ κανῶ. καὶ εἰ μὲν ὄψου τι χρήζεις, αὐτοὺς ἔχεις - τοῦ τε γὰρ μαράθου μετέχουσι καὶ τοῦ σελίνου καὶ ἔτι τῆς μήκωνος, ἥπερ ἐστὶν ἡδυσμα τοῦ ὕπνου - εἰ δὲ <δευτέρας> τραπέζης ἐράς, τουτὶ ἐς ὀψοποιούς ἀναβάλλου, σὺ δὲ σιτοῦ τὰ ἄπυρ· Αποπηροετα τί οὖν οὐ τὰς δρυπεπεῖς ἀρπάζεις, ὧν ἐφ' ἐτέρου κανοῦ σωρὸς οὗτος; οὐκ οἶσθ' ὅτι μικρὸν ὕστερον οὐκέθ' ὁμοίαις ἐντεύξει ταύταις, ἀλλὰ γυμναῖς ἤδη τῆς δρόσου; Καὶ μηδὲ τραγημάτων ὑπερίδης, εἴ τί σοι μεσπίλου μέλει καὶ Διὸς βαλάνων, ἃς τρέφει λειότατον φυτὸν ἐν ὄξει τῷ ἐλύτρῳ καὶ ἀτόπῳ λέπειν. Ἐρρέτω καὶ τὸ μέλι [τῆς τῶν ἰσχάδων συνθήκης] παρούσης παλάθης ταυτησι

M. Novello, E. Avezzi (a cura di), *Le "Immagini" di Filostrato minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, Roma 2004.

καλουμένης καὶ ὅ τι ἂν εἴποις· οὕτως ἠδὲ πέμματα. Αποφορετα Περιampiσχει δὲ αὐτὴν φύλλα οἰκεῖα παρέχοντα τῇ παλάθῃ τὴν ὄραν. Οἶμαι τὴν γραφὴν ἀποφέρειν τὰ ξένια ταυτὶ τῷ τοῦ ἀγροῦ δεσπότη, ὃ δὲ λούεται τάχα Πραμνείους ἢ Θασίους βλέπων ἐνὸν τῆς γλυκείας τρυγῶς ἐπὶ τῇ τραπέζῃ πιεῖν, ὡς εἰς ἄστου κατιῶν ὄζοι στεμφύλου καὶ ἀπραγμοσύνης καὶ κατὰ τῶν ἄστου τριβῶν ἐρεῦγοιτο⁵⁵.

DONI OSPITALI

Questa lepre nella sua gabbia è stata catturata con la rete, e siede sui fianchi muovendo un po' le zampe anteriori e drizzando le orecchie, ma tiene d'occhio tutto con gli occhi e tenta come può di guardarsi alle spalle, sospettosa com'è e sempre atterrita dalla paura. La seconda lepre, appesa ad un tronco secco quercia, con il ventre aperto e la pelle scuoiata che ricade sopra le zampe posteriori, testimonia della velocità del cane che siede sotto l'albero a riposarsi, mostrando che da solo ha catturato la preda. Le anatre vicine alla lepre (contale, sono dieci) e le oche nello stesso numero delle anatre, non è necessario esaminarle pizzicandole sul petto, dove il grasso degli uccelli acquatici si raccoglie in abbondanza, dato che sono state spennate tutt'intorno. E se ti piacciono il pane lievitato o la pagnotta a otto pezzi, sono qui vicino nella cesta profonda. E se desideri qualcosa di saporito, ecco qui i panini - sono stati conditi con finocchio, prezzemolo e anche con semi di papavero, la spezia che porta il sonno - ma se tu desideri un secondo piatto, manda queste provviste ai cuochi e tu prendi intanto il cibo che non necessita di cottura. Perché poi non prendi questi frutti maturi raccolti in quest'altro cesto? Non sai che se aspetti anche soltanto un poco non li troverai più come sono ora, ma ormai privi della loro rugiada? E non trascurare il dolce, se ti piacciono il frutto della nespola e le castagne dolci di Zeus, che il più levigato degli alberi porta in un guscio spinoso che è difficile a staccarsi. Lascia stare persino il miele, dato che abbiamo qui questo *palathè* (*piatto di fichi secchi*) o come preferisci chiamarlo: così dolce è davvero una prelibatezza! Ed è avvolto nelle sue stesse foglie che danno bellezza al *palathè*! Io penso che il dipinto offra questi doni di ospitalità al signore del podere, che fa il bagno attendendo forse di bere il vino di Pramno o di Taso: mentre potrebbe bere il dolce vino nuovo qui alla sua tavola, e al suo ritorno in città odorerebbe di grappoli schiacciati e di ozio, e potrebbe ruttare in faccia agli abitanti della città.

⁵⁵ Philostr. *imag.* 2, 26.

Nella descrizione di questa ricchissima natura morta Filostrato non solo introduce elementi di un più complesso iperrealismo, con l'accento a una resa pittorica dei movimenti delle lepri catturate (vedi *e.g.* la **fig. 5**), ma si rivolge all'ascoltatore-spettatore come se fosse un invitato al banchetto offerto dal quadro con tanta abbondanza e generosità. Nel finale poi, come dicevamo, a godere prima di ogni altro di questa tavola imbandita sarà il padrone del quadro, che per ciò stesso diviene anche il signore del potere di campagna da dove proviene tutta questa profusione di cibi: e Filostrato sembra quasi suggerire che la visione stessa del quadro possa inebriare, come avendo bevuto del vino nuovo che in esso è rappresentato.

Qualcosa di molto simile accade anche nel caso degli *Xenia* di Marziale. Non sono però i singoli epigrammi a corrispondere agli *Xenia* filostratei, al loro titolo collettivo e alla loro accumulazione da natura morta trionfalmente barocca: *Xenia* è infatti il titolo di tutta intera la prima raccolta di Marziale, in cui, un po' come nel secondo quadro di Filostrato, la successione degli epigrammi segue una sequenza dagli antipasti giù giù fino al dolce e ai vini, a comporre una completa e nutriente cena letteraria.

4. *Dipinti ed epigrammi: analogie di forma e di funzione*

4.1. I singoli epigrammi di Marziale assomigliano d'altro canto, se presi singolarmente, a quelle piccole rappresentazioni di cibi o di oggetti che, a partire almeno dal secondo stile pompeiano, ornano le pareti dipinte spesso disponendosi in serie come in un fregio: dove però i quadretti singoli, di piccola misura, con una sola categoria di cibi o poco più, sono ben distinti l'uno dall'altro o attraverso semplici linee o fasce divisorie, oppure, spesso, grazie a una vera e propria cornice dipinta, talvolta munita anche di finti sportelli aperti *en trompe-l'oeil*.

Allo stesso modo anche le due raccolte di Marziale sono formate dall'accumulazione in serie continua di epigrammi di brevissima misura,⁵⁶ concentrati ciascuno su di un cibo od oggetto soltanto, e ben distinti fra loro grazie all'articolazione costituita dai *tituli* che li distinguono e li incorniciano. È la loro somma complessiva che me-

⁵⁶ Si noti che la lunghezza degli epigrammi era con ogni probabilità uno dei possibili criteri di organizzazione del materiale epigrammatico all'interno delle raccolte ellenistiche: cfr. Gutzwiller, *Poetic Garlands...*, p. 24.

rita il titolo di *Xenia*, e che si dispone esplicitamente come una cena di cui il lettore/convitato può saltare una pietanza/epigramma che non incontri il suo gusto:

*Addita per titulus sua nomina rebus habebis:
praetereas, si quid non facit ad stomachum.*⁵⁷

Ai cibi troverai aggiunti i loro nomi per mezzo di **titoli**:
se qualcosa non è di tuo gusto, puoi saltarlo.

4.2. Anche il fatto che gli *Xenia*, che incontrarono evidentemente un notevole successo al momento della loro pubblicazione, furono seguiti di lì a poco dalla raccolta gemella degli *Apophoreta* trova un riscontro significativo nella tradizione iconografica, dove alle nature morte di cibi si alternano frequentemente le nature morte di oggetti. Tali oggetti, come nota giustamente De Caro, sono in generale contraddistinti da un legame più o meno diretto con il lusso e con la dimensione conviviale, tanto più che essi ornano spesso, anche se non esclusivamente, ambienti tricliniari. Proprio la stessa cosa accade negli *Apophoreta* di Marziale, che hanno come soggetto appunto oggetti di lusso e legati più o meno direttamente al banchetto: e anzi la tradizione stessa degli *apophoreta* sembra essere nata con il dono del padrone di casa agli invitati di oggetti usati durante il convito.

4.3. Un altro elemento che accomuna le due raccolte alla tradizione iconografica può essere considerato l'articolazione stessa *titulus*/epigramma: *Xenia* e *Apophoreta* sono infatti le prime sillogi poetiche latine a noi note in cui ogni singola composizione (tranne, caratteristicamente, gli epigrammi proemiali) è dotata di un suo titolo o *lemma*.

Bianca-Jeanette Schröder⁵⁸ ha mostrato bene come l'origine del *Gedichttitel* nella tradizione epigrammatica stia nel passaggio dell'epigramma dalla concreta realtà epigrafica – in cui l'epigramma è un'iscrizione (*Inscripti*) sopra un oggetto (monumento funebre, statua, oggetto votivo, ma anche edifici o parte di edifici, come biblioteche, bagni, sale da pranzo, giardini) ed è destinato a spiegarne natura e significato – alla forma del libro.

⁵⁷ Mart. 13, 3, 7-8.

⁵⁸ *Titel und Buch...*, pp. 176-79.

All'interno del *liber* l'epigramma, separato dall'oggetto di cui un tempo era destinato a fornire la spiegazione, diviene ora esso stesso bisognoso di un chiarimento, che gli viene offerto appunto dal titolo (*Überschrift*), che supplisce in tal modo a quella funzione informativa un tempo svolta dall'oggetto stesso posto sotto gli occhi del guardante.

Così già lo Scaligero aveva formulato perfettamente questa evoluzione:

*An quae statuis, trophaeis, imaginibus pro elogiis inscribentur, ea primo veroque significato Epigrammata sunt appellata? Ac sane ita est, ut ipsum Poema sit statuae inscriptio. Ubi verum in librum transfertur, e contrario sit. Ipsa enim statua inscriptio est Epigrammatis. Haud sane statua ipsa, sed statuae sive imaginis imago. Quenam ea est? Inquis. Titulus, quem Lemma vocat Martialis.*⁵⁹

Le scritte elogiative che venivano apposte a statue, trofei e ritratti non sono forse state chiamate epigrammi nel significato più autentico e originario? E propriamente l'epigramma è, in effetti, l'iscrizione di una statua. Quando però esso viene trasferito in un libro, avviene l'esatto contrario: la statua fa da titolo all'epigramma. Certo non la statua vera e propria, ma l'immagine della statua o del ritratto. Di cosa si tratta? – chiedi: del titolo, che Marziale chiama lemma. Ad esempio, Ausonio scrisse un'elegante, breve composizione poetica come iscrizione per statua del retore Rufo: questa composizione è un epigramma epigrafico. Quando però lo trascrisse in un suo libro, mise come titolo l'immagine della statua, vale a dire il nome di Rufo, in questo modo: "Epigramma sulla statua di Rufo".

A tali stimolanti riflessioni generali sulla genesi del *Gedichttitel* si possono tuttavia affiancare alcuni argomenti aggiuntivi non privi di rilievo sulle ragioni specifiche dell'apparizione sistematica dei *tituli* di epigramma proprio in *Xenia* e *Apophoreta* e non nelle più note raccolte di età ellenistica⁶⁰ né nelle successive raccolte dello stesso Marziale.

⁵⁹ J. C. Scaliger, *Poetices libri septem = Sieben Bücher über die Dichtkunst*, unter Mitwirkung v. M. Fuhrmann hrsg. v. L. Deitz und G. Vogt-Spira, Stuttgart 1994 (III, cap. 126, p. 170A).

⁶⁰ Titoli esplicatori di singoli epigrammi si trovano tuttavia ad esempio in *SH* 985 (III sec. a.C.) e in *P. Oxy.* LIV 3725, LXVI 4501-2 (I sec. d. C.): la natura frammentaria dei reperti (così come la cronologia seriore dei titoli trasmessi per esempio nei manoscritti di Teocrito) ci impedisce tuttavia di valutare la

Emerge allora dall'analisi – mi propongo di tornare in uno studio successivo sul problema, cui dunque accennerò qui solo cursoriamente – uno strettissimo legame con la tradizione romana del 'sorteggio' degli *apophoreta* così come ci è stato descritto ad esempio da Petronio,⁶¹ da Svetonio⁶² e dall'*Historia Augusta*,⁶³ e in cui un ruolo rilevante viene svolto da quei *pittacia*, *nomismata* o *tesserae* con cui si sorteggiavano gli *apophoreta* soprattutto – ma non esclusivamente – in occasione dei Saturnali: e che rappresentano il modello e fors'anche la destinazione primaria di entrambe le raccolte, in cui non è un caso che ciascun epigramma prenda la forma brevissima – e facilmente reimpiegabile come tessera da sorteggio o come etichetta – dell'*Einzeldistichon*.⁶⁴

4.4. Possiamo dire dunque che l'articolazione *titulus*/epigramma trova un suo suggestivo parallelo, all'interno della tradizione iconografica, nella giustapposizione di un *titulus* (ovvero di un'*inscriptio*, una didascalia) ad una statua o ad un dipinto, come ci è testimoniato per esempio da un celebre passo petroniano:

... *ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi. Erat autem venalicium cum titulis pictum, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Minervaque ducente Romam intrabat. Hinc quemadmodum ratiocinari didicisset, deinque dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat.*⁶⁵

... quanto a me, ripreso fiato, non smettevo di seguire con lo sguardo tutta quanta la parete del portico. C'era dipinto infatti un mercato di schiavi, con i cartelli, e Trimalchione in persona, con una lunga zazzera e il caduceo in mano, che faceva il suo ingresso a Roma guidato da Minerva. **Di lì in avanti il pittore scrupoloso aveva rappresentato, in tutti i particolari e**

sistematicità e il carattere 'autorale' di queste forme paratestuali, e non sminuisce quindi il carattere sorprendentemente innovativo dell'operazione attuata da Marziale nel fornire di un titolo individuale tutti gli epigrammi (tranne i due o tre proemiali) di *X.* e *A.*

⁶¹ Petron. 56, 7.

⁶² Svet. *Aug.* 75.

⁶³ Hist. Aug. *Heliog.* 22.1.

⁶⁴ Vedi su tale forma di epigramma il fondamentale lavoro di Lausberg, *Das Einzeldistichon*.

⁶⁵ Petron. 29, 2-4.

con tanto di didascalia, come avesse imparato a far di conto e come poi fosse stato nominato amministratore.

Questa giustapposizione scritto/immagine doveva essere comune (essa era del tutto usuale nella tradizione epigrafica dell'epigramma funerario, ecfrastico e anche anatematico), ed ha fra l'altro avuto certamente un ruolo nella creazione di 'cicli' di epigrammi di tema simile, per lo più anch'essi in forma di *Einzeldisticha*. Si pensi ad esempio alla serie di blocchi di pietra trovati a Tespie, e che dovevano fungere un tempo da basi per le statue delle nove Muse, come mostrano gli epigrammi che vi si trovano sopra scolpiti:⁶⁶ in casi come questi si passa direttamente, insomma, dal ciclo iconografico al ciclo di epigrammi.

Se originariamente l'epigramma è dunque secondario al monumento di cui viene a costituire l'*Inscript*, risulta chiaro tuttavia che nel corso del tempo la stretta associazione immagine/epigramma poté condurre al fenomeno opposto. Lo mostra ad esempio con chiarezza il caso della Casa degli Epigrammi sulla Via Stabiana a Pompei, dove una serie di epigrammi di diverso autore ed epoca differente⁶⁷ sono riuniti a decorare una sala con raffinata esibizione di cultura: i quadri ad affresco cui i singoli epigrammi si riferiscono non possono essere in questo caso che l'illustrazione, a posteriori, delle composizioni poetiche cui sono legati.

Questa tradizione dovette essere fra l'altro all'origine di un'opera letteraria davvero a suo modo sperimentale come le *Imagines* varroniane, dove al ritratto dipinto di ciascuno dei ben 700 personaggi trattati doveva far seguito, con ogni probabilità, un epigramma rapidamente biografico (qualcosa a metà fra iscrizione ed

⁶⁶ *Ibidem*, p. 217ss.

⁶⁷ Pubblicati da C. Dilthey, *Dipinti Pompeiani accompagnati d'epigrammi Greci*, «Annali dell'Istituto di Corrispondenza archeologica», 48 (1876), pp. 294-314; vedi per l'ordinamento degli affreschi B. Neutsch, *Das Epigrammenzimmer in der 'Casa degli Epigrammi' zu Pompeji*, «JDAI», 70 (1955), p. 160; per la possibilità che le scene dipinte derivino da libri illustrati che includevano gli epigrammi vedi K. Schefold, *Vergessenes Pompeji*, Bern 1962, pp. 45-47; sul fatto che «epigrams composed for the book sometimes moved to an inscriptional site» vedi Gutzwiller, *Poetic Garlands...*, p. 230ss. Sulla piccola collezione a un tempo di epigrammi e di iconografie rappresentata dal programma decorativo della Casa degli Epigrammi cfr. ora Prioux, *Petits musées en vers...*, pp. 29-64.

epigramma puramente letterario⁶⁸) e fors' anche una breve biografia in prosa.

In questo caso – estremamente interessante – l'associazione del ritratto con l'epigramma e la biografia del personaggio imita la tradizione tipicamente romana delle *imagines funebres* esposte negli *atria* delle *domus* nobiliari, corredate talvolta, come sappiamo, da didascalie esplicative. Ma nell'opera varroniana i ritratti saranno stati senz'altro secondari rispetto ai testi cui erano uniti, e per di più concretamente demandati con ogni probabilità ad un'esecuzione artigianale successiva alla composizione dell'opera.

L'articolazione *titulus*/epigramma viene ad essere dunque parallela a quella didascalia/immagine; essa costituisce così un altro di quei molteplici elementi che ci hanno spinto a considerare i complessi, strettissimi rapporti che intercorrono fra gli *Xenia* e gli *Apophoreta* di Marziale e la tradizione iconografica.

4.5. Non è estranea alle pitture antiche di natura morta, oltre ad un valore decorativo, anche una funzione per dir così informativa, didattica e catalogica. Non è un caso ad esempio che numerosi quadri aventi come soggetto diverse tipologie di cibi siano presenti sulle pareti del *Macellum* di Pompei: il luogo, che ospitava il principale mercato alimentare al coperto della città, era infatti particolarmente adatto ad ospitare pitture che costituivano quasi un inventario di ciò che si poteva ivi acquistare.

Questa funzione catalogica è allora doppiamente presente nelle due raccolte di Marziale, sia attraverso la funzione di 'schedatura' assolta dai *tituli*, sia grazie al fatto che *Xenia* e *Apophoreta* si presentano al lettore antico come una sorta di cataloghi di cibi e di oggetti appropriati per un dono: due diversi *indices elegantiarum* che attraverso l'inventario di cibi e di oggetti dipingono un vivido quadro della società affluente del I secolo d.C.⁶⁹

Abbiamo però accennato anche a una funzione non solo informativa ma addirittura quasi didattica di certe nature morte. Così infatti alcuni quadri, ad esempio di cacciagione, includono nella rappresentazione anche immagini di verdure o di funghi: ed è stato

⁶⁸ *Ibidem*, p. 246.

⁶⁹ Sul catalogo come forma letteraria ed i suoi equivalenti iconografici vedi ora U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano 2009 (vedi in particolare, fra gli elenchi visivi passati in rassegna, anche specificamente le nature morte, *passim*).

suggerito che tale associazione non sia casuale, ma rimandi a una ricetta per la cottura di quel cibo insieme proprio a quei particolari ingredienti. Si veda per esempio, alla **fig. 6**, l'immagine di tordi accostati a dei funghi, verosimilmente a suggerire una preparazione simile a quella di cui ci parla Giovenale per dei beccafichi:

*Nec melius de se cuiquam sperare propinquo
concedet iuvenis, qui radere tubera terrae,
boletum condire et eodem iure natantis
mergere ficedulas didicit nebulone parente...*⁷⁰

Né ad alcun parente farà meglio sperare di sé
quel figlio che a pelare tartufi ed a condire funghi,
immergendovi beccafichi che nuotino in questo stesso sugo
ha imparato dal padre scialacquatore ...

Allo stesso modo, anche gli epigrammi di Marziale svolgono spesso una funzione didascalica nei confronti del lettore,⁷¹ cui vengono suggeriti, spesso in forma apertamente prescrittiva, particolari modalità di utilizzo dei cibi e degli oggetti proposti.

Negli *Xenia*, in particolare, non mancano appunto brevi cenni a ricette o a modi di cucinare o mangiare i cibi passati in rassegna, come ad esempio questa ricetta per il condimento del beccafico:

Piper
*Cerea quae patulo lucet ficedula lumbo
cum tibi sorte datur, si sapis adde piper.*⁷²

Pepe

Quando ti capita in sorte un cereo beccafico che riluce
con un grosso codrione, se hai buon gusto, aggiungici del pepe.

Le nature morte e gli epigrammi di *Xenia* e *Apophoreta* esercitano insomma, in forma parallela, una funzione a un tempo stesso catalogica e didattica, insegnando ad utilizzare nel modo più ele-

⁷⁰ Iuv. 14, 6-9.

⁷¹ Vedi soprattutto M. Citroni, *Marziale e la letteratura per i Saturnali (poetica dell'intrattenimento e cronologia della pubblicazione dei libri)*, «ICS», 14 (1989), pp. 201-26; Id., *Letteratura per i Saturnali e poetica dell'intrattenimento*, «SIFC», 10 (1992), pp. 425-47.

⁷² Mart. 13, 5.

gante e squisito tanto i cibi quanto gli oggetti di lusso legati alla dimensione conviviale.

5. *Iconografie di oggetti e Apophoreta di Marziale: analogie di ordinamento*

5.1. Persino l'articolazione interna degli *Apophoreta* potrebbe avere un suo contraltare iconografico. A differenza degli *Xenia*, dove gli epigrammi si susseguono secondo l'ordine delle pietanze di una cena (e abbiamo visto nel secondo degli *Xenia* di Filostrato appunto la descrizione di una virtuale cena iconografica), gli *Apophoreta* sono articolati contemporaneamente attraverso almeno cinque ordini di criteri differenti e concomitanti, quattro impliciti e uno invece programmaticamente esplicitato da Marziale.

I quattro criteri impliciti sono, come già abbiamo avuto occasione di notare sopra: 1) il distribuirsi degli oggetti in gruppi successivi di oggetti simili accumulati in serie omogenee per categoria; 2) l'elevarsi graduale di tali gruppi omogenei verso categorie di oggetti di valore nel loro insieme sempre crescente, per cui si parte all'inizio della raccolta con una serie di oggetti legati al libro e alla scrittura (perfetto corrispettivo dell'*instrumentum scriptorium* come soggetto iconografico: vedi e.g. la **fig. 7**) per arrivare infine agli oggetti d'arte e agli schiavi; 3) la creazione di un passaggio inavvertito fra serie contigue di oggetti differenti tramite una tecnica relativamente coerente di associazioni per similitudine⁷³ (cosa che spiega fra l'altro che all'inizio della raccolta si pongano proprio gli strumenti scrittori, che si legano logicamente ai due epigrammi proemiali in cui si parla appunto della composizione della raccolta e delle sue caratteristiche librerie), e infine 4) la presenza di un sotterraneo schema cronologico, per cui da oggetti legati agli esercizi ginnici e al bagno (strigili, ampole d'olio, tipi diversi di balsami) si passa al banchetto e alla sua strumentazione, per giungere infine alla conclusione dei Saturnali e alla ripresa delle consuete attività dopo il periodo di festa: l'epigramma 223 *adypata* parla della colazione acquistata dai ragazzi nel recarsi a scuola,⁷⁴ in una

⁷³ Ho esaminato brevemente qualche esmpio di questa tecnica in Moretti, *L'architettura degli Apophoreta...*, pp. 99-105.

⁷⁴ Cfr. Citroni, *Marziale e la letteratura per i Saturnali...*, pp. 210-12; Id., *Letteratura per i Saturnali e poetica dell'intrattenimento*, pp. 437-42.

sorta di sotterranea chiusura ad anello che si ricollega agli strumenti scrittori (e quindi all'ambiente della scuola) con cui la raccolta era iniziata.

5.2. Cominciamo allora dall'unico criterio architettonico degli *Apophoreta* dichiarato programmaticamente da Marziale, e l'unico seguito in modo assolutamente sistematico nella raccolta (anche se talvolta questa sistematicità è oscurata da cadute o dislocazioni di epigrammi nella tradizione manoscritta, così come dalla relativa libertà, che Marziale si è concesso, di comporre due o più epigrammi successivi sul medesimo oggetto come 'variazioni sul tema' che non vanno considerate nel conteggio). Si tratta come dicevamo dell'articolarsi degli *Apophoreta* in coppie di epigrammi composte da un dono 'ricco' e da un dono 'povero', di minor valore, ma appartenente alla medesima tipologia di oggetti o a una categoria direttamente collegata.

Ebbene, nel caso di alcune nature morte pompeiane relative a cibi, e rappresentate come offerte votive a una divinità, è stata fatta l'ipotesi suggestiva che ad esempio l'umile anche se bellissimo canestro di fichi della villa di Oplontis (vedi **fig. 4**) e la lussuosa coppa di vetro⁷⁵ che gli fa da *pendant*, colma di mele e di pesche (purtroppo in condizioni di conservazione non buone: vedi per qualcosa di simile la **fig. 8**) rappresentino appunto una coppia volutamente oppositiva di 'dono del povero' e 'dono del ricco'.

Si può allora notare a margine che lo *status* sociale costituisce – sebbene in forme meno ritmicamente alternate e contrapposte – un mezzo di ordinamento degli epigrammi anche nella tradizione ellenistica.

Kathryn Gutzwiller ha ad esempio magistralmente mostrato come in particolare nei libri anatematici e funerari dello *Stephanos* di Meleagro gli epigrammi si susseguano in serie dedicate a diverse categorie sociali rispettivamente di dedicanti e di defunti, categorie che vengono a succedersi con un ordinamento che va rigorosamente dalla categoria sociale più alta giù giù a quella meno presti-

⁷⁵ Quanto il tema della frutta in un recipiente di vetro, evidentemente assai frequentato nell'iconografia, fosse presente all'immaginario visuale degli antichi ce lo mostra Seneca nelle *Naturales quaestiones* (1, 3, 9 *poma per vitrum aspicientibus multo maiora sunt*; 1, 6, 5 *poma formosiora quam sunt videntur, si innatant vitro*).

giosa.⁷⁶ Anche in questo caso Marziale sembra allora riprendere in forma estremamente personale la tradizione ellenistica, adottando una ben consolidata strategia di organizzazione del materiale epigrammatico per *status* sociale, e facendola convergere con la tradizione saturnalia del sorteggio di doni di disparato valore.

5.3. Ma possono essere rintracciati parallelismi assai più stringenti e complessivi fra l'ordinamento di *Xenia* e *Apophoreta* e quello presente in taluni reperti iconografici.

Un singolare esempio iconografico di rappresentazione di cibi e di oggetti organizzati in serie tipologiche successive, in una forma che presenta molte, straordinarie e suggestive analogie con quella adottata da Marziale negli *Apophoreta*, ci viene offerto infatti da un interessantissimo mosaico in bianco e nero che correva in forma di fascia di bordura lungo un lato del peristilio di una villa a Marbella, in Spagna,⁷⁷ databile alla fine del II secolo d.C. (vedi **fig. 9**).

La villa è stata scavata solo parzialmente, e la posizione del *triclinium* non è nota, ma molti casi paralleli suggeriscono che si trovasse sull'asse principale di faccia all'entrata: il mosaico avrebbe dunque condotto dall'ingresso alla sala da pranzo. La fascia musiva comincia con la rappresentazione di oggetti relativi alla pulizia e al bagno (per esempio, proprio come in Marziale, strigili e fiasche per olio ed unguenti), e continua con varie tipologie di cibi (esposti su tavole e vassoi, appesi a rastrelliere, disposti nei piatti) e con una grande varietà di coppe, anfore, vasi e arnesi da cottura (di nuovo, una serie tipologica presente in un gran numero di epigrammi all'interno degli *Apophoreta*): si veda il disegno alla **fig. 10**.

Questo mosaico ci mostra dunque come l'ordinamento per serie tipologiche (sia pure in forma un poco meno rigorosa di quella adottata da Marziale negli *Apophoreta*) poteva essere presente an-

⁷⁶ Vedi in particolare le tabelle relative a questi due libri dell'antologia meleagrea in appendice a Gutzwiller, *Poetic Garlands...*, tavv. IV e V, pp. 334-36.

⁷⁷ Cfr. A. García y Bellido, *El mosaico de tema culinario de Marbella*, in *Hommages à Marcel Renard III*, Bruxelles 1969, pp. 241-46; J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga. Corpus de Mosaicos de España III*, Madrid 1981, pp. 81-83, n. 55; figg. 22-23, tavv. 62-66; A. Balil, *Un bodegon en mosaico hallado en Marbella (Malaga)*, «Baetica», 6 (1983), pp. 159-70; vedi anche Dunbabin, *Scenes from the Roman Convivium...*, pp. 257-58, fig. 7.

che nell'iconografia, e seguire una successione (quella bagno-banchetto) che ci aiuta a spiegare la successione delle categorie di oggetti all'interno della raccolta di Marziale non come una semplice giustapposizione casuale di disparate categorie di oggetti, ma come una successione logica che segue (sia pur a grandi linee) il succedersi delle attività tipiche di una giornata festiva.

Il mosaico di Marbella è dunque notevole per ben due ragioni che lo apparentano agli *Xenia* e soprattutto agli *Apophoreta*: per il raggruppamento dell'ampia quantità di oggetti rappresentati in serie sommariamente tipologiche, e per la successione anch'essa sommariamente logica con cui le diverse serie vengono a susseguirsi l'una dopo l'altra, rinviando ad esempio come dicevamo alla successione bagno/banchetto. Anche lo stesso disporsi fisico del mosaico lungo una stretta e lunga striscia, fatta per essere percorsa da chi entrava nella dimora in modo che i singoli oggetti, campeggianti in bianco e nero, venissero incontro al guardante l'uno dopo l'altro, sembra ripetere a suo modo la disposizione degli epigrammi l'uno dopo l'altro lungo la striscia di papiro del *liber*.

5.4. L'analisi di *Xenia* e *Apophoreta* ci ha dunque mostrato il fortissimo legame rintracciabile fra gli epigrammi e le iconografie che hanno in comune la rappresentazione di cibi e di oggetti. Da questa inestricabile relazione reciproca sono emersi molteplici e inaspettati elementi in comune: dal vocabolo stesso di *xenia* designante il genere iconografico della natura morta (e solo successivamente divenuto il titolo di una raccolta di epigrammi relativi ai cibi), ai parallelismi fra il metalinguaggio iconografico e quello retorico-letterario relativo all'*ekphrasis*, fino ai tanti parallelismi funzionali e strutturali che accomunano le due raccolte di Marziale alla contemporanea tradizione iconografica.



Fig. 1. Pavimento a mosaico: "Asarotos oikos". Roma, Musei Vaticani



Fig. 2. Mele e melagrane in vaso vitreo
Pompei, Casa di Giulia Felice (II,4,3), tablino 92, parete nord (IV stile)



Fig. 3. Raphaelle Peale*
Venus Rising from the Sea—A Deception (After the Bath) (circa 1822)
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri

* L'artista di Philadelphia Raphaelle Peale (1774–1825) è conosciuto soprattutto per questa celebre *Venus Rising from the Sea—A Deception*, dipinta intorno al 1822. Basandosi su un tema mitologico familiare alla pittura europea, Peale trasse il suo titolo da un'opera (circa del 1772) del pittore inglese James Barry, e si appropriò anche di alcuni elementi dell'originale. Una Venere nuda stava al centro della tela di Barry: Peale prese allora in prestito il suo piede destro e il suo braccio sinistro alzato, mentre il resto del corpo, incluso il viso, risulta coperto da un drappo bianco dipinto così abilmente da apparire reale (da cui la *deception* di questo straordinario esempio di *trompe l'oeil*). L'immagine fisica del nudo in qualche modo persiste comunque, poiché i suoi contorni sembrano premere talora contro le pieghe del drappo, che porta in basso a destra le iniziali dell'artista, come se fossero ricamate sulla tela.



Fig. 4. Canestro con fichi Oplontis, Villa di Poppea, triclinio 14, parete nord (II stile).

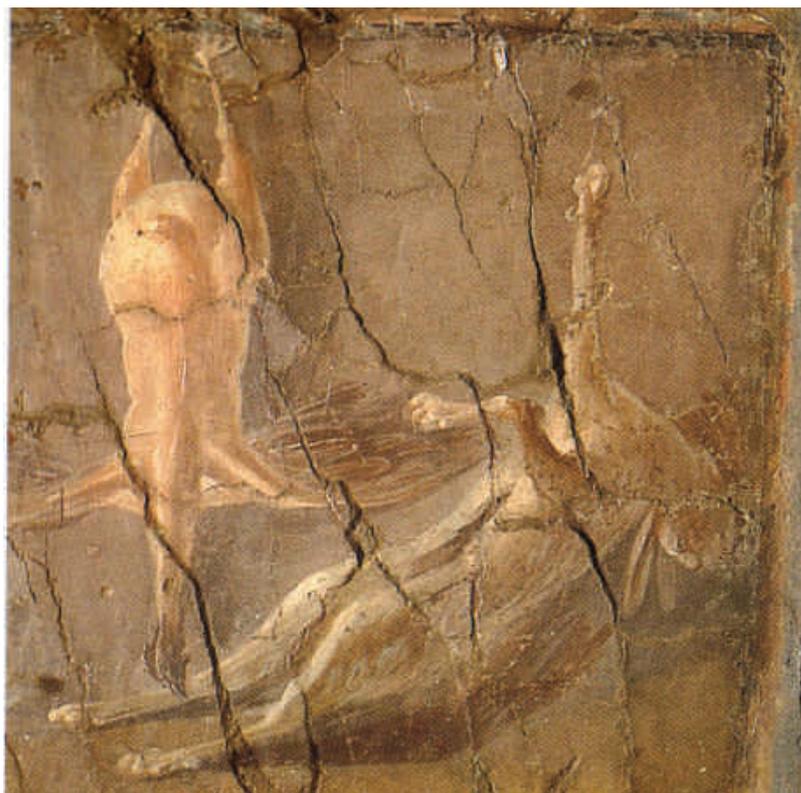


Fig. 5. Lepre e cappone. Ercolano, Casa dei Cervi IV,2 (IV stile)



Fig. 6 Tordi e funghi. Ercolano, Casa dei Cervi (IV, 21) (IV stile).



Fig. 7. *Instrumentum scriptorium* con rotoli e dittico Pompei (IV stile)



Fig. 8. Coppa vitrea con melograne Oplontis, Villa di Poppea (II stile).



Fig. 9. Fascia di bordura del peristilio (mosaico con cibi e oggetti)
Marbella, Villa romana di Rio Verde, fine II sec. d.C.

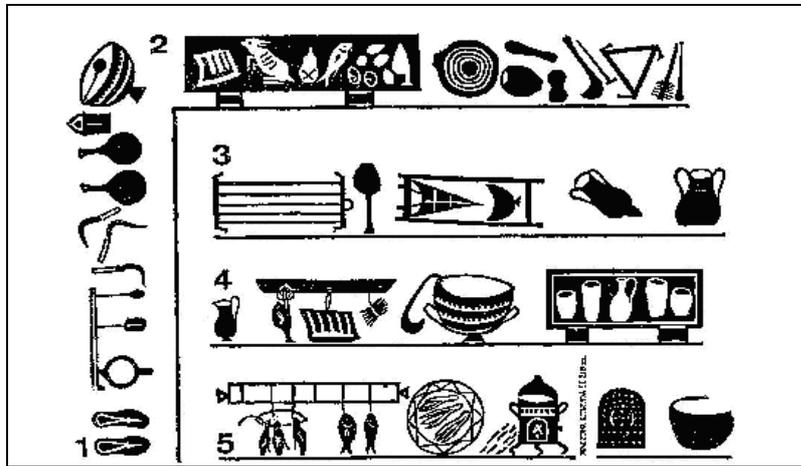


Fig. 10. Mosaico con cibi e oggetti (disegno tratto da A. García y Bellido,
tav. 96). Marbella, Villa romana di Rio Verde, fine II sec. d.C.

MARIA CANNATÀ FERA

TRA LETTERATURA E ARTI FIGURATIVE:
LE *IMAGINES* DEI DUE FILOSTRATI

La funzione comunicativa delle immagini è già chiara all'interno del primo documento letterario della civiltà occidentale, nell'*Iliade*. Nel terzo canto la messaggera degli dèi Iride va ad avvertire Elena della tregua fra Greci e Troiani, intenzionati ad affidare le sorti della donna per cui era scoppiata la guerra a un duello tra Paride e Menelao. Assunto l'aspetto di una delle figlie di Priamo, la dea «dai piedi veloci» trova la *femme fatale* al telaio: su una tela purpurea Elena «intesseva le molte imprese dei Troiani domatori di cavalli e degli Achei dalle corazze di bronzo, quanto per lei patirono nelle battaglie di Ares» (vv. 126-28).¹ La donna consegna dunque alle immagini la registrazione degli eventi che sta vivendo, una cronaca che viene superata dalla notizia dell'ultima ora: Iride la informa che i «Troiani domatori di cavalli e gli Achei dalle corazze di bronzo» (v. 131, identico al v. 127 che descriveva la raffigurazione della tela) hanno posto fine alla

¹ Sulla singolarità della tela di Elena, proiettata al di fuori dello spazio domestico, V. Andò, *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma 2005, pp. 38-39; per Elena interprete della storia, artista che come Omero rende immortali le azioni degli eroi, H. M. Roisman, *Helen in the Iliad; causa belli and victim of war: from silent weaver to public speaker*, «AJPh», 127 (2006), pp. 9-11. Più tradizionali sono le immagini di fiori che intesse sulla sua tela Andromaca (*Il.* 2, 441), come fa Penelope in Philostr. Maior, *Im.* 2, 28. Diversamente la Penelope di uno *skyphos* attico di quinto secolo (*LIMC* VII 2, 1994, n. 16): le figure alate sulla tela sono individuate in grifoni e Perseo da G. Arrigoni, *Quando le donne raccontano i miti: Penelope, le nutrici e le pittrici*, «QUCC», 87 (2007), pp. 13-16, la quale interpreta il mito di Perseo che protegge la madre dal pretendente Polidette come un paradigma per la vicenda Telemaco-Penelope.

guerra;² l'informazione è data in questi termini, al v. 134 (πόλεμος δὲ πέπαιται), ma è accompagnata dall'immagine dei guerrieri che stanno in silenzio, poggiati agli scudi, mentre le lance sono piantate a terra (vv. 134-35): la parola mette davanti agli occhi dell'ascoltatore la scena, una scena certamente nota anche alle arti figurative.

Una circolarità tra letteratura e arti figurative sostanzia le *Imagines* dei Filostrati. Sotto questo titolo sono pervenute due raccolte di scritti di età imperiale, opera di autori diversi, uno dei quali parla dell'altro come suo nonno.³ Si tratta di descrizioni di quadri, quelli della prima raccolta localizzati dall'autore in una galleria napoletana. È oggetto di dibattito, da secoli, se i quadri esistessero realmente, o fossero frutto di una operazione retorica.⁴ Dopo la polemica ottocentesca, l'attenzione si è recentemente concentrata soprattutto sugli elementi di cultura figurativa, per mettere a fuoco

² Una raffigurazione della guerra troiana si trova anche sul tempio di Cartagine virgiliano (*Aen.* 1, 450-93); vedendola, Enea si riconosce (488) e la visione dissolve il timore all'idea che la fama porterà salvezza; l'eroe «pasce il cuore nella vana pittura» (463-64) piangendo (459, 465, 470), esattamente come piangeva Odisseo alla corte dei Feaci sentendo il canto di Demodoco sulla guerra di Troia (*Od.* 8, 75-95; 499-534).

³ Philostr. *Min. Prooem.* 2.

⁴ Per la storia del problema, Philostratos, *Die Bilder*, nach Vorarb. von E. Kalinka, hrsg., übers. und erl. von O. Schönberger, München 1968, pp. 26-37; F. Ghedini, *Le «Immagini» di Filostrato il Vecchio fra esercitazione retorica e realtà figurativa*, in M. Fano Santi (a cura di), *Studi di archeologia in onore di G. Traversari*, I, Roma 2004, p. 417 e nn. 4-5. Inoltre, N. Bryson, *Philostratus and the imaginary museum*, in S. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Art and text in ancient Greek culture*, Cambridge 1994, pp. 255-83. Possibilista sull'esistenza dei quadri è ora A. Billault, *L'univers de Philostrate*, Bruxelles 2000, pp. 63-67; con maggiore sicurezza, T. Polanski, «GB», 24 (2005), pp. 197-212, ipotizza l'appartenenza della preziosa collezione a un membro della famiglia imperiale, in particolare, forse, a Giulia Domna. In direzione contraria, L. Giuliani, *Die unmöglichen Bilder des Philostrat: ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte?*, «Pegasus», 8 (2006), pp. 91-116; N. V. Braginskaya, D. N. Leonov, *La composition des Images de Philostrate l'Ancien*, in M. Costantini, F. Graziani, S. Rolet (éds.), *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes 2006, pp. 9-29; R. Webb, *The Imagines as a Fictional Text: Ekphrasis, Apatê and Illusion*, *ibidem*, pp. 113-36. Che l'opera vada oltre la descrizione, esprimendo una ben determinata concezione dell'arte, argomenta C. Neumeister, *Die «Bilder» (Εἰκόνας) des Älteren Philostrat: Kunstauffassung und Technik der Bildbesprechung*, in P. C. Bol, H. von Steuben (Hrsg.), *Mouseion. Beiträge zur antiken Plastik*. Festschrift zu Ehren von P. C. Bol, Möhnensee 2007, pp. 263-75.

tecniche ed elementi pittorici che, seppure più spesso indirettamente, stanno dietro la descrizione;⁵ meno intenso, attualmente, l'interesse verso gli aspetti filologici e storico-letterari.⁶ In questa direzione intendo orientare il mio intervento, prendendo le mosse da un brano del Maior e da uno del Giovane.

I quadri sono prevalentemente di tema mitologico, ma in 2, 9 Filostrato Maior descrive la figura di Pantea, un personaggio della *Ciropedia* di Senofonte che ebbe grande fortuna in età imperiale (e anche medievale⁷): tra l'altro dallo stesso Filostrato sappiamo che una composizione su *Araspa innamorato di Pantea* era attribuita al sofista Dionisio di Mileto (*VS.* 1, 22, 3).⁸ Riporto qui il testo nell'edizione di Schönberger:

Πάνθεια ἡ καλὴ Ξενοφῶντι μὲν ἀπὸ τοῦ ἡθους γέγραπται, ὅτι τε Ἀράσπαν ἀπηξίου καὶ Κύρου οὐχ ἡττάτο καὶ Ἀβραδάτη ἐβούλετο κοινήν γῆν ἐπιέσασθαι· ὅποια δὲ ἡ κόμη καὶ ἡ ὄφρυς ὅση καὶ οἶον ἔβλεπε καὶ ὡς εἶχε τοῦ στόματος, οὐπω ὁ Ξενοφῶν εἶρηκε καίτοι δεινὸς ὢν περιλαλήσαι ταῦτα, ἀλλ' ἀνὴρ ξυγγράφειν μὲν οὐχ ἰκανός, γράφειν δὲ ἰκανώτατος, αὐτῇ μὲν Πανθείᾳ οὐκ ἐντυχόν, Ξενοφῶντι δὲ ὁμιλήσας γράφει τὴν Πάνθειαν, ὅποιαν τῇ ψυχῇ ἐτεκμήρατο. 2 Τὰ τεῖχη, ὧ παῖ, καὶ τὰς ἐμπιπραμένας οἰκίας καὶ αἱ Λυδαὶ αἱ καλάι, Πέρσαις ταῦτα ἀφῶμεν ἄγειν τε καὶ αἰρεῖν ὅτι αὐτῶν ἀλωτῶν· καὶ ὁ Κροΐκος, ἐφ' ὃν ἡ πυρά, οὐχὶ αὐτῷ Ξενοφῶντι οὐκ οἶδεν αὐτὸν ἢ ξυγχαρεῖ τῷ Κύρῳ· τὸν δὲ Ἀβραδάτην καὶ τὴν ἀποθανοῦσαν ἐπ' αὐτῷ Πάνθειαν, ἐπειδὴ ταῦτα ἡ γραφὴ βούλεται, διασκευώμεθα, οἶον τὸ δρῆμα. ἦρων οὗτοι ἀλλήλων καὶ τὸν κόσμον ἢ γυνὴ τὸν ἑαυτῆς ὄπλα αὐτῷ ἐποιεῖτο, ἐμάχετο δὲ ἄρα ὑπὲρ Κύρου πρὸς Κροΐκον ἐπὶ τετραρρύμου ἄρματος καὶ ἵππων ὀκτῶ ἐκπεσῶν δὲ κατεκόπη ἀξιώτατος οἴκτου· νέος ἔτι ἐν ἀπαλῇ τῇ ὑπῆνυ, ὅποτε καὶ οἱ ποιηταὶ τὰ δένδρα τὰ νέα

⁵ Vd. F. Ghedini, *Filostrato Maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica*, «Ostraka», 9 (2000), pp. 175-97; Ead., *Le «Immagini» di Filostrato il Vecchio...*; F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello (a cura di), *Le Immagini di Filostrato minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, con la collaborazione di E. Avezzi, Padova 2004.

⁶ Diverso il punto di vista di L. Abbondanza (*Filostrato maggiore, Immagini*, introd., trad. e comm. a cura di L. Abbondanza, Torino 2008), secondo la quale gli studi contemporanei sembrano privilegiare «itinerari di ricerca eminentemente letterari sull'opera» (p. 15).

⁷ D. Davis, *Panthea's Children. Hellenistic Novels and Medieval Persian Romances*, New York 2002.

⁸ Ma secondo Filostrato era opera di Celere (in proposito, C. Consonni, *Pantea e Abradate*, in A. Stramaglia [a cura di], *Ἔρωσ. Antiche trame greche d'amore*, Bari 2000, p. 237).

ἐλεεινὰ ἡγούνται τῆς γῆς ἐκπερόντα. 3 Τὰ μὲν δὴ τραύματα, ὧ παῖ, οἷα ἐκ μαχαιοφόρων, τὸ γὰρ κατακόπτειν πρὸς τρόπου τῆ τοιαύτη μάχη· τοῦ δὲ αἵματος ἀκραιφνοῦς ὄντος τὸ μὲν τὰ ὄπλα χραίνει, τὸ δ' αὐτόν, ἔστι δ' ὁ καὶ διέρρηνται κατὰ τοῦ λόφου, ὁ δὲ ἄρα χρυσοῦ κράνου ἀνέστηκεν ὑακίνθινος αὐτῷ τῷ χρυῶ ἑπαστράπτων. 4 Καλὰ μὲν οὖν ἐντάφια καὶ ταυτὶ τὰ ὄπλα τῷ γε μὴ κατασχύναντι αὐτὰ μηδὲ ἀποβαλόντι ἐν τῇ μάχῃ, πολλὰ δὲ Ἀκκυρία τε καὶ Λύδια Κῦρος ἀνδρὶ ἀγαθῷ δῶρα ἀπάγει τὰ τε ἄλλα καὶ ψάμμον χρυσοῦν ἐπὶ ἀρμαμάξης ἐκ θησαυρῶν Κροίσου τῶν ἀργῶν. Πάνθεια δὲ οὕτω τὰ πρόφορα ἔχειν ἡγεῖται τὸν τάφον, εἰ μὴ ἐντάφιον τῷ Ἀβραδάτῃ αὐτὴ γένοιτο. τὸν μὲν δὴ ἀκινάκην διελέλακεν ἤδη τοῦ στέρνου, ἀλλ' οὕτω τι ἐρρωμένως, ὡς μηδὲ οἰμογῆν ἐπ' αὐτῷ ῥῆξαι. 5 Κεῖται γοῦν, τὸ στόμα ξυμμετρίαν τὴν ἑαυτοῦ φυλάττον καὶ νῆ Δί' ὦραν, ἧς τὸ ἄνθος οὕτω τι ἐπὶ χεῖλεσιν, ὡς καὶ σιωπῶσης ἐκφαίνεσθαι. ἀπήρηται δὲ οὕτω τὸν ἀκινάκην, ἀλλ' ἐνερεΐδει ἔτι ξυνέχουσα τῆς κόπης αὐτόν, ἡ δὲ κόπη ῥοπάλω χρυῶ εἴκασται σμαραγδίνῳ τοῦς ὄζους, ἀλλ' ἠδίουσιν οἱ δάκτυλοι. μεταβέβληκέ τε οὐδὲν τοῦ εἶδους ὑπὸ τοῦ ἀλγεῖν, ἢ γε μηδὲ ἀλγεῖν ἔοικεν, ἀλλ' ἀπιέναι χαίρουσα, ὅτι αὐτὴν πέμπει. ἄπεισι δὲ οὐχ ὥσπερ ἡ τοῦ Πρωτεσίλεω καταστεφθεῖσα οἷς ἐβάκχευεν, οὐδ' ὥσπερ ἡ τοῦ Καπανέως οἷον † θυσίας ἀρθεῖσα, ἀλλ' ἀσκεύαστον τὸ κάλλος καὶ οἷον ἐπὶ τοῦ Ἀβραδάτου ἦν φυλάττει αὐτὸ καὶ ἀπάγει, χαίτην μὲν οὕτω μέλαιναν τε καὶ ἀμφιλαφῆ περιχέασα τοῖς ὤμοις καὶ τῷ ἀχένη, δέρην δὲ λευκὴν ὑπεκφαίνουσα, ἦν ἐδρῦσατο μὲν, οὐ μὴν ὡς αἰσχῦναι· τὰ γὰρ σημεῖα τῶν ὀνύχων ἠδῖω γραφῆς. 6 Τὸ δὲ ἐν τῇ παρειᾷ ἔρευθος οὐδὲ ἀποθνήσκουσαν διαφεύγει, χορηγοὶ δὲ αὐτοῦ ἢ τε ὦρα καὶ ἢ αἰδῶς. ἰδοὺ καὶ μυκτῆρες ἀνεσταλμένοι τὸ μέτριον καὶ βᾶσιν τῇ ῥίνι πράττοντες, ἧς ὥσπερ πτόρθοι μνηοειδεῖς αἰ ὀφρύες ὑπὸ λευκῷ τῷ μετώπῳ μέλαιναί. τοὺς δὲ ὀφθαλμούς, ὧ παῖ, μὴ ἀπὸ τοῦ μεγέθους μὴδ' εἰ μέλανες, ἀλλὰ τὸν τε νοῦν θεωρῶμεν, ὅσος ἐν αὐτοῖς ἐστὶ καὶ νῆ Δία ὀπόσα τῶν τῆς ψυχῆς ἀγαθῶν ἔσπασαν ἐλεεινῶς μὲν διακείμενοι, τοῦ δὲ φαιδρῶς ἔχειν οὐκ ἀπηλλαγμένοι, καὶ θαρσαλέοι μὲν, λογισμοῦ δὲ εἴσω μᾶλλον ἢ τόλμης, καὶ τοῦ μὲν θανάτου ξυνιέντες, οὕτω δὲ ἀπιόντες. ὀπαδὸς δὲ ἔρωτος ἴμερος οὕτω τι ἐπικέχεται τοῖς ὀφθαλμοῖς, ὡς ἐπιδηλότατα δὴ ἀπ' αὐτῶν ἀποστάζειν. 7 Γέγραπται καὶ ὁ Ἔρωσ ἐν ἱστορίᾳ τοῦ ἔργου, γέγραπται καὶ ἡ Λυδία τὸ αἷμα ὑποδεχομένη καὶ χρυῶ γε, ὡς ὀρᾶς, τῷ κόλπῳ.

Proprio nel nome di Senofonte si apre il brano, per rilevare che egli non aveva descritto i tratti fisici del personaggio, come pure sarebbe stato capacissimo di fare.⁹ Nella *Ciropedia*, in effetti, la

⁹ La capacità descrittiva di Senofonte è definita da Plutarco tale da far vedere gli eventi narrati non come appartenenti al passato, ma al presente, e coin-

bellezza della donna, introdotta come «la più bella dell'Asia» (4, 6, 11; 5, 1, 7), è solo implicitamente enunciata nell'effetto che provoca sui presenti. L'effetto di questa avvenenza è ancora più efficacemente reso nella scena in cui la donna saluta il marito che parte per la battaglia: era splendido lo spettacolo dell'uomo rivestito di armi d'oro, splendido lo spettacolo del suo carro «a quattro timoni e otto cavalli», ma i presenti gli rivolgono lo sguardo solo dopo che è scomparsa dalla loro vista Pantea, sulla carrozza con le tende abbassate (6, 4, 11).

Il pittore dunque, che non conosceva la donna, ma aveva domestichezza con Senofonte,¹⁰ aveva 'dedotto' i tratti fisici da quelli morali descritti da Senofonte (τῆ ψυχῆ ἐτεκμήρατο alla fine del primo paragrafo riprende ἀπὸ τοῦ ἠθους γέγραπται dell'inizio).¹¹ Filostrato rovescia qui il procedimento della fisiognomica, scienza affermata al suo tempo (del secondo secolo era il trattato del sofista Polemone), che consisteva nel definire il carattere sulla base degli elementi fisici:¹² a partire dall'anima, elemento invisibile (ma

volgere l'ascoltatore (*Art.* 8, 1): cfr. P. Somville, *Xénophon narrateur*, «AC», 73 (2004), pp. 25-30.

¹⁰ Similmente, nelle *Imagines* di Luciano è elogiata l'amante di Lucio Vero, omonima dell'eroina senofontea, che l'interlocutore del dialogo deve conoscere «per aver spesso sentito la lode che ne aveva fatto Senofonte» (10 πολλάκις ἀκούσας Ξενοφώντος). Sull'integrazione del modello messa in atto da Luciano, e dallo stesso Filostrato, M. Cistaro, *Sotto il velo di Pantea. Imagines e Pro Imaginibus di Luciano*, Messina 2009, pp. 110-12, 262-63.

¹¹ Meno pregnante la traduzione di Vigenère «telle qu'il l'a imaginee en son esprit» (Philostrate, *Les images ou tableaux de platte-peinture*, trad. et comm. par Bl. de Vigenère, Paris 1597², Prés. et ann. par Fr. Graziani, Paris 1995, II p. 586; ma diversamente Graziani, *ibidem*, n. 2), ripresa da Schönberger (Philostratos, *Die Bilder*), Schilardi (Filostrato, *Immagini*, intr. di F. Fanizza, trad. e note di G. Schilardi, Lecce 1997), Abbondanza (Filostrato maggiore, *Immagini...*), Carbone (Filostrato, *Immagini*, a cura di A. L. Carbone, Palermo 2008). A. Bougot (*Philostrate l'ancien. Une galerie antique de soixante-quatre tableaux*, Paris 1881), traduceva invece «telle qu'il l'a vue en imagination, d'après ses vertus». Il verbo τεκμαίρομαι indica solitamente il processo conoscitivo che permette di risalire dalle cose visibili a quelle invisibili (Hdt. 2, 33, 2; Thuc. 1, 1, 1; etc.): τὰ ἀφανῆ τοῖς φανηροῖς τεκμαίρον è attribuito a Solone in Stob. 3, 1, 172 (attribuzione diversa in 3, 1, 22); in Filostrato, costruito col dativo, vale 'dedurre sulla base di qualcosa' (*Ap.* 8, 2, *Her.* 15, 1).

¹² In questo senso Philostr. Min. *Prooem.* 3; cfr. Plut. *Alex.* 1, 3: i pittori colgono le somiglianze nel volto e nell'espressione degli occhi, da cui traspare il carattere. Una discussione tra Socrate e Parrasio sulla possibilità che la pittura possa riprodurre il «carattere dell'anima» (τῆς ψυχῆς ἦθος) proprio in Xen. *Mem.* 3, 10, 1-5.

descritto), il pittore tira fuori l'aspetto fisico, elemento visibile (ma non visto e non descritto da Senofonte); il processo si concluderà quando degli occhi Filostrato invita a osservare non la grandezza né il colore, ma il sentimento (6 νοῦν). I tratti di Pantea sono condensati da Filostrato in «disdegnava Araspa, non si piegava a Ciro, voleva essere coperta insieme con Abradata dalla stessa terra». La prima frase corrisponde all'atteggiamento di Pantea che nella *Ciro-pedia* «rifiuta le profferte amorose» di Araspa, al quale Ciro la aveva affidata, e si rivolge al sovrano quando il giovane innamorato vorrebbe ricorrere alla violenza (6, 1, 32-33); l'ultima riprende alla lettera l'espressione poetica con cui la donna, esortando il marito alla battaglia, giurava che avrebbe preferito morire con lui (6, 4, 6 κοινῇ γῆν ἐπιέσασθαι¹³) piuttosto che vivere nel disonore accanto a un uomo senza onore. La frase centrale, inspiegabile in relazione alla mitezza di Ciro, il quale secondo quanto riferisce Pantea al marito «non l'aveva tenuta come schiava né concubina, ma col riguardo dovuto alla moglie di un fratello» (6, 4, 7), vale come riferimento alla prima reazione della donna, quando, non conoscendo ancora il conquistatore, aveva manifestato il suo rifiuto piangendo e stracciandosi le vesti (6, 1, 6).

Filostrato rinuncia a descrivere «le mura, le case incendiate, le belle donne della Lidia, Creso destinato alla pira» (2).¹⁴ A parere di molti studiosi, questi elementi non facevano parte del quadro.¹⁵ La distinzione tra la storia e ciò che il quadro rappresenta, risulta chiara, è vero, in 2, 13, 2 (Ὁ μὲν δὴ λόγος τῆς γραφῆς οὗτος, τὸ δὲ ἐναργές), 2, 7, 2 (Αὐτὰ μὲν οὖν Ὅμηρου γραφαί, τὸ δὲ τοῦ ζωγράφου δράμα); anche in 2, 23, dopo aver parafrasato un passo euripideo

¹³ La frase anche in Alc. fr. 129, 17 V., Pind. *N.* 11, 16; diverso il contesto di Sim. *Ep.* 88, 4.

¹⁴ Dopo τὰ τεῖχη, l'accusativo τὰς ἐμπιπραμένας οἰκίας è seguito dal nominativo αἱ Λυδαὶ αἱ καλάι, una forte libertà sintattica del genere che già gli antichi sottolineavano in Filostrato (W. Schmid, *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern*, IV, Stuttgart 1896, pp. 8-9; Webb, *The Imagines as a Fictional Text...*, p. 115 e n. 8).

¹⁵ Fr. Jacobs (*Philostratorum Imagines et Callistrati statuae*, rec. et comm. ad. Fr. Jacobs. Observ.... add. Fr. Th. Welcker, Lipsiae 1825), p. 452 e Welcker, *ibidem*, p. 450; Schönberger (*Philostratos, Die Bilder...*); è invece convinto della loro presenza K. Lehmann-Hartleben, *The Imagines of the Elder Philostratus*, «Art Bulletin», 23 (1941), pp. 16-44 (p. 31); possibilista Bougot, *Philostrate l'ancien...*, pp. 396-97.

¹⁷ Accanto a κελεύω, e a βούλομαι, detti del quadro (vd. *infra*), è interessante l'uso di φημί in 1, 1, 1 τούτων οὖν τῶν περὶ τοὺς θεοὺς ἡ γραφὴ τὰ

dell'*Eracle*, Filostrato continua con «basta così, per te è ora di occuparti del quadro» (2 Τούτοις μὲν οὖν ἀπόχρη ταῦτα, σοὶ δὲ ὄρα γίνεσθαι τῆς γραφῆς); in 1, 25, 2 il sofista riporta il canto che bisogna immaginare sulla bocca degli abitanti di Andros, e continua, al paragrafo seguente, chiarendo cosa è visibile sul quadro (Τὰ μὲν τοι ὁρώμενα τῆς γραφῆς). Più problematico 1, 27, 1-2, dove il sofista, dopo aver accennato alla storia degli Argivi che con Anfiarao erano andati contro Tebe, afferma che quelli «fanno parte di un altro discorso» (Οὔτοι μὲν οὖν ἑτέρου λόγου), mentre «il quadro impone¹⁷ di guardare il solo Anfiarao» (κελεύει δὲ ἡ γραφή βλέπειν ἐς μόνον τὸν Ἀμφιάρεων):¹⁸ può trattarsi di un rinvio autotestuale a *Im.* 1, 4, 1, dove l'assedio di Tebe (sono menzionati Polinice, Anfiarao, Capaneo) costituisce lo sfondo per il suicidio di Meneceo, o a 2, 30, dove il primo paragrafo ricorda la vicenda di Capaneo nota dai poeti. Nel nostro caso (come in 1, 12; 13, 6), si tratta certamente di una *praeteritio* con cui Filostrato menziona velocemente le scene marginali per far convergere l'attenzione su quella centrale: egli esorta infatti il ragazzo cui fa da guida a prendere in considerazione «Abradata e Pantea che muore su di lui», aggiungendo «poiché questo il quadro vuole,¹⁹ come si compie il dramma».

Nella frase «e Creso cui è destinata la pira, non nello stesso Senofonte – dunque non lo conosce (οὔκουν οἶδεν αὐτὸν), o è favorevole a Ciro →», va chiarito che oggetto di οἶδεν non è Creso (in questo caso Filostrato direbbe, erroneamente, che il personaggio manca in Senofonte), ma Creso sulla pira²⁰ (l'episodio ci è noto dal

μὲν ἄλλα οὐκ οἶδε, τὸν δὲ Ἡφαιστον ἐμπεσεῖν φησι τῷ Σκαμάνδρῳ («di queste vicende relative agli dei il quadro non sa il resto, dice soltanto che Efesto si avventa sullo Scamandro»); diffusissimo invece l'uso di γράφειν, verbo comunemente utilizzato per la pittura come per la scrittura (φησί ritorna, detto di γραφή, in Philostr. Min. 10, 1; 15, 4).

¹⁸ Cfr. Abbondanza (a cura di), Filostrato maggiore, *Immagini*, p. 39, secondo cui anche in questo caso, come in quello di Pantea, si esprime la centralità di alcune figure rispetto alla marginalità di altre.

¹⁹ Il verbo βούλομαι ritorna in 2, 1, 1 e 26, 1, detto però dei soggetti dei quadri.

²⁰ Il testo risulterebbe più chiaro correggendo αὐτὸν in αὐτήν (la pira), oppure αὐτὸ (l'episodio della pira); ma la *durior ellipsis* (così Jacobs [hrsg.], *Philostratorum Imagines...*, pp. 452-53) va mantenuta in una sintassi così poco rigorosa (vd. *supra*, n. 14).

terzo epinicio di Bacchilide, da Hdt. 1, 86-87, Plut. *Sol.* 28, 2-6, dalle arti figurative, ma nella *Ciropedia* manca). Si discute poi se soggetto sia Senofonte oppure il pittore;²¹ è comprensibile l'idea che il pittore non conoscesse la pira di Creso, assente in Senofonte, meno chiara sarebbe però l'alternativa che «fosse favorevole a Ciro».²² Il soggetto è certamente Senofonte, che non parlava dell'episodio per il suo favore nei confronti di Ciro (il personaggio è fortemente idealizzato in tutta la sua opera), e nella *Ciropedia* modifica la versione erodotea dell'incontro con Creso: nelle *Storie* Ciro si rendeva conto della gravità dell'azione che stava per compiere mandando l'avversario al rogo dopo aver saputo della discussione avuta da Creso con Solone (1, 86, 6), mentre in Senofonte il sovrano vincitore sottolinea immediatamente, al primo incontro con lo sconfitto, l'essere entrambi uomini e gli chiede consiglio (7, 2, 7): il Ciro di Senofonte, si è detto, «gioca in una certa misura il ruolo assegnato a Solone in Erodoto».²³

Dopo una breve narrazione delle premesse (2 Pantea e Abradata «si amavano, e la donna aveva fatto dai suoi gioielli armi per lui»), Filostrato arriva alla morte del marito²⁴ «ancora giovane con la sua barba tenera, quell'età in cui anche gli alberi caduti sono degni di compassione per i poeti».²⁵ Le ferite sono attribuite ai nemici abi-

²¹ Il pittore risulta soggetto per Vigenère (ed.), Philostrate, *Les images ou tableaux de platte-peinture...*; F. Mercuri, *Le pitture dei Filostrati*, Roma 1828; A. Westermann, *Philostratorum et Callistrati opera*, Parisii 1849, p. 372; A. Fairbanks (ed.), Philostratus, *Imagines. Callistratus, Descriptions*, London-New York 1931; Schönberger (hrsg.), Philostratos, *Die Bilder...*; diversamente altri, tra cui in particolare O. Benndorf, K. Schenkl (*Philostrati maioris Imagines*, O. Benndorfii et C. Schenkeli cons. et op. adiuti rec. semin. Vindobon. sodales, Lipsiae 1893), che annotano a οἶδεν «sc. Xenophon, non pictor».

²² Accogliendo l'interpretazione del pittore come soggetto, Graziani, in Vigenère (ed.), Philostrate, *Les images ou tableaux de platte-peinture...*, p. 586 n. 3, definisce infatti «obscure» la fine della frase.

²³ D. L. Gera, *Xenophon's Cyropaedia. Style, Genre, and Literary Technique*, Oxford 1993, p. 266s.

²⁴ L'evento non è menzionato, per cui bisogna postulare una lacuna prima di véος (l'integrazione di Benndorf, accolta da Schönberger, deriva da Xen. *Cyr.* 7, 1, 32).

²⁵ Il riferimento va all'*Iliade*, dove più volte si trova il paragone di un guerriero con la caduta di alberi (4, 482-87; 5, 560; 13, 178-80, 389-91= 16, 482-84; 14, 414-17); solitamente si rinvia in particolare a 17, 53s. (già Vigenère [ed.], Philostrate, *Les images ou tableaux de platte-peinture...*, II, pp. 594-95), relativo alla uccisione di Euforbo (Filostrato lo ricorda in *Her.* 33, 41 e in

tuati a fare a pezzi (κατακόπτειν) gli avversari. Il retore poteva dire questo avendo presente il racconto abbreviato che viene fatto a Ciro sulla morte di Abradata in 7, 3, con il particolare macabro della mano del morto che, staccata dal corpo, «segue» quella di Ciro (Cyr. 7, 3, 8).²⁶ L'immagine del sangue puro²⁷ che insozza le armi, il cadavere e il pennacchio color giacinto splendente sull'oro dell'elmo, riprendono anche a livello lessicale particolari del testo senofonteo (6, 4, 2 λόφον ὑακινθινοβαφῆ).²⁸ Ancora in Senofonte troviamo i doni con cui Ciro onora il morto, ma il retore parla in particolare di polvere d'oro²⁹ trasportata su una carrozza dai tesori vani³⁰ di Cresò (nell'episodio della *Ciropedia* la carrozza, abbiamo visto, aveva la funzione di trasportare Pantea). Ma la donna ritiene che gli onori dovuti al marito sarebbero stati adeguati solo con la propria morte, per cui immerge con forza il pugnale nel petto, senza un gemito. Il personaggio è ritratto mentre affonda l'arma, tenendola per l'impugnatura raffigurata come uno stelo d'oro con

Epist. 16); mancano tuttavia elementi significativi nel paragone con una pianta d'ulivo in fiore abbattuta dal vento (l'unico contatto lessicale è l'aggettivo ἀπαλός riferito a v. 49 al collo del giovane); più vicino mi sembra 5, 560-61: i figli di Diocle, definiti a v. 550 fiorenti di giovinezza, cadono per mano di Enea, «simili ad alti abeti; ha pietà dei due caduti Menelao» (Τὼ δὲ πεσόντ' ἐλέησεν. Cfr. Philostr. 2 ἐλεεινὰ... ἐκπερόντα).

²⁶ In quel passo senofonteo si parla di un colpo di sciabola degli Egiziani, mentre dalla narrazione più ampia che di quella fine aveva fatto il narratore extradiegetico (7, 1, 29-32: il giovane, con altri, era stato sbalzato dal carro e fatto a pezzi) sembrerebbe piuttosto che le mutilazioni fossero dovute ai carri falcati.

²⁷ La *iunctura* αἷμα ἀκραφνέζ, oltre che in Eur. *Hec.* 537 e nella letteratura medica, ritorna in Filostrato: in *Ap.* 4, 25 'puro' è detto il sangue dei corpi belli e giovani (inoltre 8, 7, *Gymn.* 14).

²⁸ Le armi sono definite κατὰ ἐντάφια, espressione metaforica dallo stesso Filostrato utilizzata in *Gymn.* 22, e, a indicare la comune sepoltura di Achille e Patroclo, in *Her.* 51, 12. È interessante che Eliano attribuisca a Senofonte l'idea che le armi sono le vesti funebri ornamento per l'uomo di valore (*VH.* 3, 24): Senofonte in *An.* 3, 2, 7 ricorda come prima della battaglia si abbigliava nel modo migliore, sia che dovesse vincere o morire.

²⁹ Per la quale cfr. *Ap.* 6, 37; la «polvere d'oro» portata dal Pattolo già in *Hdt.* 5, 101, 2.

³⁰ Così va inteso probabilmente ἀργῶν, in quanto Filostrato non sembra utilizzare l'omografo dal significato 'splendente' (in *Im.* 1, 21, 2, in riferimento alla chioma di Olimpo, οὐκ ἀργῆ οὔτε κεῖται, non convince la traduzione «non è lucente né ferma» di Abbondanza [a cura di], Filostrato maggiore, *Immagini*: si tratta piuttosto di 'incolta').

rami di smeraldi:³¹ ma, commenta Filostrato, «sono più belle le sue dita»; pur non dicendolo esplicitamente, egli suggerisce ancor più di quanto non facesse Senofonte che Pantea, con la sua morte, fa da *pendant* alla funzione da lei attribuita al marito quando gli aveva dichiarato che per le nuove armi d'oro non aveva sacrificato il suo gioiello più prezioso, lui stesso.³²

Della donna è descritto l'atteggiamento sereno (sembra gioire della morte,³³ scelta da lei), la semplicità: non si era incoronata di ornamenti bacchici, come aveva fatto Laodamia uccidendosi per la morte di Protesilao, né si era preparata al rito sacrificale come Evadne sulla pira di Capaneo;³⁴ la sua bellezza era quella semplice che manteneva da viva: la bocca è perfetta, i capelli neri sono sparsi sulle spalle e sul collo, il collo bianco è lacerato ma non deturpato dai segni delle unghie, che sono più piacevoli di un disegno.³⁵ Non è venuto meno il rossore delle guance, le narici legger-

³¹ In Xen. *An.* 1, 8, 29 è d'oro l'arma (come qui, ἀκινάκης) con cui un fedelissimo di Ciro il giovane si uccide sul suo corpo, durante la battaglia di Cunassa.

³² Sull'espressione, che ispirò una analoga attribuita alla madre dei Gracchi e alla moglie di Focione, rispettivamente in Val. Max. 4, 4, *init.* e in Plut. *Phoc.* 19, 4 (cfr. Ps. Plut. *De mus.* 1, 1131b, Stob. 3, 5, 37; diverso lo scenario in Stob. 4, 24a 11), G. Pasquali, «SIFC», 3 (1923-25), pp. 335-38 = *Scritti filologici I, Letteratura greca*, a cura di F. Bornmann, G. Pascucci, S. Timpanaro, Firenze 1986, pp. 394-96.

³³ Cfr. la gioia che illumina il volto di Antiloco, morto per salvare il padre, in *Im.* 2, 7, 5; «felice» di morire per la patria è descritto Meneceo (1, 4, 3).

³⁴ Entrambe personaggi euripidei; la prima della perduta tragedia *Protesilao* (fr. 646a-657 Kann.), la seconda delle *Supplici*. I «sacrifici» menzionati in *Pantea* aprono la descrizione di Evadne in 2, 30 («la pira e le vittime sgozzate su di essa»), ma qui il testo è guasto: è possibile sia caduto qualcosa che faceva riferimento all'abbigliamento di Evadne (poco conveniente alla situazione secondo il padre in *Suppl.* 1048, 1054-1055); al paragrafo successivo, Filostrato descrive la donna ornata di corone e oro, come le vittime condotte al sacrificio.

³⁵ Per questo significato di γραφή cfr. *Im.* 2, 5, 2 (si tratta dei disegni, opera della spola, che decorano dei calzoni: ἡδεία δὲ τῆ ἀναξυρίδι καὶ παρεχομένη γραφῆς ἀπὸ κερκίδος), e già Aeschl. *Ch.* 232 (la figura di animali su un tessuto); di frase fatta parla Bougot, *Philostrate l'ancien...*, p. 541 (ritorna in *V.S.* 2, 1), e Fairbanks rinvia a Aeschl. *Ag.* 242 (Ifigenia spicca «come in un quadro»). In questa prospettiva, dovremmo pensare che Filostrato dimentichi, o voglia dare l'impressione di dimenticare, che sta parlando di un quadro: così in 1, 28, 2 egli dichiara di esser stato preso dall'immagine al punto da credere di trovarsi davanti a personaggi reali; alla fine di quel quadro tuttavia, dove i cacciatori restano ammirati davanti al giovane che ha colpito un cinghiale, «come se fosse dipinto», οἶον γραφέν (vd. Jacobs [hrsg.], *Philostratorum Imagines et*

mente rialzate formano una base per il naso, dal quale spuntano, in forma di semiluna, le sopracciglia nere sulla fronte bianca.³⁶ Degli occhi non importa la forma né il colore, ma il sentimento che esprimono, un coraggio razionale piuttosto che audace. Il desiderio, compagno di amore, stilla ancora dagli occhi,³⁷ e lo stesso Eros completa il quadro,³⁸ insieme con la Lidia, la quale accoglie il sangue nelle pieghe della sua veste d'oro:³⁹ si tratta della personificazione della regione dove si svolgeva l'episodio, terra ricca di oro.

Il debito della descrizione nei confronti della letteratura è qui forte ed esplicito (in altri casi, il richiamo ad un autore comporta divergenze, mentre non sempre i modelli letterari sono esplicitati⁴⁰). Non abbiamo invece alcuna possibilità di verifica nelle arti figurative;⁴¹ l'unico confronto possibile è relativo, per quanto ne so, ad un particolare secondario, quello di Laodamia «incoronata di serti dionisiaci»: con oggetti del culto dionisiaco il personaggio è

Callistrati statuæ, p. 383 «argute in descriptione tabulae pictae»), sono i personaggi del dipinto ad avere quella sensazione, non chi descrive il quadro.

³⁶ Simile la descrizione di un'altra principessa orientale, Rodogune, che Filostrato mostra vittoriosa sugli Armeni in *Im. 2, 5* (il personaggio era ricordato da Eschine socratico, fr. 18 Dittmar, proveniente da un anonimo trattato *De mulieribus*, edito ora da D. Gera, *Warrior Women. The Anonymous Tractatus De mulieribus*, Leiden-New York-Köln 1997). Comuni alle due descrizioni la 'simmetria' della bocca, le labbra fiorenti (*Pantea 5; Rodogune 5* χείλη ἀνθηρὰ καὶ ἴσα, στόμα σύμμετρον).

³⁷ Cfr., nella descrizione di Rodogune, 5 ἡ παρειὰ δὲ ὑποδέχεται μὲν τὸν ἀπὸ τῶν ὀμμάτων ἴμερον (O. Vox, *Note alle Immagini di Filostrato Flavio*, «*Rudiae*», 9 [1997], pp. 307-18 (p. 317), accanto a Eur. *Hip.* 525-26 Ἔρωσ, Ἔρωσ, ὁ κατ' ὀμμάτων στάζεις πόθον, cita opportunamente Sapph. fr. 112, 4 V. Ἔρος δ' ἐπ' ἱμέρω κέχυται προσόπῳ). Menandro retore, nei precetti per un discorso nuziale, pone la descrizione di *Gamos* ἴμερον ἀποστάζων ἐκ τῶν ὀμμάτων (p. 405 Spengel).

³⁸ Gli Eroti sono presenti anche nella descrizione del sacrificio di Evadne (*Im. 2, 30*, come qui, alla fine); pure in Filostrato Minor, Eros è menzionato alla fine di *Medea in Colchide* (7, 4).

³⁹ Per κόλπος cfr. 1, 4, 4: Filostrato, con un espediente che sottolinea l'*enargeia* del quadro, esorta il fanciullo a offrire le pieghe del suo mantello per accogliere il sangue sgorgante dalla ferita di Meneceo.

⁴⁰ Esempi di questa tecnica sono rilevati da Z. Newby, *Absorption and erudition in Philostratus' Imagines*, in *Philostratus*, ed. by E. Bowie, J. Elsner, Cambridge 2008, p. 329.

⁴¹ Ghedini, *Le «Immagini» di Filostrato il Vecchio...*, p. 429, opera un raffronto indiretto con sarcofagi raffiguranti Altea all'interno del mito di Meleagro.

raffigurato su due sarcofagi del II sec. d.C.;⁴² ma tratti bacchici sono associati alla sua figura anche in Stat. *silv.* 2, 7, 124, a quella di Evadne nelle *Supplici* euripidee (1000-1001). È poi difficile ricostruire l'atteggiamento dei due personaggi principali: pur convinto della reale esistenza dei quadri, Bougot riconosce che esso risulta più preciso in Senofonte, spiegando questa mancanza di precisione col fatto che Filostrato poteva evitare di menzionare ciò che non sfuggiva all'attenzione dello spettatore (pp. 394-95). Ma la spiegazione non elimina i dubbi legati alla letterarietà dell'insieme.

È noto come Filostrato Minor si ponga sulla scia del Maior, ma non si può dire che lo imiti pedissequamente, sebbene non manchino giudizi in senso contrario.⁴³ Per quanto riguarda la scelta dei soggetti, Fairbanks, nell'edizione del 1931, indicava dieci casi in cui il Giovane si cimenta con temi suggeriti dal predecessore, concludendo che in nessun caso si tratta di copia, ma che tutti trattano lo stesso tema o temi simili in un modo che invita al confronto:⁴⁴

Philostratus Minor	Philostratus Maior
3. Hunters resting	1, 28. Preparation for and progress of the hunt
5. Heracles in swaddling clothes	1, 26. Hermes in swaddling clothes
6. Music of Orpheus; animals and trees	1, 10. Music of Amphion; stones of Thebes
9. Pelops, Hippodameia and Oenomaüs	1, 17. Hippodameia, Pelops and Oenomaüs

⁴² F. Canciani, *LIMC* VII 1, 1994, Protesilaos, n° 26-27.

⁴³ Secondo A. Lesky, *Storia della letteratura greca*, Milano 2005 (Bern 1971³), III, p. 1018, il nipote «copia faticosamente» la raccolta del nonno; W. von Christ, *Geschichte der griechischen Litteratur*, II 2, München 1924, p. 784, definiva le descrizioni del Giovane molto meno abili; per Schönberger, *Philostratos, Die Bilder*, p. 62, l'opera deve la sua sopravvivenza solo alla fama del modello (altri giudizi limitativi in B. Noack-Hilgers, *Philostrat der Jüngere, Gemäldebeschreibungen. Aus der «Werkstatt» der Analyse seiner Beschreibungstechnik*, «Thetis», 5-6 [1999], pp. 203-19, p. 204 n. 11).

⁴⁴ Fairbanks, *Philostratus, Images...*, pp. 275-76; Ghedini, in Ghedini, Colpo, Novello (a cura di), *Le Immagini di Filostrato minore...*, p. 189, afferma che «possiamo cogliere una certa uniformità fra i due, quando non un'assoluta dipendenza del secondo dal primo sia nella scelta dei soggetti sia nelle modalità di presentarli»; nella n. 65 specifica però che «a volte il Minore riprende il medesimo soggetto ma in un momento diverso», facendo l'esempio di Pelope, Giacinto, etc.

10. Pyrrhus and Eurypylos	1, 7. Memnon and Achilles
11. Departure of the <i>Argo</i>	2, 15. Arrival of the <i>Argo</i>
12. Hesione freed	1, 29. Andromeda freed
13. Sophocles and bees	2, 12. Pindar and bees
14. Hyacinthus before death	1, 24. Hyacinthus after death
15. Meleager and the Calydonian boar	1, 28. Boar hunt

Il quadro può essere arricchito. L'opera di Filostrato Minor inizia con *Achille a Sciro* (1a) e con *Pirro a Sciro* (1b): il Maior aveva descritto *L'educazione di Achille* (2, 2) presso Chirone⁴⁵ e, nell'*Eroico*, rifiutava con forza la versione di Achille nascosto sull'isola:⁴⁶ «non fu nascosto e educato a Sciro, come raccontano molti, tra fanciulle. Non è verisimile che Peleo mandasse via di nascosto il figlio, il più forte degli eroi, perché evitasse la guerra e i pericoli, e questo mentre Telamone esortava Aiace, né Achille avrebbe sopportato di essere mandato in un gineceo, lasciando ad altri le lodi e la gloria a Troia» (45, 8).⁴⁷ Non diversamente Pausania, che vedeva la scena raffigurata da Polignoto nella pinacoteca dei Propilei: «Mi sembra abbia fatto bene (Omero) a raccontare la conquista di Sciro ad opera di Achille in maniera ben diversa da quanti dicono che Achille visse a Sciro insieme alle fanciulle, così come lo dipinse anche Polignoto» (1, 22, 6: in *Il.* 9, 667-68 si accenna alla presa di Sciro da parte di Achille, in 19, 326 e 331-32 al figlio sull'isola).

Materiale omerico abbondante si trova in *Pirro e Euripilo* del Giovane (10): dopo una introduzione dei due combattenti e dello scenario in cui sono inseriti, la maggior parte del quadro è dedicata alla descrizione delle armi di Achille indossate dal figlio, con pre-

⁴⁵ Achille compare pure in *Memnone* (1, 7, 1), ma solo marginalmente (non era superiore all'avversario da lui ucciso).

⁴⁶ L'episodio è ben attestato nella letteratura: *Cypria*, p. 41 Bern., *Hor. carm.* 1, 8, 13-16, *Ov. met.* 13, 162ss., etc. (più ampiamente, *Stat. Achill.* 1, 242ss.). Per le arti figurative, R. Amedick, in *Akten des Symposiums «125 Jahre Sarkophag-Corpus»*, Marburg, 4.-7. Oktober 1995, unter Mitarb. von R. Amedick et al., hrsg. von G. Koch, Mainz 1998, pp. 52-60.

⁴⁷ Subito dopo Filostrato riporta come credibile la versione secondo cui a Sciro Achille era andato per vendicare l'uccisione di Teseo (46, 2-5).

lievi massicci dall'*ecphrasis* iliadica.⁴⁸ Pirro è assente dalle *Imagines* del Maior, che lo ricorda nell'*Eroico*, sempre tuttavia col nome di Neottolema: in 52, 2 è detto nobile e bello, somigliante al padre sebbene a lui inferiore; in *Pirro a Sciro* (3), il Minor dice che viene riconosciuto come figlio di Achille dalla grazia e dal vigore della sua persona.

Il secondo quadro di Filostrato Minor è dedicato a Marsia, nel momento in cui il satiro, sconfitto da Apollo, è in attesa della punizione; il Maior, che aveva proposto *Satiri, Olimpo e Mida* (1, 20-22), in *Satiri* rimarcava l'assenza di Marsia: non era raffigurato con gli altri o perché al pascolo con le greggi, o in seguito alla contesa con Apollo (1, 20, 1). Il desiderio del Giovane di colmare un vuoto è qui evidente.

Alcune descrizioni hanno lo stesso titolo: in *Cacciatori* il Maior descrive una battuta di caccia (1, 28), il Giovane il momento successivo, il ritorno (3);⁴⁹ nel *Giacinto* del Maior è descritta l'uccisione del giovane da parte di Apollo (1, 24), in quello del Minor la fase precedente, il corteggiamento di Apollo (14).⁵⁰ Alla vicenda di Pelope Filostrato Maior dedicava due descrizioni, *Pelope*, con il dono del carro da parte di Posidone (1, 30), *Ippodamia*, con la caduta di Enomao dal carro e il trionfo dell'amore dei due giovani (1, 17); Filostrato Minor colma il vuoto tra i due momenti rappresentando la fase iniziale della gara (9 *Pelope*).⁵¹

Il *Glauco* di Filostrato Maior (2, 15) si apre e si chiude nel nome di Orfeo, che durante la spedizione argonautica «incanta il mare»; questo personaggio diventa protagonista in un quadro del Giovane (6 *Orfeo*): ad essere incantati sono qui uccelli, fiere e alberi, secondo una tradizione altrettanto nota⁵² (la spedizione argonautica ritorna in Philostr. Min. 7-8 e 11: qui la nave Argo parte, mentre

⁴⁸ In proposito, ora R. J. Gallé Cejudo, *El escudo de Neoptólemo: la paráfrasis filostratea del Escudo de Aquiles (Philostr. Jun., «Im.» 10.4-20 - Hom., «Il.» 18.483-608)*, Zaragoza 2001.

⁴⁹ Ma una caccia al cinghiale è da lui descritta in *Meleagro* (15).

⁵⁰ Ma con la presenza di Zefiro «il pittore allude alla morte del giovane» (5); e la descrizione di Giacinto riprende quella che il Maior aveva fatto di Narciso (1, 23): F. Marcattili in Ghedini, Colpo, Novello (a cura di), *Le Immagini di Filostrato minore...*, p. 148.

⁵¹ I. Colpo, *ibidem*, p. 101. All'argomento è dedicata una tesi di laurea triennale di B. Ioppolo (Messina, a.a. 2007-2008).

⁵² Vd. Sim. fr. 274 Polt. (uccelli e pesci), Eur. *Bac.* 561-64 (alberi e fiere), *IA* 1211-12 (pietre), Ap. Rh. 1, 26-31 (rocce, fiumi, querce), etc.

nel *Glauco* arrivava). Simile effetto della musica era stato descritto dal Maior in 1, 10, *Anfione*, dove il cantore col suono della lira spinge le pietre a formare le mura di Tebe.⁵³

Filostrato Maior dedica quattro descrizioni a Eracle: 2, 20 *Atlante*, 21 *Anteo*, 22 *Eracle tra i Pigmei*, 23 *Eracle folle*; quattro sono anche i quadri del Minor: 4 *Eracle o Acheloo*, 5 *Eracle in fasce* (il Maior aveva descritto una impresa di Hermes in fasce: 1, 26 *La nascita di Hermes*), 12 *Esione* (Filostrato amplia qui la considerazione fatta dal nonno a proposito di Atlante, che non si trattava di una impresa compiuta per ordine di Euristeo, ma spontanea; e spontanea, compiuta per amore, era stata l'analoga liberazione di Andromeda da un mostro a opera di Perseo nel Maior 1, 29), 16 *Nesso*. Sono tutti episodi diversi.

Le raccolte comprendono due descrizioni di poeti, *Pindaro* nel nonno (2, 12),⁵⁴ *Sofocle* nel nipote (13): in entrambi i casi si trova il motivo delle api, che nel Giovane si carica però di una affermazione del valore etico della propria attività (egli riprende qui motivi affrontati nel proemio).⁵⁵ L'intera descrizione si presenta in forma di apostrofe al protagonista del quadro, una tecnica presente già nel Maior;⁵⁶ in questo caso però a Sofocle è rivolto anche il triplice «vedi» (1. 2. 4 ὀρῶς), solitamente rivolto al πᾶς fittizio.⁵⁷ I doni elargiti al poeta da Melpomene, «sublimità di parola e nobiltà di pensiero», non possono essere se non «chiara elaborazione narrativa del retore, dono immateriale che non poteva essere visibile nella *imago*».⁵⁸

In 1, 6 Filostrato Maior descrive gli *Amori* (raccolgono mele), in *Bambini che giocano* del Minor (8) i bambini sono Eros e Ganimede; questo quadro, esemplato su Apollonio Rodio (3, 114-48), rientra nella saga argonautica (vd. *supra*). Filostrato Maior aveva

⁵³ La tradizione risale a Hes. fr. 182 M.-W., cfr. Paus. 6, 20, 18, etc.

⁵⁴ Che difficilmente si possa trattare di un dipinto osserva Fairbanks, Philostratus, *Imagines*... p. 278.

⁵⁵ M. Telò, *Sofocle, Socrate e gli 'inganni' della mimesi* (Philostr. *Iun. Imag.* 13,3), «Eikasmos», 16 (2005), pp. 265-81.

⁵⁶ 1, 21 (tutta la descrizione è indirizzata al protagonista, Olimpo); 28, 1 (apostrofe ai cacciatori); 2, 2, 1 (ad Achille bambino); 4, 3-4 (ad Ippolito); 8, 3 (a Creteide, innamorata del fiume Melete); 20, 3 (a Eracle che si vuole caricare il peso di Atlante); 23, 1 (a quelli che affrontano Eracle folle). Nel Minor, oltre che nel *Sofocle*, l'apostrofe si trova in *Orfeo* (6, 3) e nell'*Eracle in fasce* (5, 1).

⁵⁷ Come l'ὀρῶς nello stesso *Eracle in fasce* (5, 2).

⁵⁸ Così C. Pasquariello, in Ghedini, Colpo, Novello (a cura di), *Le Immagini di Filostrato minore*..., pp. 136-37.

descritto i fiumi Scamandro, Nilo e Melete (1, 1. 5; 2, 8), il nipote dipinge lo Xanto e il Fasi (rispettivamente 10, 2 e 8, 3). Non trova alcuna corrispondenza nel Maior *Filottete* (17).

Il confronto tra le due serie di *Images* indica come il nipote, che nel *Proemio* afferma esplicitamente di voler emulare il nonno, abbia scelto di colmare i vuoti nell'opera del suo predecessore. La stessa esigenza si manifesta anche ad altri livelli. Nei quadri descritti dal Maior, figure umane simboleggiano la terra in cui si svolge l'azione (abbiamo visto il caso della Lidia in 2, 9, 6); il Giovane svela il meccanismo: «l'eroina dalla chioma di giunchi vestita di azzurro, dall'aspetto vigoroso, con in mano un ramo d'ulivo e un tralcio di vite, è l'isola di Sciro» (1a, 1); «l'eroina vigorosa, incoronata di quercia, credo sia Calidone», teatro dell'impresa di Eracle contro Acheloo (4, 1).⁵⁹ In *Im.* 2, 21, 2 il Maior aveva immaginato che Anteo, sprezzante nei confronti dell'avversario Eracle, pronunciasse qualcosa come l'emistichio omerico *δυστήνων δέ τε παῖδες*, «figli di sventurati»; il resto era sottinteso,⁶⁰ mentre il verso (*Il.* 6, 127 Diomede a Glauco, 21, 151 Achille ad Asteropeo) è completato dal Giovane, il quale lo attribuisce ai guerrieri che muoiono gloriosamente nel campo di battaglia troiano (10, 1 οἶοι πρὸς πολλοὺς “δυστήνων δέ τε παῖδες”, εἰπεῖν οἱ “ἐμῶ μένει ἀντιώσιν”). Alla fine dell'*Educazione di Achille*, Filostrato Maior mette sulla bocca di Chirone la previsione delle gesta dell'allievo, «belle e di buon augurio, non come quelle profetizzate da Xanto» (2, 2, 5): l'autore si ferma qui, non riporta la profezia attribuita in *Il.* 19, 408-17 al cavallo di Achille, che annunciava la morte dell'eroe; il Minor conclude il suo *Orfeo* con una anticipazione della fine del cantore: egli contrappone, al quadro che raffigura l'effetto del suo canto su fiere ed alberi, l'azione delle donne tracie

⁵⁹ Ma vd. già nel Maior, 1, 27, 3 («è dipinto anche Oropo giovinetto tra donne di colore azzurro: sono i mari»), 2, 4, 3 (le cime dei monti sui quali Ippolito cacciava, sotto forma di donne, si graffiano le guance; i prati, in forma di fanciulli, fanno appassire i fiori).

⁶⁰ Nel testo, ὑπερφρονῶν δὲ ὁ Ἄνταϊος ἐπήρται, δυστήνων δέ τε παῖδες «ἦ» τοιοῦτόν τι πρὸς τὸν Ἡρακλέα εὐοικῶς λέγειν, piuttosto che accogliere l'integrazione ἦ di G. Olearius, *Philostratorum quae supersunt omnia*, Lipsiae 1709, porrei dopo παῖδες puntini sospensivi e virgola. L'intero verso è ripreso anche da Plut. *De laud. ips.* 16, 545a, Ael. Aristid. *Or.* 28, 108, Ath. 10, 438b, mentre il solo emistichio è citato in Schol. Hom. *Od.* 11, 547, dove, allo stesso modo che in Schol. *Il.* 6, 127, *Od.* 11, 547, è interpretato come perifrasi per δύστηνοι.

che, disturbate da quel canto, avrebbero fatto a pezzi il suo corpo (6, 3).⁶¹

La possibilità che dietro questa operazione ci fossero quadri reali mi sembra davvero remota. Nella stessa direzione può portare, insieme con altri elementi (come la presenza dell'interlocutore a cui sono illustrati i quadri dichiarata fittizia⁶² alla fine del *Proemio*), anche la forte dipendenza da testi letterari.⁶³ Particolarmente interessante un passo di *Bambini che giocano*, dove la descrizione della palla che Afrodite promette a Eros in cambio dell'aiuto per fare innamorare Medea si conclude con «lanciata in aria, farà forse paragonare il suo splendore al brillio delle stelle» (8, 5); il particolare si spiega col passo di Apollonio Rodio⁶⁴ dove Afrodite diceva della palla «se la lanci, lascia per l'aria un solco splendente come una stella» (III 140-141): senza esplicitarlo, Filostrato faceva riferimento alla similitudine apolloniana. Significativo è poi il caso di *Pirro o i Misii* (10): il duello di Neottolema figlio di Achille con Euripilo capo dei Misii, che rimane ucciso, costituisce una cornice di proporzioni assolutamente insignificanti rispetto alla parte centrale, che descrive le armi dell'eroe greco, lo scudo in particolare, ricalcando molto da vicino, spesso con citazioni letterali, la descrizione iliadica. E il rapporto letteratura-pittura, per Filostrato Minor, è bidirezionale; descrivendo quadri egli si serve dei poeti, ma afferma che il quadro di Pirro a Sciro è stato dipinto per fornire anche materia di canto ai poeti (1b 4): probabilmente in quanto la giovinezza dell'eroe non aveva trovato molto spazio nella poesia.⁶⁵

⁶¹ L'uccisione di Orfeo è nota sin dalle *Bassarae* eschilee, dove però è diversa la motivazione (analogia a questa filostratea ritorna in Them. *Or.* 16, p. 209: le Tracie rifiutano la musica del cantore e lo uccidono).

⁶² Ma ne dubita Noack-Hilgers, *Philostrat der Jüngere...*, p. 214.

⁶³ Riconosciuta da Noack-Hilgers, *ibidem*, p. 205; secondo Fairbanks invece, nel Giovane le allusioni letterarie sono ridotte (p. 277 e n. 2); egli attribuisce comunque scarsa credibilità a queste descrizioni (p. 279).

⁶⁴ Sulle *Argonautiche* (4, 212-35) è modellato pure il quadro *Argo o Eeta* (11): vd. Pasquariello, in Ghedini, Colpo, Novello (a cura di), *Le Immagini di Filostrato minore...*, pp. 118-21, la quale crede comunque alla possibilità che Filostrato conoscesse anche la tradizione iconografica.

⁶⁵ Solo un breve cenno in Hom. *Il.* 19, 326-27, *Od.* 11, 506-509; è possibile che ne parlassero i poemi ciclici (ved. *Cypria*, fr. 19 e 21 Bern.).

Come ulteriore esempio mi servirò di *Eracle in fasce* (5), un episodio che ci permette confronti sul piano letterario come su quello figurativo.⁶⁶

Ἄθυροις, Ἡράκλεις, ἀθύροις καὶ γελῶς ἤδη τὸν ἄθλον, ἐν σπαργάνοις ὦν καὶ ταῦτα, καὶ τοὺς ἐξ Ἴφρας δράκοντας ἐκάτερον ἐκατέρῃ χειρὶ ἀπολαβὼν οὐδὲν ἐπιστρέφει τῆς μητρὸς ἐκφρονος παρεστῶσης καὶ περιδεοῦς, ἀλλ' οἱ μὲν ἤδη παρῆνται μηκύναντες ἐς γῆν τοὺς ὄλκους καὶ τὰς κεφαλὰς ἐπικλίναντες ταῖς τοῦ νηπίου χερσὶν ὑποφαινούσας τι καὶ τῶν ὀδόντων· κάρχαροι δὲ οὗτοι καὶ ἰώδεις λοφιαί τε αὐτοῖς ὑπὸ τοῦ θανάτου ἐς θάτερα ἐπικρεμῆς καὶ τὰ ὄμματα οὐ δεδορκότα ἢ τε φολὶς οὐκ ἐξανθοῦσα χρυσῶ καὶ φοίνικι ἔτι οὐδὲ πρὸς τὰς τῆς κινήσεως τροπὰς ὑπαυγάζουσα, ἀλλ' ὑπωχρος καὶ ἐν τῷ δαφινῷ πελιδνῇ. (2) τὸ δὲ τῆς Ἀλκμήνης εἶδος ἀνασκοποῦντι ἀναφέρειν μὲν ἀπὸ τῆς πρώτης ἐκπλήξεως δοκεῖ, ἀπιστεῖ δὲ νῦν οἷς ἤδη ὄρα, ἢ δ' ἐκπληξίς αὐτὴν οὐδὲ λεχῶ κείσθαι ξυνεχώρησεν· ὄρας γάρ που, ὡς ἄβλαυτος καὶ μονοχίτων ἀναπηδήσασα τῆς εὐνῆς ζὺν ἀτάκτῳ τῇ κόμῃ τὰς χεῖρας ἐκπετάσασα βοᾷ, θεράπαιναί τε, ὅσαι παρήσαν τικτούση, ἐκπλαγεῖσαι ἄλλη ἄλλο τι προσδιαλέγονται τῇ πλησίον. (3) οἱ δὲ ἐν ὄπλοις οὗτοι καὶ ὁ γυμνῷ τῷ ξίφει ἔτοιμος οἱ μὲν Θηβαίων ἐκκριτοὶ βοηθοῦντες Ἀμφιτρύωνι, ὁ δ' ὑπὸ τὴν πρώτην ἀγγελίαν σπασάμενος τὸ ξίφος ἐς ἄμυναν ὁμοῦ ἐπέστη τοῖς δρωμένοις, καὶ οὐκ οἶδ' εἴτε ἐκπέπληγεν εἴτε χαίρει λοιπόν· ἢ μὲν γὰρ χεῖρ ἔτ' ἐν τῷ ἐτοίμῳ, ἢ δὲ τῶν ὀφθαλμῶν ἔννοια χαλινὰ τῇ χειρὶ ἐφίστησιν, οὐδὲ ἔχοντος, ὅ τι καὶ ἀμύναιτο, καὶ χρησμοῦ προμηθείας δεόμενα τὰ παρόντα ὀρώντος. (4) ταῦτά τοι καὶ ὠδὶ πλησίον ὁ Τειρεσίας θεσπίζων οἶμαι ὀπόσος ὁ νῦν ἐν σπαργάνοις ὦν ἔσται, γέγραπται δὲ ἔνθεος καὶ μαντικὸν ἐπασθμαίνων. (5) γέγραπται καὶ ἡ Νύξ ἐν εἶδει, ἐν ἧ ταῦτα, λαμπαδίῳ καταλάμπουσα ἑαυτήν, ὡς μὴ ἀμάρτυρος τοῦ παιδὸς ὁ ἄθλος γένηται.

L'impresa di Eracle che, appena nato, uccide i serpenti inviati da Era è ben nota a partire dall'inizio del quinto secolo: Pindaro la canta nella prima *Nemea* e in una ode frammentaria che nell'edizione Snell-Maehler è classificata *dubitanter* come *Peana XX* (= Supplement 1 Rutherford); allo stesso periodo risalgono una serie di vasi attici; Teocrito le dedica l'epillio XXIV, mentre testimonianze nelle arti figurative ritornano particolarmente nei secoli

⁶⁶ Il testo in K. Schenkl, E. Reisch, *Philostrati minoris Imagines et Calistrati Descriptiones*, Lipsiae 1902.

II-III d.C.;⁶⁷ è andato perduto un momento significativo di questa tradizione, il quadro di Zeusi a noi noto da Plinio (*nat.* 35, 63)⁶⁸.

In Pindaro troviamo, come in Filostrato, Alcmena che balza dal letto e le ancelle accanto a lei (*N.* 1, 48-50 ἐκ δ' ἄρ' ἄτλατον δέος / πλᾶξε γυναῖκας, ὅσαι τύχον Ἀλκμήνας ἀρήγοισαι λέχει / καὶ γὰρ αὐτὰ ποσσὶν ἄπεπλος ὀρούσαισ' ἀπὸ στραμνᾶς ὅμως ἄμυνεν ὕβριν κνωδάλων), Anfitrione con la spada sguainata e i suoi uomini in armi (51-53 ταχὺ δὲ Καδμείων ἀγοὶ χαλκείοις σὺν ὄπλοις ἔδραμον ὀθρόοι, / ἐν χειρὶ δ' Ἀμφιτρύων κολεοῦ γυμνὸν τινάσσων <φάσγανον> / ἵκετ), il sentimento di gioia mista a timore del padre (55-56 ἔστα δὲ θάμβει δυσφύρω / τερπνῶ τε μιχθείς). Comune è anche la presenza di Tiresia, chiamato per interpretare il prodigio, mentre è assente in Pindaro (almeno nella *Nemea*) l'indicazione temporale, rappresentata in Filostrato dalla Notte, che si fa luce con una fiaccola; l'ora è definita in termini molto precisi da Teocrito: «a mezzanotte, quando l'Orsa declina di fronte a Orione, e questi mostra la sua grande spalla» (11-12), e una luce miracolosa si diffonde per la casa (22, 38-39; ma in seguito ritorna l'oscurità, e sono i servi a portare fiaccole: 52-53). Un bagliore si trova nel frammento pindarico, ma sembra provenire dagli occhi di Eracle dopo che, gettate via le fasce, mostra la sua natura (13 ὀμ]άτων ἄπο σέλας ἐδίνασεν); e nel frammento troviamo, come in Filostrato, la paura iniziale di Alcmena (15~2), mentre nella *Nemea*, dove il timore è attribuito alle ancelle (ἐκπληξίς di Filostrato corrisponde a ἐκπλόσσω di *N.* 1, 48-49), della madre si sottolinea la reazione attiva. E un nuovo punto di contatto sembra ora recuperabile.⁶⁹

Un elemento di divergenza è stato visto nel fatto che Alcmena, *apeplos* in Pindaro (*N.* 1, 50, Suppl. 1, 14 Ruth.), in Filostrato accorre *μονοχίτων*, «con la sola tunica»;⁷⁰ l'aggettivo pindarico, però, osservava *naïvement* uno scoliasta alla *Nemea* (74a), sarebbe stato

⁶⁷ Noack-Hilgers, *Philostrat der Jüngere...*; Pandolfo, in Ghedini, Colpo, Novello (a cura di), *Le Immagini di Filostrato minore...*, pp. 69-73.

⁶⁸ Che il quadro di Zeusi fosse diverso da quello presupposto da Filostrato argomenta K. Friederichs, *Die Philostratischen Bilder. Ein Beitrag zur Charakteristik der alten Kunst*, Erlangen 1860, pp. 11-23, sicuro della dipendenza del sofista soltanto da fonti letterarie (in questo caso, Pindaro e Teocrito).

⁶⁹ Rinvio per questo ad un articolo di prossima pubblicazione, a cura mia e di F. A. Chirico.

⁷⁰ Noack-Hilgers, *Philostrat der Jüngere...*, p. 217.

sconveniente nel significato «nuda», doveva indicare che la donna si era precipitata ἐν δὲ τῷ χιτωνίσκῳ: è possibile che Filostrato disponesse di un testo commentato,⁷¹ come sembra accada in altri casi;⁷² qui, anche il participio indicante il balzare dal letto (ὀρούσαισα nella *Nemea*, lo stesso verbo nel frammento) corrisponde a quello dello scolio (ἀναπηδήσασα Filostrato 2; ἐκπηδήσασα schol. 74b).

Nelle arti figurative, mancano prodotti che accanto ai protagonisti presentino, come Pindaro e Filostrato, i gruppi⁷³ di ancelle e uomini in armi.⁷⁴ La raffigurazione più vicina è un mosaico bizantino da Emesa, conservato al Museo di Maarat-an-Numan, noto da un disegno di Beate Noack-Hilgers (p. 209): le iscrizioni riguardano Eracle ed Ificle, Alcmena ed Anfitrione, le ancelle; Eracle con le mani strozza i due serpenti, Alcmena prende Ificle impaurito dallo scudo che serviva da culla, Anfitrione tiene la mano sulla spada che aveva iniziato ad estrarre, pensoso; delle ancelle, una è di spalle, mentre l'altra tiene una fiaccola; un'altra fiaccola era probabilmente in mano ad un terzo personaggio (**fig. 1**). Ma i servi che portano la luce sono presenti in Teocrito (48-50), dove troviamo

⁷¹ Analogamente per Filostrato Maior, J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, Paris 1952, p. 96, affermava, sebbene senza documentare, che sembra utilizzare «un commentaire assez proche de nos scholies»; la possibilità che in 2, 14, 3 egli dipenda da Schol. Pind. P. 4, 246a per la nascita del cavallo dal seme di Posidone (così G. Wentzel, *Aus der Anomia*, Berlin 1890, p. 134ss.) appare molto difficile ad altri (vd. Schönberger, Philostratos, *Die Bilder...*, p. 417). Che da una fonte di questo tipo (commento o scoli a Pind. P. 3, 77-79) possa derivare l'allusione di 2, 12, 2 all'inno pindarico a Pan ritiene Vox, *Note alle Immagini di Filostrato Flavio...*, p. 314 n. 17.

⁷² In *Pirro o i Misii*, Filostrato parla delle due città raffigurate sullo scudo di Achille, l'una in pace, in guerra l'altra, i cui abitanti non avevano accettato la proposta (οὐ δεξάμενοι πρόκλησιν) dei nemici di dividere le ricchezze della città (10, 9); nel modello omerico, ripreso dal Minor in moltissimi punti, si legge «non si lasciavano convincere» (*Il.* 18, 513 οἱ δ' οὐ πῶ πείθοντο), ma Alessandro Cotieo, grammatico del I-II secolo d. C. (fu maestro di Elio Aristide), parafrasava proprio con οὐκ ἐδέχοντο τὴν πρόκλησιν (Porph. *ad Il.* 18, 50ss.).

⁷³ Ho evidenziato questa caratteristica 'drammatica' della *Nemea* in F. Perusino, M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica*, Pisa 2007, pp. 86-89.

⁷⁴ Su un rilievo marmoreo di primo sec. d.C. circa due nutrici sono raffigurate accanto al piccolo Eracle, solo: *LIMC* IV 1988, n. 1659; la descrizione di Filostrato è presentata da S. Woodford, curatrice della sezione (pp. 828-32), come probabilmente immaginaria.

ugualmente lo scudo con funzione di culla (4, 10): sulla base di questo particolare, si può credere che l'autore del mosaico si basasse essenzialmente sul testo teocriteo.

L'insieme delle *ecphraseis* dei due Filostrati costituisce una documentazione straordinaria del rapporto tra iconografia e letteratura nel mondo antico; attentamente analizzate, le due opere rivelano le prospettive culturali proprie di ognuno dei due autori, ma anche aperture e interessi comuni. L'atteggiamento di Filostrato Maior nei confronti della tradizione letteraria è di *aemulatio*, egli distende la sua ἔκφρασις nello spazio lasciato libero dai suoi modelli, riempie i silenzi delle sue fonti: in *Pantea* fornisce la descrizione fisica assente dal modello letterario, *L'educazione di Achille* (2, 2) parla del giovane eroe presso Chirone in quanto tutto il resto, egli afferma, era stato raccontato da Omero. Filostrato Minor continua l'opera dell'avo con l'intento di completarla, colmando in modo consapevole i vuoti strutturali dell'opera. Entrambi hanno una conoscenza straordinaria della letteratura greca, ma l'*aemulatio* del Giovane è rivolta più verso il Maior che verso altri autori, egli declina cioè il suo ricco patrimonio di conoscenze sull'ordito messo a punto dal nonno. Entrambi sentono l'esigenza di inserirsi nelle *Leerstellen*, di colmare quei vuoti che offrivano la possibilità di presentare al loro pubblico materia nuova o almeno non troppo nota. In questa particolare forma di comunicazione risulta difficile distinguere la descrizione dall'interpretazione, la realtà dall'invenzione. E tuttavia, non si può non consentire con Blaise de Vignère, il quale nel sedicesimo secolo scriveva che «la plus grand' part» dei bei tratti di Filostrato Maior sono «empruntez des Poëtes» (II, p. 778).



Fig. 1

PRESENZA E TRASFORMAZIONI DELLE IMMAGINI NEL TESTO

CLAUDIO MELIADÒ

L'AGONE FATALE FRA MUSE E SIRENE

Nell'immaginario mitico Muse e Sirene, sin dall'epoca omerica, sono indissolubilmente legate alla sfera del canto: in funzione di ispiratrici le prime, di ammaliatrici le seconde. Mentre sono ben noti altri episodi legati a queste figure, appare poco diffuso nell'antichità il fatale agone canoro che dà il titolo a questo contributo. La storia, di natura eziologica,¹ ci viene narrata per la prima volta da Pausania (9, 34, 3). In un tempio di Era a Coronea di Beozia era conservata una statua del tebano Pitodoro; il simulacro ritraeva la dea che teneva su una mano le Sirene: a questo proposito il Periegeta racconta come le figlie di Acheloo, persuase da Era, avessero gareggiato con le Muse, che avendole sconfitte strapparono loro le ali e se ne fecero delle corone.² Niente Pausania ci dice sulle sue fonti e d'altronde quasi nulla emerge dai testi a lui successivi. Licofrone, parlando del periglioso viaggio di Odisseo e dei suoi compagni di ritorno da Troia, narra come avessero errato per il Mediterraneo incappando tra l'altro negli scogli degli «usignoli dalle ginocchia d'Arpia» (v. 653 ἀρπιυόγουνοι ἀηδόνες). Con la ricchezza mitografica che caratterizza la tradizione esegetica licofronea, lo scoliaste annota che le Muse vengono solitamente rappresentate con la testa alata in seguito alla disfatta delle Sirene e

¹ G. Weicker, *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst. Eine mythologisch-archaeologische Untersuchung*, Leipzig 1902, pp. 76-77.

² Κατωτέρω δὲ ὀλίγον ἼΗρας ἔστιν ἱερόν καὶ ἄγαλμα ἀρχαῖον, Πυθοδώρου τέχνη Θηβαίου, φέρει δὲ ἐπὶ τῇ χειρὶ Σειρήνας· πτερὰ τὰς γὰρ δὴ Ἀχελῷου θυγατέρας ἀναπεισθείσας φασὶν ὑπὸ ἼΗρας καταστῆναι πρὸς τὰς Μούσας ἐς φθῆς ἔργον· αἱ δὲ ὡς ἐνίκησαν, ἀποτίλασαι τῶν Σειρήνων τὰ πτερὰ ποιήσασθαι στεφάνους ἀπ' αὐτῶν λέγονται. Per G. Capdeville, *Mythes et cultes de la cité d'Aptera (Crète occidentale)*, «Kernos», 8 (1995), pp. 41-84, la storia sarebbe «une pure création intellectuelle d'époque hellénistique» (p. 50).

che solo Tersicore non aveva ali perché era la madre delle sconfitte.³ Il passo ci lascia intuire uno dei motivi che hanno portato alla nascita del mito dell'agone: dovendo giustificare una rappresentazione figurata che vedeva le Muse con il capo piumato, qualche poeta d'età postclassica avrà elaborato la nuova storia. Il racconto potrebbe essere sorto dalla confluenza di spunti iconografici e toponomastici: sappiamo infatti che esso fu utilizzato per spiegare l'origine del nome della città cretese di Apta. Dice Stefano di Bisanzio, in un luogo la cui fonte primaria è con ogni probabilità il grammatico Erodiano, che il toponimo deriva appunto dalla contesa delle Muse e delle Sirene, che avvenne vicino al mare, in un luogo chiamato Museo. Dopo la sconfitta le Sirene avrebbero gettato via le proprie ali e divenendo bianche si sarebbero lanciate in mare; per questo motivo la città si chiamava 'Apta' e le isole vicine 'Leukai'.⁴ Da Stefano apprendiamo, dunque, una versione sensibilmente diversa della storia, in cui non sono le Muse a strappare le ali alle avversarie, ma sono queste ultime a non sopportare l'onta della sconfitta e a suicidarsi.

Una glossa dell'*Etymologicum Magnum* ci informa che il mito dell'agone era stato sfruttato (questa volta probabilmente solo in ambito grammaticale) per l'esegesi dell'omerico ἔπεα πτερόεντα.⁵ Molto ricca di particolari a questo proposito è la spiegazione di Eustazio (*in Il.* 1, 201), secondo il quale le Muse non strapparono le ali alle Sirene solo per disonorarle, ma anche per incoronare i λόγοι che avevano permesso loro di vincere.⁶

³ Λέγει δὲ περὶ τῶν Σειρήνων· πτερωταὶ γὰρ ἦσαν. ἃς νικήσασαι αἱ Μοῦσαι τοῖς πτεροῖς αὐτῶν ἐστεφανώθησαν, ὅθεν καὶ ζωγραφοῦνται ἐν ταῖς κεφαλαῖς ἔχειν αἱ Μοῦσαι πτερά. Μόνη δὲ Τερψιχόρη οὐκ ἔχει πτερὰ ἐν τῇ κεφαλῇ, διότι μήτηρ αὐτῶν ἦν.

⁴ Ἄπτερα, πόλις Κρήτης, ἀπὸ τῆς τῶν Μουσῶν καὶ Σειρήνων ἔριδος, τῆς ἐν τῷ μουσεῖῳ πλησίον τῆς πόλεως καὶ τῆς θαλάττης τόπῳ τοιῶσδε καλουμένῳ γενομένης, ἐν ᾧ μετὰ τὴν ἐν μουσικῇ νίκην τῶν Μουσῶν αἱ Σειρήνες δυσφοροῦσαι τὰ πτερὰ τῶν ὤμων ἀπέβαλον καὶ λευκαὶ γενόμεναι εἰς τὴν θάλασσαν ἐνέβαλον ἑαυτάς· ὅθεν ἡ πόλις Ἄπτερα, αἱ δὲ πλησίον νῆσοι Λευκαί.

⁵ Πτερόεντα: Ἔπεα πτερόεντα· ἐπειδὴ νικήσασαι αἱ Μοῦσαι τὰς Σειρήνας τοῖς πτεροῖς αὐτῶν ἐστέφθησαν.

⁶ ὁ δὲ μῦθος ἀγῶνα καθίζει τῇ τε τῶν Σειρήνων ὀδικῇ τέχνῃ καὶ τῇ τῶν Μουσῶν καὶ ὑποβιάζει τὰς Σειρήνας ταῖς Μούσαις· αἱ δέ, καθὰ συνέδοξεν, ἀνασπῶσι πτερὰ τῶν Σειρήνων – ἦσαν γὰρ ὀρνιθοφυεῖς αἱ Σειρήνες – καὶ μηρίνθῳ συνδέουσι καὶ στεφάνων συμμετρήσαντες κύκλοις περιτίθενται στέφανον ἐκάστη πτέρινον. καὶ οὐ τοῦτο μόνον ποιοῦσιν ἐπι

] .τινα μολπήν	10
] .δε πόθοιο	
]τ' ἐπὶ νίκημ	
παλά]μησιν ἐμῆσιν	
]κυδιόωσαι	
]ει .ι .ε κ[ο]ῦραι	15
]ε νικηθείην	
]α φύλα διδάξει	
εἰ]ς Ἐλικῶνα	
] ἄντ' Ἀχελώϊον	20
] ἀνάξει []	
]ασηαδεσσιν ἐταίραι	
]εα χερσὶν λέγουσαι	
τ]ρήχυνε θάλασσα	
] . . . νῆ.[]	25
.	

I]λεας ο[υ]κ εδαμασσεν ed. pr. || 3-4 suppl. ed. pr. || 7 πα]ις Ἀχελώϊου suppleverim || 11]δε ποθοιο ed. pr. || 12]ευντ' ἐπι νικην ed. pr. || 13 supplevi || 15 εἴσιδε possis κ[ο]ῦραι suppl. ed. pr. || 19 εἰ]ς Ἐλικῶνα supplevi || 20] .αντ' ε[χε] θεοις ed. pr. εχελωον Pap^{a.c.} || 22]σηαδεσσιν εταιραι ed. pr. Παρνα]σηαδεσσιν Pfeiffer ap. ed. pr. || 24 suppl. Roberts || 25] . . . νῆ.[] ed. pr.

(...) *non uccise* (?) (...) *figli(e) ... contendere* (...) *per noi ci sia un giudizio* (...) *Cronide* (...) [5] *madre* (...) *di me* (...) [*figlia*] *di Acheloo* (...) *le stesse care* (?) (...) [10] *un canto* (...) *del desiderio* (...) *dopo/per la vittoria* (...) *con le / nelle mie mani* (...) *esultanti* (?) (...) [15] *fanciulle* (...) *fossero vinti* (...) *insegnare alle* (?) *generazioni* (...) *verso l'Elicona* (...) [20] *di fronte ad Acheloo* (...) *regnare* (...) *compagne* (...) *con le mani ... dicendo/raccogliendo* (...) *(si) increspò il mare*.

Nonostante lo stato lacunoso del testo, appare possibile individuare gli elementi principali del mito: un personaggio ignoto, forse una delle Sirene o Tersicore stessa, parla di una contesa (v. 2 παῖδες ἐρίζειν) e di un giudizio che deve avere luogo (v. 3 κρ]ίσις ἄμμι γενέσθω). C'è inoltre la menzione della madre (v. 5 μήτηρ) e di Acheloo (vv. 6, 20), del canto (v. 10), della vittoria (v. 12) e del mare increspato (v. 24 τ]ρήχυνε θάλασσα) forse per la caduta delle Sirene. Sembra dunque che il testo sia basato su una versione non dissimile da quella narrata da Stefano di Bisanzio.

zio, secondo cui le Sirene dopo la sconfitta si gettarono in mare. Nulla è possibile desumere sull'identità della μήτηρ nominata al v. 5, poiché le fonti antiche divergono sul nome della madre delle Sirene:⁹ Sterope o Melpomene per Apollodoro (1, 3, 1-4), Melpomene per Eustazio (*in Il.* 10, 435ss.), Tersicore per Apollonio Rodio (4, 895s.), Calliope o Melpomene per Servio (*in Aen.* 5, 864; *in Georg.* 1, 8), Gea per Libanio. Natale Conti, discusso mitografo del XVI secolo, ci informa che Nicandro nel III libro delle *Metamorfosi* dice che la madre delle Sirene era Melpomene: ma questa informazione non trova riscontro in nessuna fonte antica.

Il secondo testo sull'agone fra Muse e Sirene è un breve passo tratto dal *Griphus ternarii numeri*, l'*Indovinello sul numero tre* che Decimo Magno Ausonio¹⁰ dedicò nel 368 d.C. a Simmaco. Il poemetto, in 90 esametri, si sviluppa traendo ispirazione da un verso di Orazio (*carm.* 3, 19, 9ss.), che conteneva al suo interno appunto il numero tre (*ternos ter cyathos attonitus petet / vates*). La qualità della composizione non è certo alta, tant'è che l'autore stesso, nella lettera dedicatoria in prosa premessa al *Griphus*, con un *understatement* che, più che essere di maniera, in questo caso sembra corrispondere alla verità, giocando col verso d'apertura del primo carme di Catullo, lo adegua alla sua opera nella forma *cui dono inlepidum, rudem libellum* («a chi potrei dedicare questo libretto senza grazia e rozzo»). Scrive il poeta ai vv. 20-23:

*Tris in Trinacria Sirenes, et omnia terna,
tris volucres, tris semideae, tris semipuellae,
ter tribus ad palmam iussae certare Camenis,
ore, manu, flatu: buxo, fide, voce canentes.*

Tre sono le Sirene in Trinacria,
e tutto quello che le riguarda è triplice,
tre uccelli, tre semidee, tre semifanciulle,
con nove Muse furono costrette
a gareggiare per la palma,
con voce, mano, fiato; con flauto, lira, canto.

⁹ Bettini, Spina, *Il mito delle Sirene...*, pp. 39ss.

¹⁰ Un'allusione alla contesa si può leggere anche in Auson. *epist.* 12, 13-16 Μνημοσύνης κρηδεμνοκόμου πολυκάντικα τέκνα / έννέα verbosae κριννοστέφανοί τε puellae, / ένθ' άγε μοι πολυρίσα έπη, σκουρώδεα μολπήν, / frontibus ύμετέρας πτέρινον praeferte triumphum.

Questi versi sollevano non pochi interrogativi. Innanzitutto, perché Ausonio parla di tre Sirene? La tradizione in proposito è varia: due sono probabilmente le Sirene in Omero (per esse una volta viene utilizzato il duale, altrimenti il plurale), e se uno scoliaste si limita a fornirne i nomi (Aglaopheme e Thelxiepeia), un altro esegeta ce ne trasmette quattro (Aglaopheme, Thelxiepeia, Peisinoe e Ligeia), provenienti forse dal *Catalogo* esiodeo;¹¹ otto erano in Platone (*Resp.* 10, 617b); tre in Licofrone (Parthenope, Ligeia e Leukosia), in Apollodoro (Peisinoe, Aglaope e Thelxiepeia) e in Servio. Il passo di Ausonio, pur rimanendo nell'alveo della tradizione, non può non indurre a porsi una domanda: come avrebbero potuto tre Sirene gareggiare con nove Muse? La sfida, per quanto immersa nell'atmosfera del mito, sarebbe stata impari e avrebbe condannato le figlie di Acheloo a una sicura sconfitta. In realtà, come vedremo a breve, questi versi tramandano una versione del tutto plausibile.

Su un sarcofago romano (**fig. 1**)¹² proveniente da Firenze e conservato a New York (Metropolitan Museum of Art 10, 104), databile al 220-230 d.C., sono visibili nell'ordine Atena con la lancia, Zeus con lo scettro, la folgore e un'aquila ai suoi piedi, Era velata con lo scettro, seguono Muse e Sirene. Ritratte col capo piumato, caratteristica costante della loro iconografia secondo lo scolio al v. 653 dell'*Alessandra* di Licofrone, e nell'atto di gareggiare, di strappare le penne alle avversarie o di tirare loro i capelli, le Muse sono per lo più caratterizzate dal proprio attributo. Da sinistra a destra: Euterpe con due flauti, in coppia con una Sirena che suona a sua volta il flauto; Calliope, musa della poesia epica, con in mano un rotolo, in coppia con una Sirena che canta; Erato, musa della poesia lirica, impugna la lira, così come la Sirena alla quale è accostata; sullo sfondo appare Urania con il globo davanti ai piedi e Talia, caratterizzata dalla maschera comica; seguono le ultime quattro senza attributi. Nella parte centrale della lastra viene dunque narrata la gara canora, vediamo infatti Muse e Sirene sfidarsi nelle singole τέχναι (musica, poesia lirica ed epica), mentre la

¹¹ D. De Sanctis, *I nomi delle Sirene nel Catalogo di Esiodo*, «SIFC», 96 (2003), pp. 197-206.

¹² Su questo reperto vd. Weicker, *Der Seelenvogel...*, pp. 206-207; E. Hofstetter, *Seirenes*, in *LIMC VIII 1*, Zürich - Düsseldorf 1997, pp. 1093-1104 (in part. pp. 1102-103); inoltre, per il sarcofago di New York, M. Wegner, *Die Musensarkophage*, Berlin 1966, pp. 31-32 e tav. 32; A. M. McCann, *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1978, pp. 46ss.

porzione di destra è occupata dal racconto di ciò che avvenne dopo la gara. È da notare che anche le Muse della prima parte della lastra hanno il capo piumato, con un paradosso temporale che vede l'immediato futuro influire sul presente. Quindi tre Sirene, come in Ausonio, che gareggiano con tre Muse, mentre le altre figlie di Mnemosyne restano sullo sfondo. L'assenza di attributi delle ultime quattro Muse è giustificabile da un lato con la mancanza ai loro piedi di spazio, occupato dalle Sirene, dall'altro con la possibile identificazione con le quattro già caratterizzate dagli attributi nella prima parte. Questa sarebbe un'ulteriore conferma della necessità di identificare anche le Sirene con le prime tre rappresentate. Non si può escludere che l'ultima Musa sulla destra, che si trova in disparte e non partecipa all'oltraggio alle avversarie, sia però la madre delle Sirene, qualunque sia il suo nome. Una breve riflessione meritano le τέχνη nelle quali le Sirene si cimentano: una suona la lira, una il flauto e una canta. Questa caratterizzazione coincide con ciò che abbiamo letto in Ausonio e con quanto scrive Natale Conti: *Fabulantur unam harum voce, alteram tibiis, tertiam cum cithara vel lyra canere solitam*. L'unica fonte addotta dal mitografo rinascimentale per supportare questa informazione sono i vv. 5-8 del carme *De cantu Sirenum* di Rufo Festo Avieno (IV d.C.), la cui pertinenza è però discutibile:

*Illarum voces, illarum Musa movebat
omnia quae thymele carmina dulcis habet:
Quod tuba, quod litui, quod cornua rauca queruntur,
quodque foraminibus tibia mille sonat;
quodque leves calami, quod suavis cantat aëdon,
quod lyra, quod citharae, quod moribundus olor.*

La Musa conduceva le loro voci, lei ispirava tutti i canti
che un'orchestra armoniosa può produrre:
i lamenti della tromba, dei rauchi corni,
il suono del flauto dai mille fori;
il canto delle tenui zampogne, del dolce usignolo;
quello della lira, della cetra, di un cigno morente.¹³

¹³ Un'annotazione di Leopardi su *cose omesse* nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* recita «che le morti improvvise venissero da Apollo o Diana. Feith. Antiquit. Homeric. Morbo Comiziale. Che i monti fossero abitati da Giove ec. Ib. Cigno moribondo, Sirene ec. Talpe cieche. Antolog. n. 16 p.

In realtà, dietro le parole di Natale Conti si cela una fonte di ben altro spessore, che combacia quasi *ad verbum* con il nostro testo. Si tratta del commento di Servio al v. 864 del V libro dell'*Eneide*: *harum una voce, altera tibiis, alia lyra canebat*.

Sebbene il commentatore virgiliano, la cui *editio princeps* risale al 1471, non venga mai nominato nell'opera di Conti, credo sia del tutto plausibile ipotizzare che quest'ultimo vi abbia attinto.

Nessun autore vissuto prima di Servio fa riferimento alle specialità artistiche delle Sirene, se si eccettuano le probabilmente contemporanee *Argonautiche orfiche*, da cui apprendiamo che le figlie di Acheloo, sconfitte da Orfeo, prima di suicidarsi gettarono in mare l'*aulos* e la lira. Ma già in epoca arcaica sono disponibili analoghe rappresentazioni. Anche nel mondo romano è possibile trovare riflessi di questa iconografia, ad esempio in uno splendido mosaico della seconda metà del III secolo d.C., scoperto a Dougga in Tunisia (**fig. 2**).

Tracce della fortuna del racconto in epoca romana sono riscontrabili anche in altre due testimonianze figurative: un frammento del coperchio di un sarcofago (Parigi, Bibliothèque Nationale. Cabinet des Médailles) e un altare conservato a San Pietroburgo (Hermitage A 258). Sul primo (**fig. 3**) sono ritratte quattro Muse, senza attributi, dopo la vittoria: le prime due a sinistra staccano le penne a una Sirena che giace al suolo, segue una Musa sullo sfondo e un'altra che tira i capelli a un'avversaria. Anche in questo caso la Musa sullo sfondo non partecipa allo strazio delle sconfitte.

Sull'altare di San Pietroburgo (**fig. 4**) è conservata una versione compendiativa della storia: vi si trova raffigurata una figura femminile sulla sinistra, nell'atto di strappare le penne a una Sirena che ha in mano due flauti. Ci sono elementi per stabilire chi sia questo personaggio? Come abbiamo visto descrivendo il sarcofago di New York, Muse e Sirene si sfidavano ognuna nella propria specialità artistica; la scena di questo reperto è dominata dalla presenza dell'*aulos*, per cui ci si aspetta che la prima figura a sinistra sia Euterpe. Quest'ipotesi è confortata dalla probabile presenza al

129» (vd. ora L. Spina, *Cosa cantavano di solito le Sirene? Quid Sirenes cantare sint solitae?*, «AOFL», speciale 1 [2007], pp. 3-20, in part. 5). Priva di spiegazione è rimasta finora la frase «Cigno moribondo, Sirene ec.», che invece deriverà proprio da Avieno (attraverso la mediazione di Conti?)

centro della raffigurazione di un flauto depresso per terra, che costituisce l'attributo caratterizzante della Musa.¹⁴

Dopo quasi un millennio di oblio, durante il quale le Sirene hanno continuato a cantare, ammaliando i naviganti sulle vie del commercio e delle nuove scoperte geografiche e divenendo, nella fantasia popolare, metà donne e metà pesce, il mito dell'agone fatale torna a essere materia di poesia nel XVI secolo, grazie alla mediazione offerta da reperti archeologici come quelli qui esaminati, ma soprattutto al lavoro di riscoperta dei classici compiuto dagli umanisti. Nel *The Fairie Queene*, il poeta inglese Edmund Spenser, vissuto sotto il regno di Elisabetta I, narra brevemente della contesa, apportando però alcune variazioni alla storia e facendola assurgere a paradigma di *hybris*: le Sirene erano splendide fanciulle che gareggiarono con le Muse, ma, da esse sconfitte, furono private della bellezza e trasformate in pesci per la loro arroganza. Le riprese del mito continuano fino al Novecento e il poeta catalano Salvador Espriu racconta della sconfitta delle Sirene in *Les Roques i el mar, el blau* del 1981. Si tratta di un'opera in prosa, una raccolta di brevi digressioni che prendono spunto da rappresentazioni iconografiche di personaggi mitologici e sono racchiuse in una cornice narrativa dialogica. Sempre al secolo da poco trascorso appartiene Robert Bridges (1844-1930), che inserisce in *Eros & Psyche* il resoconto più dettagliato dell'agone canoro oggi disponibile sotto forma poetica, ispirandosi, a quanto sembra, alla versione tradita da Stefano di Bisanzio:

On the Hellenic board of Crete's fair isle,
Westward of Drepanon, along a reach
Which massy Cyamum for many a mile
Jutting to sea delivers from the breach
Of North and East, returning to embay
The favour'd shore an ancient city lay,
Aptera, which is Wingless in our speech.

And hence the name; that here in rocky cove,
Thence called Museion, was the trial waged
What day the Sirens with the Muses strove,

¹⁴ Su questi due reperti vd. Weicker, *Der Seelenvogel...*, pp. 206-207; E. Hofstetter, *Seirenes...*, pp. 1093-1104 (in part. pp. 1102-1103); M. Wegner, *Die Musensarkophage*, Berlin 1966, p. 35 e tav. 142d.

By jealous Hera in that war engaged:
Wherein the daughters of Mnemosyne
Overcame the chauntresses who vex'd the sea,
Nor vengeance spared them by their pride enraged.

[...] But them the singers of the gods o'ercame,
And pluck'd them of their plumage, where in fright
They vainly flutter'd off to hide their shame,
Upon two rocks that lie within the bight,
Under the headland, barren and alone;
Which, being with the scatter'd feathers strewn,
Were, by the folk named Leukae, which is White.



Fig. 1. Sarcophago romano (New York - Metropolitan Museum of Art 10, 104).



Fig. 2. Tunisi, Museo del Bardo.



Fig. 3. Parigi, Bibliothèque Nationale. Cabinet des Médailles.



Fig. 4. San Pietroburgo, Hermitage A 258.

HANS JÜRGEN TSCHIEDEL

IMMAGINI TRAVISATE.
L'ARTE DELLA DEFORMAZIONE IN LUCANO

Un parroco della mia patria bavarese era solito illustrare ai bambini nell'ora di religione gli effetti devastanti del diluvio universale per mezzo di una drastica immagine:¹ dopo che le acque si sono ritirate, sulla terra devastata giacciono sparsi ovunque i cadaveri di uomini e bestie annegati nella catastrofe. Solo gli uccelli sono stati risparmiati. Un picchio si è posato sul cadavere mostruosamente rigonfio di un uomo e si accanisce con il becco sul suo ventre bianco e teso, finché il contenuto di questo schizza verso il cielo in una disgustosa esplosione e il corpo svuotato si affloscia su se stesso.

Perché – vi chiederete a buon diritto – affliggere il mio pubblico con un'immagine tanto ributtante quanto ingenua? In primo luogo perché l'illustrazione semplice e drastica di un evento biblico ben noto mostra come non solo la mano del pittore ma anche le parole del narratore possano creare immagini. In secondo luogo perché questo parroco bavarese, che fra l'altro non era affatto ingenuo, ma al contrario molto colto, era ben consapevole della potente suggestione dall'efficacia non trascurabile che può scaturire da una simile immagine evocata dalla parola.

Devo ammettere che questa immagine – nonostante, o forse proprio a causa della sua ripugnanza – è rimasta impressa indelebilmente nella mia memoria. Quando ora penso al diluvio biblico mi si presenta automaticamente davanti agli occhi questa visione in

¹ Ho mantenuto in gran parte la stesura originaria della conferenza, limitandomi ad integrarla con alcune note.

Desidero esprimere la mia riconoscenza alla dott.ssa Beatrice Baldarelli, assistente universitaria presso l'università di Eichstätt (Baviera) per la traduzione del testo. Eventuali errori sono a carico dell'autore.

tutta la sua nitidezza realistica e dettagliata, che va ben oltre la semplice chiarezza visiva e esplicativa. Di questa scena infatti è parte integrante anche un suono, un rumore che si fa tanto più sentire, quanto più il silenzio che va a spezzare è un silenzio di tomba: il battito ritmico del becco del picchio a cui corrisponde un penetrare sempre più profondo nella carne pallida, lo schiocco esplosivo del ventre perforato, il sibilar dei liquidi che fuoriescono sotto la pressione del gas. E a tutto ciò si aggiunge il ributtante odore di marcio, di decomposizione, di morte. Il complesso di queste sensazioni crea una rappresentazione improntata a un intenso realismo, che si ripercuote – e qui si oltrepassa l’ambito di ciò che si può cogliere solo con i sensi – anche sull’animo. La solennità del racconto sacro della Bibbia cede il passo ad una realistica immediatezza che tocca direttamente l’osservatore, lo coinvolge, lo lega emotivamente all’avvenimento narrato, lo costringe a confrontarsi con gli orrori dell’effimero, della fine dei tempi, della morte.

Ma lasciamo ora il parroco bavarese e la sua illustrazione delle conseguenze del diluvio universale che tanto mi affascina, e innalziamoci in sfere indubbiamente letterarie, anche se più che un innalzamento sarà una discesa, una discesa che vi invito a intraprendere con me nell’*Inferno* di Dante. Nel trentaquattresimo canto, l’ultimo, i due viaggiatori arrivano nel punto più profondo e terribile dell’inferno, la Giudecca, dove incontrano Lucifero imprigionato fino alla vita nel ghiaccio. Il suo aspetto ripugnante (*Inf.* 34, 28-54) fa rabbrivire Dante, anche perché da ognuna delle sue fauci grondanti sangue pende un peccatore che viene dilaniato ininterrottamente dai denti del mostro. Virgilio chiarisce l’identità dei tre che subiscono una punizione così crudele: nella bocca di mezzo si contorce Giuda Iscariota, alla sua sinistra e alla sua destra sono sottoposti a questa pena davvero infernale Bruto e Cassio (*Inf.* 34, 55-67). Quello che qui il lettore percepisce attraverso lo sguardo dantesco apparirà davanti ai suoi occhi ogniqualvolta penserà alle Idi di Marzo. Entrambi gli avvenimenti, la morte di Cesare e la punizione degli assassini, fanno parte di un unico insieme, in una connessione causale di peccato ed espiazione che ci presenta l’eliminazione del dittatore come la peggiore delle empietà possibili. Nel momento in cui gli assassini subiscono la stessa punizione del traditore di Gesù Cristo, il loro agire viene spogliato di qualsivoglia forma di glorificazione: non rimane loro nemmeno un barlume di quell’eroismo che in altre occasioni potrebbe nobilitare coloro che si siano opposti alla tirannide per difendere la li-

bertà repubblicana. Invece Dante con la sua immagine degli assassini di Cesare che si contorcono nelle fauci del principe delle tenebre vuole condannare l'atto di sangue come un vile e ripugnante delitto.

Questa intenzione lo avvicina – ovviamente con scopi diametralmente opposti – a Lucano, il poeta epico della guerra civile. La fantastica invenzione del canto trentaquattresimo dell'*Inferno* può essere addirittura interpretata come un atto di protesta contro la condanna di Cesare, contro l'idea dominante dell'opera di Lucano. A ben pochi altri poeti è riuscita l'impresa di creare con i loro versi immagini di così penetrante intensità come a Lucano – immagini nelle quali è insita la qualità di imprimersi in modo duraturo nella memoria e che, una volta assorbite, non permettono più di vedere l'avvenimento riprodotto nell'immagine con altri occhi che con quelli del loro creatore. Grottesca iperbolicità e irrealtà fantastica dimostrano paradossalmente di essere lo strumento per creare una visualità impressionante, non meno dell'eccessivo carico di affettività e di un compiacimento per gli orrori più ripugnanti che sconfinano nella perversione.

È quindi ovvio che la battaglia di Farsalo, che segnò il destino di Pompeo e inferse il colpo mortale alla repubblica aprendo la strada al trionfo definitivo del dittatore, offriva a Lucano graditissima occasione per dare prova di una siffatta arte della manipolazione del lettore. Qui – nel settimo libro – il poeta ci presenta un Cesare decisamente demonizzato che, onnipresente in mezzo ai combattenti nel suo scatenato furore, non solo trascina i propri soldati (7, 551-59), ma verifica addirittura caso per caso se essi combattano con il giusto – cioè incontrollato – ardore (7, 565-67). È un Cesare, questo, che sembra non essere mai sazio del sangue dei nemici abbattuti e che, simile alle divinità guerriere Marte e Bellona, costringe a suon di frusta le sue truppe ad avanzare (7, 568-70).

Anche se in questa descrizione si è ispirato alla descrizione virgiliana del bagno di sangue causato fra i troiani da Turno in un impeto di rabbia irrefrenabile dopo il ferimento di Enea (*Aen.* 12, 324-82; vd. in particolare il confronto con Marte che incita alla battaglia: vv. 331-40), Lucano vuole però superare il modello, non solo utilizzando in generale colori più stridenti, ma soprattutto attraverso il giudizio morale che dà di Cesare. Tale giudizio non viene tanto espresso in forma diretta, cioè tramite il commento dell'autore (cfr. 7, 617-46 e 803-24), quanto piuttosto indiret-

tamente, con la caratterizzazione di Cesare come un personaggio che suscita necessariamente in ogni osservatore disgusto e indignazione.

Quando questo Cesare ordina di sfigurare con la spada i volti degli avversari (7, 575), quando comanda di eliminare gli elementi più nobili e illustri dello stato, senatori e cavalieri (7, 577-85; cfr. 597s.), tutto ciò supera il livello per così dire normale di empietà tipica della guerra civile, oltrepassa la soglia inibitoria della sensibilità comune e fa apparire il responsabile di tali delitti come un mostro.

Questo vale soprattutto per l'immagine che il Cesare di Lucano offre di sé quando, dopo aver vinto la battaglia, dà ordine di saccheggiare l'accampamento nemico (7, 736-63) e si fa preparare la colazione, al mattino del giorno dopo, in mezzo ai cumuli dei cadaveri, per poter passare voluttuosamente in rassegna i volti dei caduti e godere dello spettacolo degli innumerevoli nemici morti, ai quali non concede nemmeno la sepoltura (7, 736-62; 786-803).

La ripugnanza che suscita un simile scenario rivela anche definitivamente l'obiettivo perseguito dal poeta, dal momento che tale quadro è in palese discordanza con l'intera tradizione riguardante il comportamento di Cesare dopo la battaglia di Farsalo: lo stesso Cesare sottolinea nel *Bellum civile* (3, 97, 1s.) di essere riuscito ad impedire ai suoi soldati di saccheggiare l'accampamento nemico dopo la sua conquista.² E in Appiano (*civ.* 2, 81) si legge semplicemente che avrebbe mangiato con gusto direttamente sul posto il pranzo preparato per Pompeo nel suo accampamento,³ come pure i suoi soldati, che si sarebbero serviti alle mense dei nemici fuggiti. Ancor meno somiglia al Cesare spietato e mostruoso di Lucano l'immagine tramandata da un testimone oculare, Asinio Pollione (in Plut. *Caes.* 46 e Suet. *Iul.* 30; cfr. anche 75,1). Da lui apprendiamo infatti che Cesare dopo la vittoria si sarebbe dimostrato clemente con i prigionieri, avrebbe concesso l'ammnistia a molti dei più illustri e alla vista dei caduti avrebbe esclamato: «L'hanno voluto loro, perché dopo tanti e così grandi successi avrebbero con-

² Che Lucano avesse in mente proprio questo passaggio quando compose i suoi versi che ne contraddicevano il contenuto è dimostrabile in base a concreti riferimenti: *Caes. civ.* 3, 95, 1s. – *Lucan.* 7, 731-37. L'ispirazione poteva venire a Lucano da un resoconto (cfr. *App. civ.* 2, 80) secondo il quale gli stessi alleati di Pompeo al momento della fuga avrebbero saccheggiato l'accampamento.

³ Più avanti (*civ.* 2, 88) viene riferito che Cesare avrebbe compiuto sacrifici sul campo di battaglia e perdonato gli alleati ateniesi di Pompeo.

dannato me, Giulio Cesare, se non avessi richiesto l'aiuto del mio esercito» – *hoc voluerunt; tantis rebus gestis Gaius Caesar condemnatus essem, nisi ab exercitu auxilium petissem*. Questo Cesare dunque non trionfa, non si prende gioco dei morti, non li profana. Al contrario con il suo comportamento dà prova di compassionevole partecipazione, quando si preoccupa di chiarire quanto è accaduto, di giustificarsi. Questo Cesare mostra anche nella vittoria moderazione e umanità.

Così dunque, se interpretiamo correttamente le fonti, si presenta l'immagine che la tradizione offre dell'uomo che a Farsalo aveva ottenuto la vittoria su Pompeo e in questo modo aveva gettato le basi per la conquista del potere assoluto. Se anche non corrisponde alla verità storica e affonda piuttosto le sue radici nella propaganda cesariana, tale tradizione si è tuttavia evidentemente imposta con la sua interpretazione degli eventi che ebbero luogo la sera dell'8 e la mattina del 9 agosto del 48 a.C. e in questa forma si è radicata nella memoria degli uomini. Questa immagine suggeriva – e questo era anche lo scopo per cui era stata creata – che Cesare fosse stato costretto alla guerra civile, che avesse combattuto la battaglia contro la sua volontà, che rimpiangesse quanto accaduto, non essendone responsabile, e che piangesse sul sangue versato dai suoi concittadini romani. In breve, l'immagine creata dalla tradizione letteraria presentava all'osservatore un Cesare nel quale eccellente perizia militare e responsabilità civile si fondevano, in un'unione pressoché ideale, con una sensibilità tutta romana e una compassionevole umanità. Questa immagine era presente all'opinione pubblica, vi si era impressa, era saldamente ancorata nelle menti e nei cuori degli uomini e determinava il loro pensiero e il loro giudizio nei confronti del vincitore di Farsalo. Proprio contro di essa doveva lottare Lucano se voleva dare al ricordo di Cesare una direzione opposta a quella tradizionale, se voleva far scendere il dittatore dal suo piedistallo e marchiarlo a fuoco come mostro senza cuore. Il poeta era consapevole oltre ogni dubbio che la sua impresa poteva essere coronata da successo solo se gli fosse riuscito di screditare le rappresentazioni più note e diffuse di Cesare e di rimuoverle e sostituirle con immagini non meno suggestive. Un tale risultato non poteva essere certo conseguito per mezzo di rozze falsificazioni, invenzioni senza nessun fondamento storico, ma solo tramite immagini che riprendessero le rappresentazioni già disponibili, saldamente radicate nell'immaginario collettivo, e le trasformassero in modo che la figura protagonista apparisse im-

provvisamente in una luce del tutto diversa, o meglio: nella più tenebrosa delle oscurità.⁴ Così Lucano crea in primo luogo una connessione fra il Cesare che infuria onnipresente nel caos della battaglia e il Turno virgiliano del dodicesimo libro dell'*Eneide*, cioè quel Rutulo che andava sconfitto per poter rendere possibile Roma. Cesare però ne esce vincitore e questo significa – agli occhi di Lucano – la fine, la caduta della *libera res publica Romana*, di più ancora, un *funus mundi* (7, 617). Quando il poeta inoltre fa pronunciare a Cesare l'ordine di *adversos...ferro confundere voltus* (7, 575) può far riferimento a resoconti (Plut. *Caes.* 45, 1-5; App. *civ.* 2, 76; cfr. 2, 78) che ricordano come il condottiero avesse comandato alla sua fanteria di mirare al volto dei cavalieri avversari, evitando però a bella posta di citare la giustificazione che viene data di questo comando, che dalle fonti è presentato come un espediente puramente tattico per respingere un attacco altrimenti inarrestabile. Invece gli basta un solo verbo – *confundere* – per trasformare Cesare in un bruto insensibile che nella sua sconfinata aggressività non conosce scrupoli. Lo stesso trattamento è riservato – come si è visto – ai supposti ordini di Cesare di eliminare completamente la classe dirigente dei senatori, di saccheggiare il campo nemico abbandonato e di farsi preparare la colazione in mezzo ai cumuli dei cadaveri. Ognuno di questi esempi presenta dei tratti che derivano da un'immagine preesistente, ma che sono stati sottoposti ad un procedimento di deformazione così raffinato, che quanto affermato nella fonte appare capovolto nel suo esatto contrario. Il poeta sfrutta la potenza suggestiva della visualizzazione poetica per screditare l'immagine positiva del vincitore di Farsalo che tutti conoscono, e allo stesso tempo per conferire al proprio messaggio autorevolezza ed efficacia.

Dal momento che tali immagini poetiche hanno il compito di trasmettere in forma intuitiva al lettore, con apparente obiettività, il contrastante e polemico punto di vista di Lucano, un simile procedimento viene adottato nel poema ripetutamente, anzi si può dire costantemente. Un esempio particolarmente illuminante si trova proprio all'inizio (1, 182-212), quando il poeta descrive il

⁴ Sulle emozioni in tal modo destinate vd. il mio contributo *Schmerz, Angst und Trauer in Lucans Pharsalia*, in D. Bormann, F. Wittchow (Hrsg.), *Emotionalität in der Antike. Zwischen Performativität und Diskursivität. Festschrift für Johannes Christes*, Berlin 2008, pp. 109-23.

comportamento di Cesare al Rubicone.⁵ Il momento fatale in cui ha inizio la guerra civile che durerà più di quattro anni è stato trattato dalle fonti con la dovuta attenzione. Plutarco (*Caes.* 32, 5-8) presenta un condottiero che si ferma davanti al fiume che segna il confine fra la provincia e l'Italia, sprofonda in un silenzio pensoso, considera l'importanza del passo che sta per compiere, valuta i rischi, cerca il consiglio degli amici, riflette sull'infelicità che l'attraversamento del fiume causerebbe ad innumerevoli persone e su come i posteri giudicherebbero una simile impresa; in breve, Plutarco descrive un condottiero che non agisce con leggerezza, ma che solo dopo una lunga e coscienziosa valutazione dei pro e contro prende la sua decisione pronunciando le famose parole «il dado deve essere gettato» (ἀνεπίφθω κύβος) per poi attraversare il Rubicone senza ulteriori esitazioni.⁶ Anche Svetonio (*Iul.* 31, 2-33, 1) ci presenta un Cesare che si arresta al confine segnato dal fiume, riflette sulle conseguenze e illustra agli uomini del suo seguito la portata della decisione che sta per prendere, ma poi viene sollevato dalla necessità di meditare il suo proposito da un segno miracoloso. Infatti appare improvvisamente un flautista dall'aspetto numinoso che sottrae la tuba ad un trombettiere che si trova nelle vicinanze, corre sulla sponda del fiume e li fa risuonare un potente segnale per poi dirigersi verso la sponda opposta. Solo dopo il manifestarsi di questo fenomeno soprannaturale Cesare si sente autorizzato a dare l'ordine di attraversare il fiume (*Iul.* 32): «Che il cammino ci porti ora dove i segnali degli dèi e l'ingiustizia dei nemici ci chiamano. Il dado è tratto» (*eatur...quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas vocat; alea iacta est*).

Le descrizioni concordano sul fatto – e non può essere un caso, ma si tratta di un elemento che deve risalire ad una fonte comune, forse Asinio Pollione attraverso Livio – che Cesare abbia esitato di fronte alla prospettiva di scatenare una guerra civile con l'attraversamento del fiume. Con le sue preoccupazioni, i suoi ripensamenti, i suoi scrupoli mostra di essere un uomo che non persegue i suoi scopi per cieco e fanatico egoismo, ma che è deciso a rispettare il diritto e la legge, si sente responsabile per il be-

⁵ Questa scena viene estesamente trattata da Y. Maes, *Starting Something Huge: Pharsalia I 183-193 and the Virgilian Intertext*, in C. Walde (Hrsg.), *Lucan im 21. Jahrhundert*, München-Leipzig 2005, pp. 1-25; alla bibliografia si dovrebbe aggiungere I. Frings, *Die Klage der Roma: Lukan 1,186 ff. in der literarischen Tradition*, «Eos», 83, 1 (1995), pp. 115-32.

⁶ App. civ. 2, 35 concorda sostanzialmente con questa versione.

nessere del popolo e vuole seguire la voce della propria coscienza. Per muovere un uomo simile, che in un certo senso è il primo oppositore di se stesso, a compiere un passo tanto carico di conseguenze c'è bisogno – e questa impressione vuole trasmettere la descrizione svetoniana – di un intervento divino. Cesare – questa l'immagine che Lucano vuole distruggere – come il suo avo Enea, segue, in quanto *pius*, la volontà degli dèi, anche se per fare questo deve andare contro i suoi stessi principi.

Il fatto che Lucano prenda spunto proprio dall'*ostentum* che in Svetonio mette fine in maniera spettacolare al conflitto interiore di Cesare per sviluppare un'immagine antitetica, rivela con quale padronanza di mezzi il poeta raggiunga la massima efficacia: al posto dell'apparizione ultraterrena del flautista ci presenta la figura – *imago* dice Lucano (1, 186) – della patria divinizzata, una Roma angosciata, impaurita, piangente. È lei che si oppone davanti al Rubicone all'impetuosa avanzata di Cesare dalle Alpi – Cesare, la cui decisione di scatenare una guerra di immense proporzioni è già stata presa da tempo (1, 183-85: *iam gelidas Caesar cursu superaverat Alpes / ingentesque animos motus bellumque futurum / ceperat*) – per costringerlo a confrontarsi senza possibilità di fraintendimenti con il carattere delittuoso delle sue intenzioni e per convincerlo ad abbandonare l'impresa. Lo scopo di una tale composizione visiva – la divinità che protesta penosamente di fronte all'uomo, inamovibile nella sua empietà – è evidente: la leggenda dell'esitazione di Cesare, dei suoi dubbi, dei suoi timori deve essere smascherata come una menzogna. In verità nemmeno l'inat-taccabile sacralità di Roma personificata la divinità che rappresenta i suoi cittadini e le sue istituzioni, può far cambiare idea anche solo per un istante al dittatore che avanza inarrestabile, e tanto meno impedirgli di realizzare i suoi piani criminali.

Infatti – e qui è evidente la superiorità del quadro letterario, che non fissa solamente l'attimo, come il quadro pittorico, ma può integrare nell'immagine risultante anche il prima e il dopo – questo Cesare, dopo un breve momento di paura di fronte all'improvvisa apparizione, non si cura del divieto della dea e con parole tanto piene di sicumera quanto sfrontate⁷ mostra anzi nel perseguire il

⁷ Lucano mette in bocca significativamente anche a Pompeo (8, 323) le parole *Roma, fave coeptis* (1, 200), quando questi, dopo la sconfitta di Farsalo, rende noto il suo piano di stringere un accordo con i Parti – un'intenzione che offende profondamente la sensibilità dei cittadini romani.

suo scopo riprovevole un atteggiamento ancora più ostinato. Questo Cesare non conosce scrupoli che gli impediscano di condurre la sua mortale battaglia contro popolo e stato. Questa è l'accusa che Lucano lancia con la sua immagine e che ha lo scopo di mettere per sempre a tacere quella tradizione più moderata che difende e giustifica il dittatore.

In tutto questo non si deve dimenticare una cosa: l'immagine lucanea di Cesare davanti al Rubicone non rappresenta solamente una replica ad un punto centrale della propaganda pro-cesariana, ma si colloca anche – e io penso volutamente – in una rispettabile tradizione letteraria. L'incontro di un uomo con una divinità olimpica fa parte del serbatoio di rappresentazioni che hanno la loro origine nell'epica più antica. Quasi sempre la divinità assume il ruolo di colui che è superiore, che porta aiuto, consiglia, sostiene. Ciò vale per due scene particolarmente toccanti dell'epos virgiliano, nelle quali la madre Venere appare ad Enea. Nel primo libro (314-401) essa si presenta nelle vesti di giovane cacciatrice per indicare al figlio, fuggito da Troia e trascinato dalla tempesta marina sulle coste della Libia, la via per Cartagine, dove troverà rifugio e sostegno. Nell'ottavo libro (608-16) fa dono al figlio delle armi fabbricate da Vulcano che contribuiranno al suo successo nella battaglia per la nuova patria nel Lazio. In entrambi i casi Venere interviene in una situazione estremamente pericolosa per il figlio – una situazione in cui è certamente insito il rischio del fallimento – e gli permette così di preservare la sua *pietas*, proseguire nell'adempimento del suo compito e porre quelle basi su cui Roma è destinata a nascere e crescere. Adesso però è proprio quel Cesare della *gens Iulia*, anche lui un discendente di Venere – e tale si proclama esplicitamente⁸ – a costituire per Roma la più terribile delle minacce possibili – di ciò è convinto Lucano e questo vuole trasmettere ai suoi lettori con la forza delle immagini. Lo scopo di Cesare infatti è quello di asservire spietatamente ai propri interessi la città che deve ad Enea la sua origine e che ora ha raggiunto l'apice del suo sviluppo; il suo fine è di portare Roma alla rovina. Anche a lui appare una dea: Roma. Ella viene investita però di un compito completamente diverso: è lei a dover mettere sotto accusa l'*impius*, e lei che deve opporsi al tiranno, lei che deve impedire di portare a termine l'opera di distruzione che questi ha avviato contro la *libera res publica*; ma la dea fallisce.

⁸ Cfr. Svet. *Iul.* 6, 1.

Venere aveva appianato ad Enea la strada che doveva condurlo verso un futuro di successi; in quanto portatrice di salvezza gli era apparsa nello splendore abbagliante della sua celeste divinità, gli aveva portato fortuna e felicità (cfr. *Aen.* 1, 327-29; 402-406; 8, 608; 617). Lucano invece – il riferimento contrastante è, credo, più che evidente – fa apparire a Cesare una Roma vestita a lutto (cfr. 1, 186-90). A differenza della Venere virgiliana, non ha nessuna buona novella da annunciare, ma può solo lamentarsi amaramente, perché già vede la fine della *libera res publica* e allo stesso tempo la propria fine.⁹

Solo sullo sfondo delle due luminose scene virgiliane, degli incontri del *pious Aeneas* con la madre divina Venere, l'immagine notturna dell'incontro dell'*impius Caesar* con la madre divina Roma acquista la sua piena importanza: l'inizio della guerra civile davanti al Rubicone è anche l'inizio della fine di Roma, e insieme di tutto ciò che con il progenitore Enea aveva avuto un esordio tanto promettente.¹⁰

La *Pharsalia* di Lucano è stata definita una anti-Eneide.¹¹ Si può concordare con questa definizione se essa significa che il giovane poeta persegue coerentemente uno scopo che era sotto ogni aspetto opposto a quello di Virgilio, cioè quello di interpretare l'ascesa di Roma come il compimento della volontà divina sotto la guida della *pietas*. Ci si deve opporre ad una tale ipotesi, invece, se in questa tendenza si vuole riconoscere anche una critica a Virgilio, una polemica contro la sua fede ottimistica in Roma e Augusto. Lucano, che soffre sotto il giogo della tirannide neroniana, ha un

⁹ In quanto rappresentante celeste della libera repubblica romana la sua esistenza è indissolubilmente legata alla sopravvivenza di quest'ultima.

¹⁰ L'idea per questa particolare creazione potrebbe essere venuta a Lucano da un episodio che si legge in Plutarco (*Caes.* 32, 9): nella notte prima dell'attraversamento del Rubicone Cesare avrebbe sognato di dormire con la propria madre. L'incesto con la propria madre si trasforma nel poema epico in una sorta di matricidio.

¹¹ Illuminanti in proposito le considerazioni di L. Castagna, *Il sublime "neogotico" in Lucano*, in L. Castagna, G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Pervertere: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (Beiträge zur Altertumskunde 151), München-Leipzig 2002, pp. 97-104. Nello stesso volume (pp. 79-96) la ricerca di Giovanna Galimberti Biffino (*Caesar – Pompeius. Interpretationen zur Darstellung des Antihelden in Lucans Pharsalia*) giunge al risultato ben motivato che l'Antiheld si divide in ambedue le figure di Cesare e Pompeo.

interesse completamente diverso da quello di Virgilio, e per questo fa continuo ricorso al poeta augusteo per mezzo di riferimenti in un certo qual modo capovolti, perché può sperare, con il sostegno dell'autorità virgiliana, di conferire alla propria visione diametralmente opposta più peso ed efficacia. Lucano sembra addirittura essere alla continua ricerca di occasioni per rendere presente l'*Eneide* come sfondo di riferimento del suo poema. A questo scopo non si fa neanche scrupolo di ricorrere a grottesche invenzioni nelle quali non è rintracciabile nemmeno il barlume di un fondamento storico. La necromanzia nel sesto libro della *Pharsalia* ne è un esempio. Goethe trovava il comportamento della strega Eritto così ripugnante che si sentì in dovere di farle pronunciare un'apologia nella seconda parte del suo *Faust* (7005s.: inizio della *Classische Walpurgisnacht*).¹² Eppure anche il disgusto e la ripugnanza che questa scena di primo acchito suscita non possono impedire che essa rimanga tanto trasparente da poterne individuare sullo sfondo la nobile origine, la catabasi di Enea nel poema di Virgilio, ugualmente collocata nel sesto libro. «L'anticosmo di Eritto e il capovolgimento dell'inferno virgiliano» è l'azzeccato titolo di uno studio di Roberto M. Danese¹³ che ha dato un impulso decisivo per la comprensione di questo episodio centrale del poema lucaneo. Nello stesso articolo Danese ha messo in luce gli elementi drammatici e teatrali della narrazione. Ciò significa che Lucano trasforma il luogo dove si svolgono i fatti, la Tessaglia, in una sorta di palcoscenico sul quale la trama orribile e fantastica scorre per così dire davanti agli occhi del lettore in forma di immagini animate. L'utilizzo di questa forma narrativa giustifica il fatto che io citi, anche se marginalmente, un episodio la cui descrizione occupa quasi cinquecento versi e che supera così di gran lunga le dimensioni di una singola immagine.

In chiusura di queste considerazioni vorrei indirizzare la vostra attenzione su di un'immagine che, anche se Cesare in questa scena parla, merita questa definizione: un'immagine statica, cristallizzata, appunto una 'vera' immagine. Alla fine del nono libro il vin-

¹² Per i dettagli cfr. H. J. Tschiedel, *Faszination und Provokation. Begegnungen des europäischen Geistes mit Caesars Größe*, «Gymnasium», 109 (2002), pp. 1-19 (pp. 3-8).

¹³ Negli «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», 389 (1992), Memorie ser. IX – vol. III – fascicolo 3, Roma 1992, pp. 195-265.

citore di Farsalo raggiunge Alessandria, dove Pompeo è fuggito nella speranza di trovarvi ospitale accoglienza, trovandovi però la sua fine. Tolomeo tredicesimo, il reggente di Alessandria, lo fa decapitare il 28 settembre del 48 e offre la testa del nemico a Cesare immediatamente dopo il suo arrivo, come una specie di dono di benvenuto. Il latore del raccapricciante regalo si reca sulla nave di Cesare e dopo aver pronunciato un discorso di presentazione scopre la testa nascosta da un telo. Davanti a questo spettacolo Cesare scoppia in lacrime. L'episodio, che fra l'altro lo stesso Cesare non riferisce in questa versione – nel suo resoconto rigorosamente oggettivo apprendiamo che (*civ.* 3, 106, 4): «Ad Alessandria egli (*scil.* Cesare) apprese della morte di Pompeo» – *Alexandriae de Pompei morte cognoscit* – è straordinariamente simile ad altre descrizioni di 'ultimi incontri' fra due avversari che nel passato erano stati uniti da legami di amicizia. Così il re David è in lutto per Saul, che è stato decapitato dai Filistei, Antigono Gonata scoppia in lacrime quando gli presentano la testa del re Pirro, Ottaviano piange alla vista della spada insanguinata con la quale Antonio si è ucciso dopo aver perso la battaglia di Azio. Non è solo la costellazione personale e circostanziale ad accomunare i tre episodi, cioè il confronto inaspettato del vincitore con la morte del vinto che è anche l'amico di un tempo, ma soprattutto la reazione emozionale del sopravvissuto che a prima vista può apparire paradossale: lo spettacolo dell'avversario sconfitto una volta per tutte non suscita gioia e senso di trionfo, ma dolore e lutto. La stessa reazione viene attribuita dalla tradizione quasi senza eccezioni anche a Cesare, quando si vede presentare improvvisamente la testa di Pompeo. Solo Lucano¹⁴ considera le lacrime e i sospiri di Cesare come ipocrisia, un espediente volto a mascherare la propria esultanza (9, 1038-41): «Cesare non versò lacrime che fossero spontanee ed emise sospiri che provenivano da un cuore in giubilo, perché soltanto così, con le lacrime, poté mascherare la sua indubitabile gioia» – *Caesar [...] lacrimas non sponte cadentis / effudit gemitusque expressit pectore laeto / non aliter manifesta potens abscondere mentis / gaudia quam lacrimis*. Lucano scredita così

¹⁴ E dopo di lui anche Dione Cassio che però in questo punto dipende dal poeta, come credo di aver dimostrato: *Lucan und die Tränen Caesars*, Eichstätter Hochschulreden 46, München 1985 – dove si trova la relativa documentazione.

questo atteggiamento esteriore come una strategia con la quale Cesare cerca di tirare dalla sua parte i seguaci di Pompeo.

Tutto ciò ha una sola possibile spiegazione: Lucano cerca anche qui di dequalificare l'immagine di Cesare tramandata dalle fonti. Un Cesare travolto dal dolore e dalla compassione si accorda con la sua concezione ancor meno del condottiero bloccato dagli scrupoli sulla sponda del Rubicone o del vincitore tormentato dai sensi di colpa di fronte ai caduti di Farsalo. In questo caso però non si offriva al poeta la possibilità di raggiungere lo scopo che si era prefissato impadronendosi dell'immagine tramandata dalle fonti per falsificarla a proprio uso e consumo, come aveva fatto sia con l'attraversamento del Rubicone, introducendo la dea Roma che blocca la strada a Cesare, sia con la vittoria di Farsalo, con la colazione del gaudente vincitore in mezzo alle montagne di cadaveri. La scena ad Alessandria invece, con la rappresentazione di Cesare che piange di fronte alla testa di Pompeo, era, nella sua efficacia emotiva, evidentemente così divulgata, radicata e impressa nella memoria dei lettori che sarebbe stato impossibile per Lucano raggiungere il proprio scopo tramite una trasformazione arbitraria del contenuto. Perciò il poeta lascia che l'immagine rimanga esattamente come gli viene offerta dalle fonti, ma ne fornisce nel commento un'interpretazione che capovolge nel suo esatto contrario l'impulso emozionale che suscita in Cesare il pianto,¹⁵ così che può giungere alla conclusione (9,1055s.): «Quale che fosse l'impulso che ti spinse allora a piangere, esso era ben lontano dalla vera *pietas*» – *quisquis te flere coegit / impetus, a vera longe pietate recessit*. Secondo Lucano quindi le lacrime non scendono certo per compassione, ma sono frutto del freddo calcolo: Cesare spera in questo modo di poter celare il più efficacemente possibile la gioia maligna che la vista dei lineamenti di Pompeo congelati dalla morte gli procura.

Il contrasto è anche qui reso più evidente dal confronto con l'onnipresente modello dell'*Eneide*. Questo modello infatti fa comparire dinanzi agli occhi del lettore un riferimento visuale quasi obbligato: Enea che incontra nell'Oltretomba Didone e che, piangendo amaramente ma inutilmente, cerca di ottenere da lei, nei

¹⁵ Importante per la comprensione di questo fenomeno e del testo di Lucano in genere è il sovvertimento dei valori esaminato a fondo da Christine Schmitz, 'Umwertung aller Werte' in *Lucans Pharsalia*, «Gymnasium», 114 (2007), pp. 233-49.

confronti della quale si era reso incolpevolmente colpevole, il perdono (*Aen.* 6, 456-76).¹⁶ Le lacrime di Enea sono espressione di un sincero e profondo pentimento e di un disperato desiderio di riallacciare il legame amoroso che aveva legato a lui Didone da viva. Le lacrime di Cesare invece sono suscitate da un odio spietato che sopravvive persino alla morte dell'uomo a cui egli aveva un tempo dato la propria figlia Giulia in moglie.

Alle tre immagini che ho potuto qui presentarvi in tutta la brevità del tempo a mia disposizione se ne potrebbero aggiungere molte altre. Rimando solo alla terra italica devastata e spopolata dalla guerra civile (1, 24-32; anche 8, 387-411), alla quale si potrebbe opporre l'inno di lode dalle *Georgiche* (2, 136-76). Ricordo la sincrisi metaforica degli avversari, nella quale Pompeo appare come una vecchia quercia già quasi in decomposizione, esposta alla violenza distruttiva del fulmine che si scarica dal cielo, Cesare (1, 135-57). Ricordo il ritorno notturno di Marzia, appena diventata vedova, dal suo primo marito Catone (2, 326-91), che l'aveva ceduta a Ortensio – questo scambio era stato criticato aspramente e non solo da Cesare (*Anticato* fr. 11 Klotz = Plut. *Cato min.* 52, 5-8): eppure Lucano vi vede una testimonianza di rinuncia stoica e della più nobile coscienza civile romana.¹⁷ Ricordo il Cesare che davanti a Marsiglia non si fa scrupolo di profanare il bosco sacro dei celti (3, 426-52) o il Cesare che a Troia si confronta con le origini di Roma (9, 961-99), immagine che lascia trasparire sullo sfondo Enea, al quale Evandro mostra i luoghi nei quali un giorno fiorirà la città eterna (*Verg. Aen.* 8, 185-369), la Roma che Cesare nella concezione lucanea ha votato alla distruzione.

¹⁶ La sensibile interpretazione di O. Seel (*Vergil und die Schuld des Helden, Verschlüsselte Gegenwart*, Stuttgart 1972, pp. 95-110) ha reso possibile una più profonda comprensione di questa scena. La maniera in cui Virgilio qui ha approfondito il conflitto omerico (*Od.* 11, 541-67) è stata recentemente messa in chiaro da E. Vogt, *Didos Schweigen. Ein homerisches Motiv bei Vergil*, in St. Freund, M. Vielberg (Hrsg.), *Vergil und das antike Epos* (Altertumswissenschaftliches Kolloquium 20), Stuttgart 2008, pp. 31-40.

¹⁷ Vd. C. Finiello, *Der Bürgerkrieg: Reine Männersache? Keine Männersache! Erictho und die Frauengestalten im Bellum Civile Lucans*, in Walde (Hrsg.), *Lucan im 21. Jahrhundert*, pp. 155-85 (pp. 165-69); purtroppo l'autrice (p. 166 n. 46) ha frainteso la mia interpretazione, trasformandola anzi nell'esatto contrario.

Potrei proseguire ancora a lungo con questa serie, giacché Lucano ama – come forse si è potuto vedere finora – concentrare gli avvenimenti in immagini pregnanti, immagini che invitano l'occhio interiore del lettore a soffermarsi a contemplarla, permettendogli così di cogliere ogni dettaglio compositivo, ogni *nuance* secondo le intenzioni del poeta. A lui importa infatti non tanto di illustrare e rendere vivi gli eventi storici, quanto di indurre il lettore a vederli con gli occhi del poeta. Lucano vuol far intendere di seguire criteri autoptici e di obiettività, laddove in verità ci presenta unicamente il suo punto di vista completamente soggettivo. Egli vede in Cesare l'unico colpevole, colui che si trova al di fuori della comunità umana, il responsabile della guerra civile, il distruttore della repubblica, colui che ha portato alla rovina Roma e l'Italia e così posto una rapida fine al glorioso sviluppo inaugurato da Enea. Con sottile maestria Lucano pone continuamente sullo sfondo degli avvenimenti che si svolgono in primo piano la luminosa contro-immagine dell'avo troiano, che è altruisticamente consapevole di avere un obbligo nei confronti degli uomini a lui affidati e del compito assegnatogli dal destino, per far così emergere con maggiore nitidezza l'incommensurabilità del male che domina questi eventi. Secondo la volontà del poeta le singole immagini di questo poema epico si uniscono fluidamente, coincidono nella coscienza del lettore e vanno a formare un quadro colossale di raccapricciante mostruosità. Niente è reale in questo dipinto, niente può e deve essere reale, perché vuole rappresentare un Cesare che supera nella sua demoniaca inumanità le capacità immaginative di tutti noi.

ALICE BONANDINI

I DISEGNI DEL FATO.
LA RAPPRESENTAZIONE DELLE PARCHE
NELL'*APOCOLOCYNTOSIS* E IN PETRONIO

La descrizione di opere d'arte, tradizionale pezzo di bravura della retorica antica, è elemento piuttosto comune nel romanzo greco,¹ che Petronio riprende più volte, con consapevole richiamo al suo significato convenzionale: basti pensare al complesso gioco di rimandi intertestuali messo in atto nella nota scena della pinacoteca (Petron. 83).²

Data la scaltrita tecnica allusiva con la quale è costruito il *Satyricon*, tale tematica sembra meritare un approfondimento esegetico particolare, poiché nelle descrizioni di opere d'arte la consueta presenza di ipotesti letterari viene ad intrecciarsi con materiale iconografico attinto dalla tradizione delle arti figurative, cosicché il già sottile gioco dei rimandi allusivi e delle sfumature parodiche è reso ancor più complesso dal continuo sovrapporsi dei piani della parola che diviene immagine, e dell'immagine che diviene parola.

Anche la decifrazione del breve passo dedicato alla descrizione degli affreschi che adornano il portico della casa di Trimalchione, dunque, potrà essere tanto più approfondita quanto più si sapranno mettere a confronto sia i *loci paralleli* letterari – quale l'*Apocolocyntosis* di Seneca, che con il *Satyricon* condivide livello letterario e contesto storico-culturale – sia quelli iconografici.

¹ Cfr. S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel: the Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989; B. Zimmermann, *Poetische Bilder. Zur Funktion der Bildbeschreibungen im griechischen Roman*, «Poetica», 31 (1999), pp. 61-79.

² Su questa scena ed il suo ipotesto virgiliano cfr. G. B. Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del "Satyricon"*, Bologna 1997, Pisa 2007², pp. 22-29.

All'arrivo nella dimora di Trimalchione, l'attenzione di Encolpio viene immediatamente catturata dal ciclo di affreschi che, dipanandosi sulle pareti del portico della *domus*, descrive l'inarrestabile ascesa sociale del padrone di casa, minuziosamente dipinta e chiosata, in una maldestra accozzaglia di realismo e tratti aulici,³ da un *curiosus pictor* (Petron. 29, 4).

Dopo la rappresentazione dell'arrivo in Italia del giovane schiavo Trimalchione e della sua iniziazione alle attività amministrative e commerciali, l'affresco culmina in un quadro che celebra l'apogeo della vita del liberto (Petron. 29, 5s.):

In deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. Praesto erat Fortuna cornu abundanti copiosa et tres Parcae aurea pensa torquentes.

Il riferimento al *tribunal* appare una chiara allusione al momento di massimo successo di Trimalchione, il quale aveva ottenuto l'onore di essere nominato – lui, liberto e per giunta di origine asiatica – *sevir Augustalis*. Il richiamo a tale carica si inserisce perfettamente nel generale tono di ostentazione che caratterizza l'apparato decorativo degli ambienti di accesso alla *domus* di Trimalchione, dal momento che ad essa verrà fatto riferimento anche nell'iscrizione infissa sulla porta del triclinio (Petron. 30, 2) così come nell'epitaffio del monumento funebre che lo stesso Trimalchione sta progettando per sé (Petron. 71, 12).

Allo stesso tempo, tuttavia, la scelta iconografica operata dal *curiosus pictor* trascende la misura strettamente terrena e politica, trasfigurandosi sulla base di una simbologia che strizza l'occhio a quella delle apoteosi imperiali.⁴ La presenza contemporanea di

³ Sulla rozzezza dell'arte del *curiosus pictor* cfr. G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, p. 170; C. Pellegrino, *Un particolare dell'apoteosi di Trimalchione: Satyr. 29, 6*, «AFLPer», 23 (1985-1986), pp. 81-87; L. Bocciolini Palagi, *L'ingresso trionfale di Trimalchione (Petr. Sat. 29, 3)*, «Maia», 50 (1998), pp. 465-74; Ead., *L'"apoteosi" di Trimalchione e l'"arte plebea" del curiosus pictor (Petr. Sat. 29, 5-6)*, «QCTC», 12 (1994), pp. 99-109, che ravvisa nella scarsa raffinatezza degli affreschi della *porticus* un preciso *pendant* iconografico dei volgarismi che, a livello linguistico, caratterizzano i protagonisti della *Cena*.

⁴ E. Campanile, *Interpretazioni petroniane*, «Studi e saggi linguistici» (suppl. a «L'Italia dialettale»), 4 (1964), pp. 123-26, paragona la scena petroniana con l'iconografia tradizionale dell'apoteosi di Alessandro Magno, mentre A. Borghini, *...Minervaque ducente Romam intrabat: nota a Petr. sat. XXIX 3*,

Fortuna e delle Parche che tessono un filo d'oro, di per sé poco coerente con il contesto politico del *seviratus*, esprime infatti la volontà dello zelante artista di accumulare dettagli atti a prefigurare il destino glorioso che attende il committente anche nell'aldilà. L'assunzione *in excelsum*, Fortuna con la sua cornucopia, le Parche e l'oro appaiono infatti come quattro distinti elementi che inseriscono questo dipinto all'interno della simbologia tipica della retorica encomiastica imperiale, sulla base di un'enfasi celebrativa che si direbbe degna di miglior causa, e che appare quindi parodicamente sproporzionata in riferimento ad un liberto.

Attraverso questi simboli, infatti, alla celebrazione dei meriti passati di Trimalchione – l'ottenimento della carica di *sevir* – si sovrappongono gli auspici per il suo destino futuro, caratterizzato dalla buona sorte, dalla longevità e addirittura dalla prefigurazione di una possibile apoteosi, che all'augurio di longevità⁵ è tradizionalmente associata, in riferimento al *princeps*, nella misura in cui tale auspicio si configura per lo più come un auspicio a che l'imperatore ascenda *tardus* o *serus* al cielo; inoltre, attraverso l'associazione tra la cornucopia, le Parche e gli *aurea pensa*, l'immagine potrebbe forse riflettere anche il motivo, tipicamente encomiastico, del ritorno dell'età dell'oro.

A tale proposito, si rivelerà allora utile un confronto con il canto in esametri, contenuto nel quarto capitolo dell'*Apocolocyntosis*, noto con il nome di *Laudes Neronis*, che condivide con l'affresco petroniano, oltre che l'intento elogiativo,⁶ alcuni spunti simbolici,

«Aufidus», 6 (1988), pp. 43-53, ha proposto dell'intero ciclo di affreschi una lettura antropologica basata sul paradigma morfogenetico dell'eroe culturale, scandita dalle tappe della sanzione divina, dell'educazione-apprendimento e dell'apoteosi.

⁵ Per cui cfr. e.g. Verg. *georg.* 1, 498-501; Hor. *carm.* 1, 2, 45-52; Prop. 3, 11, 50; Ov. *met.* 15, 868-870; *trist.* 2, 1, 57s. e 5, 2, 51s.; Calp. 4, 138s.; Lucan. 1, 46; Stat. *silv.* 4, 3, 145-52.

⁶ La dizione fortemente enfatica che caratterizza l'elogio di Nerone contenuto in questi versi ha spinto alcuni studiosi – come ad esempio E. Courtney, *Parody and Literary Allusion in Menippean Satire*, «Philologus», 106 (1962), pp. 86-100 (p. 91), G. Filandri, *Struttura dell'Apocolocyntosis di Seneca*, «AFLPer (class.)», 16 (1992-1993), pp. 15-57 (pp. 30-32), T. J. Robinson, *In the Court of Time: the Reckoning of a Monster in the Apocolocyntosis of Seneca*, «Arethusa», 38 (2005), pp. 223-57 (pp. 253s.) e in parte anche S. Wolf, *Die Augustusrede in Senecas Apocolocyntosis. Ein Beitrag zum Augustusbild der frühen Kaiserzeit*, (Beiträge zur klassischen Philologie) 170, Hain 1986 (pp. 129-33) – ad ipotizzare che essi avessero, in realtà, funzione

e che attesta tutti i vocaboli scelti da Petronio per descrivere il dettaglio delle Parche che tessono il filo d'oro (*Parcae, aureus, pensum, torquere*⁷).

All'indomani della morte di Claudio, l'annuncio del radioso destino che attende il suo giovane erede è sviluppato da Seneca facendo ricorso all'immagine delle Parche che, mentre recidono il filo della vita del vecchio imperatore, tessono invece per Nerone uno *stamen* luminoso e abbondante, che, in modo prodigioso, muta il suo colore in quello dell'oro (Sen. *apocol.* 4, 1 vv. 1-14):

Haec ait et turpi convolvens stamina fuso abruptit stolidae regalia tempora vitae.

At Lachesis redimita comas, ornata capillos,
Pieria crinem lauro frontemque coronans,
candida de niveo subtemina vellere sumit
felici moderanda manu, quae ducta colorem
assumpsere novum. Mirantur pensa sorores:
mutatur vilis pretioso lana metallo,
aurea formoso descendunt saecula filo.
Nec modus est illis; felicia vellera ducunt
et gaudent implere manus: sunt dulcia pensa.
Sponte sua festinat opus nulloque labore
mollia contorto descendunt stamina fuso.
Vincunt Tithoni, vincunt et Nestoris annos.

In Seneca è presente, in modo insistito ed esplicito attraverso il ricorso all'immagine della straordinaria mole del filato, quel riferimento alla longevità che in Petronio è solamente evocato in modo indiretto attraverso la scelta del sostantivo *pensa*, tecnicismo del

parodica. Anche senza contare il fatto che una troppo netta distinzione tra intenzione parodica e intenzione seria sembra estranea alla tecnica letteraria dello *σπουδαίολογόν*, la questione non sembra di rilievo in relazione al confronto con il *Satyricon*. Inoltre, l'ipertrofia dei tratti poetici riscontrabile nelle *Laudes* non sembra avere caratteristiche parodiche, in quanto non è finalizzata ad evidenziare l'inadeguatezza del protagonista, bensì piuttosto iperboliche, atte a rimarcare con più forza il contrasto tra Claudio e Nerone.

⁷ (*Con*)*torquere* è termine tecnico del lessico della filatura che indica la torsione esercitata dalle dita della tessitrice per filare il bioccolo (cfr. Catull. 64, 13; Iuv. 2, 54-56, *vos lanam trahitis calathisque peracta refertis / vellera, vos tenui praegnantem stamine fusum / Penelope melius, levius torquetis Arachne; eleg. in Maecen. 1, 73*).

lessico della filatura⁸ che indica la quantità di lana grezza da porre sul *colus* assegnata ad ogni schiava per un giorno di lavoro,⁹ che prima di Petronio è attestato, in riferimento all'operato delle Parche, solamente nella produzione di Seneca (tre volte nelle *Laudes*, ai vv. 7, 11 e 16, e in *Herc. f.* 181, dove ricorre la medesima clausola *pensa sorores* dell'*Apocolocyntosis*).¹⁰ Essendo etimologicamente connesso con *pendo* e *pondus*, infatti, tale vocabolo potrebbe richiamare l'attenzione sull'aspetto del peso del *vellus*, che, nella simbologia delle Parche, coincide con la durata della vita.¹¹

Ma, soprattutto, le *Laudes* senecane condividono con l'immagine petroniana l'elemento del colore aureo attribuito al filo tessuto: si tratta di un dettaglio importante perché inedito, che se ad un primo livello contribuisce alla genesi della complessiva atmosfera trionfale dei due passi, su un piano più specifico viene inevitabilmente a richiamare il motivo dell'età dell'oro. Quest'ultimo, infatti, risulta strettamente legato alla menzione delle Parche a partire dalla quarta egloga virgiliana (cfr. soprattutto i vv. 46s.), testo fondamentale per lo sviluppo della triplice associazione – assente nella poesia greca ma ben attestata in quella latina – tra funzione encomiastica, prefigurazione del ritorno dell'età dell'oro¹² e richiamo alle Parche.

⁸ La presenza, nei contesti dedicati alle Parche, del lessico specifico della filatura è attestata fin da Omero (cfr. *Il.* 24, 209), ma si diffonde particolarmente grazie al gusto per il bozzetto realistico che domina nel carme 64 di Catullo (cfr. soprattutto i versi 310-19), che viene poi imitato da Virgilio nella quarta egloga, e del quale Seneca sembra particolarmente debitore. A livello lessicale, Catullo condivide infatti con le *Laudes*, oltre al verbo (*con*)*torquere*, presente anche in Petronio, anche i termini *lana*, *filum*, *fuscus*, (*de*)*ducere*, *vellus*, *subtegmen*. Sul lessico della filatura cfr. H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, 4 voll., Leipzig 1872-1887 (rist. Hildesheim 1969).

⁹ Cfr. Plaut. *Merc.* 396 s., *nihil opust nobis ancilla nisi quae texat, ... pensum faciat*; Prop. 3, 15, 15; Ov. *epist.* 3, 75.

¹⁰ Ma cfr. *epiced. Drusi* 239s., *Quondam ego tentavi Clothoque duasque sorores, / pollice quae certo pensa severa trahunt*, e Calp. *ecl.* 4, 139, per cui cfr. *infra*.

¹¹ Cfr. e.g. Stat. *silv.* 3, 3, 172, *iamque in fine dies, et inexorabile pensum / deficit*.

¹² Per la funzione celebrativa del *topos* del ritorno dell'età dell'oro si vedano, oltre alla quarta egloga, Verg. *Aen.* 1, 291ss., riecheggiato in Lucan. 1, 60-62; 6, 791ss.; Sen. *clem.* 2, 1, 3; *epist.* 90, 5; Calp. 1 e 4, 8; *buc. Eins.* 2, 21ss. Un rovesciamento satirico del motivo si ha nell'epigramma ostile a Tibe-

In virtù del loro canto profetico, infatti, le Parche risultano connesse a profezie benaugurali già nel primo testo latino dove esse vengono menzionate, il carme 64 di Catullo, dove per la prima volta si sviluppa quella connessione tra l'immagine della tessitura del filo della vita e gli auspici propizi intorno al destino di un personaggio¹³ che in Virgilio – e ancor più nella produzione encomiastica di età imperiale – si concretizza appunto come annuncio del ritorno dell'età dell'oro.

In Seneca l'aggettivo *aureus*, che in Petronio è attribuito di *pensa*, è grammaticalmente concordato con *saecula* (v. 9), e solo per ipallage è riferibile al *filum*, venendone ad indicare l'effettiva trasformazione nel prezioso metallo; la *iunctura aurea saecula* viene così a ricalcare una tipica denominazione dell'età dell'oro,¹⁴ traduzione del *χρύσεον γένος* esiodeo (*Op.* 109), e rende così esplicita la connessione tra il filo d'oro tessuto dalle Parche e il motivo dell'età dell'oro. Lo *stamen* della vita di Nerone, inoltre, viene tessuto in modo abbondante, senza fatica e spontaneamente (v. 12), con chiaro richiamo al proliferare naturale e copioso che caratterizza tale età,¹⁵ anche a questo proposito, del resto, il motivo della straordinaria abbondanza propria dell'età dell'oro sembra la-

rio riportato in Svet. *Tib.* 59, *aurea mutasti Saturni saecula, Caesar: / incolumi nam te ferrea semper erunt.*

¹³ In Catullo, l'inserimento delle Parche è consentito dal racconto delle nozze di Peleo e Teti. Proprio il matrimonio, rappresentando una tappa saliente della vita umana, era infatti avvertito come ambito d'azione peculiare delle Moire, accanto alla nascita e alla morte. Il legame con questo episodio mitologico, del resto, è attestato già da quella che, secondo W. H. Roscher, *Lexicon der griechischen und römischen Mythologie* II 2, col. 3094, è la più antica testimonianza delle Moire nelle arti figurative, quella contenuta nel cratere François conservato a Firenze: cfr. *LIMC* VI, 1 p. 641 n° 24s.; cfr. VI, 2 p. 376 n° 24.

¹⁴ Cfr. e.g. Sen. *epist.* 115, 13, *quod optimum videri volunt saeculum aureum appellant*, dove è detto non senza ironia; vd. *ultra* ThLL 2 p. 1490.13ss.

¹⁵ Il sintagma *sponte sua*, impiegato nelle *Laudes* al v. 12, è caratteristico delle descrizioni latine dell'età dell'oro (cfr. Verg. *ecl.* 4, 45; Ov. *met.* 1, 90; Germ. 118), dove traduce l'*αὐτομάτη* esiodeo (*Op.* 118). Esso viene di norma a descrivere la produzione spontanea di frutti da parte della terra, che, nell'età dell'oro, non necessita di essere coltivata, e appare dunque come una sovrapposizione mitica al concetto dell'originaria condizione semiferina dell'umanità, ancora incorrotta e incapace di plasmare la natura secondo le proprie necessità (cfr. Lucr 5, 937s., *quod sol atque imbres dederant, quod terra crearat / sponte sua, satis id placabat pectora donum*).

sciare una traccia nascosta nell'affresco di Trimalchione, dove accanto alle Parche viene raffigurata la cornucopia di Fortuna.

Inoltre, la presenza di un richiamo al motivo dell'età dell'oro all'interno dell'affresco di Trimalchione, pur presentando tracce piuttosto labili a livello lessicale e testuale, è resa più probabile dalla forte diffusione che questo tema ebbe all'interno della letteratura cortigiana dell'epoca, dove il principato neroniano viene sistematicamente presentato come una nuova età dell'oro, nell'ambito del genere bucolico (cfr. Calp. *ecl.* 1, 33ss., che rappresenta una vera e propria profezia su modello di quella virgiliana; ma cfr. anche 4, 6s.; 7, 74s.; *buc. Eins.* 2, 21-23), ma anche dallo stesso Seneca, *clem.* 2, 1, 3s.¹⁶ Particolarmente significativo appare il fatto che Calpurnio Siculo (*ecl.* 4, 138-140), sempre all'interno di un auspicio di lunga vita per un sovrano (probabilmente lo stesso Nerone), riprenda non solo il concetto dello *stamen* d'oro, ma addirittura l'immagine del mutamento di materia del filo delle Parche: *[Di], post longa reducite vitae / tempora vel potius mortale resolvite pensum / et date perpetuo caelestia fila metallo*. Nella bucolica, la menzione del *metallum* serve a passare dal motivo della straordinaria longevità accordata all'imperatore a quello della prefigurazione della sua futura apoteosi; la trasformazione della materia dalla lana al metallo viene dunque a simboleggiare una metamorfosi dalla natura umana a quella divina.

Anche senza giungere a ipotizzare una dipendenza diretta di Calpurnio da Seneca,¹⁷ la notevole somiglianza tra i due testi porta a pensare ad una diffusa presenza del motivo all'interno della retorica imperiale, per cui l'associazione tra il filo d'oro delle Parche, la longevità del dedicatario e la sua futura apoteosi potrebbe presentarsi come una combinazione convenzionale, e pertanto facilmente decifrabile per il fruitore anche nelle intenzioni del *curiosus pictor* petroniano, desideroso di assicurare alla propria opera il grado di piaggeria auspicato dal committente.

¹⁶ L'affermazione del *De clementia* verrà amaramente rovesciata nell'*Octavia* (vv. 390-95), dove l'anonimo autore farà pronunciare allo stesso Seneca la previsione che il regno di Nerone costituirà lo stadio di massima decadenza prima della *caeli ruina* attraverso la quale il mondo sarà purificato, rigenerandosi finalmente in una nuova età dell'oro.

¹⁷ Cfr. R. R. Nauta, *Seneca's Apocolocyntosis as Saturnalian Literature*, «Mnemosyne», 40 (1987), pp. 69-96 (p. 77 nota 28); E. Courtney, *The 'Nachleben' of the Apocolocyntosis*, «RhM», 147 (2004), pp. 426-28 (p. 426).

Nella prospettiva della tecnica allusiva petroniana, dunque, tale combinazione si presenterebbe come vera e propria marca di un' enfasi celebrativa sovradimensionata, dal momento che, a differenza degli altri destinatari associati in letteratura al filo d'oro delle Parche, Trimalchione non è un imperatore, bensì un liberto.

Il confronto con le *Laudes Neronis* e con Calpurnio appare ancor più significativo se si tiene conto di come il personaggio di Trimalchione sia stato da più parti letto come una caricatura dello stesso Nerone, della cui personalità il personaggio petroniano adombra numerosi tratti peculiari.¹⁸

Dato che il *Satyricon* nasce con ogni probabilità all'interno dell'ambito storico e culturale dell'età neroniana, la retorica encomiastica che fiorì a vantaggio di questo imperatore – della quale le *Laudes* rappresentano il primo esempio, essendo state probabilmente composte all'indomani della sua ascesa al trono – appare evidentemente come il modello a cui l'apparato celebrativo messo in piedi da Trimalchione si ispira,¹⁹ e rispetto al quale è quindi possibile individuare una serie di rimandi allusivi che hanno l'evidente obiettivo satirico di mettere in luce la volgarità dell'esibita *grandeur* del liberto, ma che potrebbero forse celare anche una critica nei confronti della predilezione dimostrata dallo stesso Nerone verso toni propagandistici.

Ma i punti di contatto tra la breve descrizione petroniana e l'*Apocolocyntosis* non si limitano al filo dorato delle Parche. In entrambi i casi, infatti, un ruolo centrale è giocato dal dio Mercurio.

¹⁸ Cfr. J. P. Sullivan, *Petronius' 'Satyricon' and its Neronian Context*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* vol. II 32.3, Berlin – New York 1985, pp. 1666-86 (p. 1671); N. W. Slater, *From arena to cena: Trimalchio's capis (sat. 52.1 – 3)*, «CQ», 44 (1994), pp. 549-51; H. Petersmann, *Religion, Superstition and Parody in Petronius' Cena Trimalchionis*, in H. Hofmann (hrsg.), *Groningen Colloquia on the Novel* 6, Groningen 1995, pp. 75-85 (pp. 83s.).

¹⁹ E. Courtney, *A Companion to Petronius*, Oxford 2001, p. 76 n. 10 sottolineata, in proposito, che «this should not be taken to mean that we are to see a caricature of Nero in Trimalchio. It is better to understand it in a metatextual way, as if Trimalchio has read Seneca's flattery of Nero and was assimilating himself to the imperial destiny; thus there is a side-swipe at Seneca too».

Nell'ascendere al *tribunal excelsum*, infatti, Trimalchione è rapito da Mercurio, che lo solleva per il mento.²⁰ La notazione *levatum mento*, che risulta dissonante rispetto al generale contesto celebrativo della rappresentazione, ha disturbato i critici, che si sono a lungo interrogati sul suo significato, non esimendosi neppure dal tentativo di chiarire il senso del testo emendandolo, seppur con fortuna modesta.²¹

Attualmente, le due linee esegetiche prevalenti sembrano individuabili in quella, proposta da Campanile²² e segnalata anche nel commento di Marmorale,²³ per cui il participio avrebbe valore riflessivo, e tutta l'espressione non significherebbe 'sollevatolo per il mento', bensì 'a testa alta', accordandosi così al tono trionfale della rappresentazione (un'interpretazione che sembra però difficilmente sostenibile dal punto di vista linguistico), e in quella, contenuta nel *Dizionario delle sentenze latine e greche* di Renzo Tosi (n° 1302) e ripresa da P. B. Corbett e da G. Sommariva,²⁴ secondo la quale il gesto di *mento supponere manum*, cui qui si alluderebbe, indicherebbe, in modo metaforico e con un possibile richiamo all'iconografia popolare degli *ex voto*, il salvataggio di Trimalchione dal naufragio della schiavitù²⁵ operato da Mercurio.²⁶ Più recentemente, C. Battistella ha proposto che tale notazione – a suo parere da emendare in *levato eum mento* – vada intesa come

²⁰ Seguo qui l'interpretazione più comune, per cui cfr. e.g. la traduzione di M. Scarsi, *Petronio. Satyricon*, Firenze 1996.

²¹ Nessuna congettura, infatti, è accolta nell'apparato dell'edizione del 1995 di K. Müller. Per uno *status quaestionis* cfr. G. Neumann, E. Simon, *Petron, Satyricon* c. 29, 5, «WJA», 23 (1999), pp. 115-22 (pp. 115s.), che a loro volta propongono di leggere *levatum momento*.

²² Campanile, *Interpretazioni petroniane...*

²³ E. V. Marmorale, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Firenze 1961².

²⁴ P. B. Corbett, *Petroniana*, «CPh», 62 (1967), pp. 260-16 (p. 260); G. Sommariva, *Petronio nell'«Anthologia Latina»*. Parte prima. *I carmi parodici della poesia didascalica*, Sarzana 2004, p. 40 n. 55.

²⁵ J. Bodel, *Trimalchio's Underworld*, in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore – London 1994, pp. 237-59 (p. 251), riporta un passo di Nonio Marcello (p. 848 Lindsay) dove si attesta un diffuso paragone tra affrancamento e salvezza da un naufragio.

²⁶ Particolarmente significativa al riguardo risulta l'espressione idiomatica *illius mentum sustulit* di Petron. 43, 4, che significa "risollevarsi".

un'allusione al modello iconografico dell'assunzione al cielo di Ganimede.²⁷

A prescindere dall'interpretazione scelta, tuttavia, il testo tradito viene inevitabilmente a denunciare l'estrema goffaggine del pittore, che, per un eccesso di zelo nel voler raffigurare in modo glorioso il proprio committente e nella frenesia di un evidente *horror vacui*, finisce per presentare il proprio mentore in una posizione assai poco decorosa, secondo quella continua commistione di elementi aulici e dettagli sordidi che è uno dei tratti stilistici più tipici dell'intera *Cena*; il tutto con un'attenzione all'aspetto gestuale e concreto dell'agire di Mercurio che trova un parallelo proprio nell'*Apocolocyntosis*, dove il percorso di Claudio verso gli Inferi è associato ad una ben precisa (e altrettanto poco dignitosa) mimica: Mercurio trascina infatti Claudio *collo obtorto* (*apocol.* 11, 6) e *capite obvoluto*, dopo averlo fatto oggetto di *manus iniectio* (*apocol.* 13,1). Allo stesso modo, anche Luciano – nei cui dialoghi di impianto menippeo Hermes è non di rado rivestito di prerogative analoghe a quelle del Mercurio senecano – rappresenta, nel finale dell'*Icaromenippo*, il dio che, per dar seguito ad un decreto di Zeus, trascina Menippo via dall'Olimpo sollevandolo per l'orecchio destro (*Lucian. Icaromen.* 34).

Nel *Satyricon* come nell'*Apocolocyntosis*, inoltre, la salita al cielo del protagonista conduce in un luogo ove elementi olimpici e tratti della vita politica romana si mischiano: l'ascesa di Trimalchione, infatti, dovrebbe rappresentarne semplicemente l'elezione al rango di sevir, ma, attraverso i termini *rapiebat*²⁸ ed *excelsum*, finisce per assomigliare più che altro ad un'assunzione al consesso olimpico, nell'ambito di una raffigurazione fortemente iperbolica;²⁹ la satira senecana (*apocol.* 8-11), invece, sviluppa il medesimo spunto secondo un opposto vettore, rappresentando, al contra-

²⁷ C. Battistella, *Trimalchio's 'Kidnapping': Mythological and Iconographic Memory in Petr. sat. 29.5*, «Mnemosyne», 59 (2006), pp. 427-33; vd. *ultra* J. Kwapisz, *Petronius Satyricon 29.5 smoothed*, «Mnemosyne», 61 (2008), pp. 303-305.

²⁸ Per un simile impiego del verbo *rapere*, Pieter Burman, nella sua edizione del 1743, segnala il paragone con *Priap.* 3, 3, *raptus ab alite sacra*, detto di Ganimede.

²⁹ Lo stesso termine *tribunal*, pur riferibile al *sevir Augustalis* in quanto *editor ludorum* e tenuto a presenziare ai banchetti (cfr. L. Friedländer, *Petronii Cena Trimalchionis*, Leipzig 1906², *ad loc.*), sembra quasi rivestire tale carica (per cui cfr. Neumann, RE II.2 col. 2357s.) della dignità di una magistratura.

rio, un *concilium deorum* che si riunisce in una *curia* (*apocol.* 8, 1 e 9, 1) e che si esprime con le medesime formule (e le medesime logiche) del Senato romano.³⁰ Se dunque in Petronio abbiamo un'istituzione politica rappresentata come un consesso olimpico, in Seneca, al contrario, è il *concilium deorum* ad essere travestito da assemblea umana.

La stessa presenza di Mercurio, del resto, sembra influenzata, in entrambi i contesti, dal ruolo di araldo divino e di psicopompo attribuito al dio dalla tradizione: il Mercurio dell'*Apocolocyntosis* ha infatti il compito di guidare Claudio fino nell'Ade, eseguendo così il mandato di Giove; nel *Satyricon*, invece, egli accompagna l'ascesa / apoteosi di Trimalchione. Si tratta di un ruolo piuttosto sorprendente, dal momento che Mercurio, di norma, accompagna i defunti nell'Ade, e non ne ratifica l'apoteosi; tale ruolo, tuttavia, sembra trovare una facile giustificazione nello stretto legame con l'assemblea olimpica che deriva al dio dal suo ruolo di araldo.³¹ Tuttavia, la comune presenza di Mercurio è resa più significativa dal fatto che, in altre sezioni del *Satyricon* così come dell'*Apocolocyntosis*, il dio manifesta una particolare predilezione sia per Trimalchione, sia per Claudio.

Nell'*Apocolocyntosis*, infatti, Mercurio fa una sua prima comparsa – non a caso all'interno della medesima sezione narrativa entro la quale si collocano le già citate *Laudes Neronis* – quando prende l'iniziativa di intercedere presso le Parche per accelerare il difficoltoso e sofferto decesso di Claudio. Nell'economia complessiva della satira senecana, dunque, le due apparizioni di Mercurio sono legate in un caso alla presenza delle Parche, viste come tessitrici del filo della vita, nell'altro al *concilium deorum*, destinazione naturale di un (fallito) processo di divinizzazione: due elementi che ritorneranno combinati tra loro proprio nell'affresco del *curiosus pictor* petroniano.

La motivazione dell'interessamento per la sorte di Claudio viene ascritta da Seneca al fatto che Mercurio *semper ingenio eius delectatus esset* (*apocol.* 3, 1). Dal momento che la notizia della predilezione di Mercurio per Claudio non sembra rispecchiare, stando

³⁰ Basti notare l'abbreviazione *p.c.* per *patres conscripti*, che ricorre cinque volte in questi capitoli.

³¹ Così accade infatti in *Apul. met.* 6, 23, dove Mercurio, che per tutto l'episodio di Amore e Psiche ha svolto il ruolo di banditore, conduce Psiche in cielo.

alle fonti storiografiche, una particolare devozione dimostrata dall'imperatore, risulta necessario ricercarne un'interpretazione satirica, che dev'essere probabilmente individuata in un riferimento κατ'ἀντίφρασιν ad una delle numerose peculiarità di Claudio schernite da Seneca: la sua lentezza fisica e mentale (laddove invece Mercurio, già a partire dall'inno pseudoomerico, è dio rapido e scaltro, protettore dei ladri e messaggero olimpico), la produzione di opere letterarie a carattere erudito oppure l'*obscuritas* del suo eloquio, che si pone in antitesi rispetto alle prerogative del dio neoplatonico della parola,³² protettore delle lettere e votato all'ermeneutica a partire dalla paretimologia del suo stesso nome.

Più facile, invece, è comprendere i motivi delle numerose espressioni di devozione a Mercurio pronunciate da Trimalchione: il liberto, infatti, non solo si fa rappresentare, nel primo affresco del ciclo della *porticus*, con il caduceo in mano, mentre ancor giovane giunge al mercato degli schiavi accompagnato da Minerva, nell'ambito di una scena di *adventus* che, ancora una volta, sembra riecheggiare stili e motivi della propaganda imperiale,³³ ma alla protezione del dio, cui consacra un millesimo dei propri guadagni (Petron. 67, 7), ascrive anche il successo ottenuto nell'accrescimento del proprio patrimonio (Petron. 77, 4). Il patronato dei commerci è infatti la più spiccatamente romana tra le prerogative di Mercurio, il cui stesso nome appare etimologicamente connesso al termine *merx*.³⁴

Attraverso la devozione e l'appropriazione del simbolo del caduceo, dunque, Trimalchione presenta Mercurio come una sorta di «sosa incoronante»,³⁵ che, in base ad un meccanismo antropologico di trasferimento di prerogative, prefigura e in qualche modo

³² L'importanza di Mercurio come dio della parola è stata messa in luce, per quanto riguarda Orazio, da J. Rüpke, *Merkur am Ende: Horaz, carmen 1,30, «Hermes»*, 126 (1998), pp. 435-53, soprattutto pp. 445-49.

³³ La presenza di Minerva in questa sezione dell'affresco è di solito interpretata come un'allusione all'astuzia e all'accortezza che hanno fatto la fortuna di Trimalchione; F. Magi, *L'adventus di Trimalchione e il fregio A della cancelleria*, «Archeologia classica», 23 (1971), pp. 88-91, tuttavia, ipotizza che la presenza di Minerva sia invece un elemento iconografico tradizionale delle scene di *adventus*.

³⁴ Cfr. Fest. p. 111, 10s. Lindsay; W. Kroll, RE 15, 1 coll. 977s.

³⁵ Riprendo qui la definizione coniata – a partire da quella bachtiniana di «sosa scoronizzante» – da G. Mazzoli, *L'Apocolocyntosis di Seneca: un 'monde à l'envers'*, «Vichiana», 11 (1982), pp. 193-211 (p. 209 n. 61), per definire il rapporto intercorrente, nelle *Laudes*, tra Apollo e Nerone.

giustifica l'apoteosi con la quale il ciclo del portico si concluderà, rivestendo di un'aura divina il ben più terreno processo di arricchimento e di affrancamento che ha caratterizzato la biografia di Trimalchione.

Mercurio, del resto, oltre ad attrarre naturalmente la devozione dei liberti arricchitisi con il commercio, presenta connessioni anche con la realtà servile.³⁶ Particolarmente significativa in proposito risulta la testimonianza dell'*Amphitruo* di Plauto, dove Mercurio si trova coinvolto in un meccanismo di rovesciamento gerarchico che, coerentemente con lo spirito carnevalesco proprio del genere comico,³⁷ ne sovrappone e confonde l'identità con quella di uno schiavo, con un processo simile a quello messo in atto proprio nel *Satyricon*, dove Trimalchione, ex schiavo, si fa rappresentare con il caduceo e prefigura per sé una sorta di apoteosi, elevandosi dunque ad un rango quasi divino. Ma la particolare devozione dimostrata per Mercurio dagli schiavi e dai liberti è ben testimoniata dai numerosi ritrovamenti di statuette votive avvenuti a Pompei.³⁸

Anche le ragioni della predilezione nei confronti di Claudio manifestata da Mercurio nell'*Apocolocyntosis*, dunque, potrebbero forse essere individuate nel costante ribaltamento di ruoli con i propri liberti che ne caratterizzò il principato, e che nell'Ade fa sì che il *princeps* percorra un *iter* simmetrico e contrario rispetto a quello di Trimalchione, divenendo infine, da sovrano divinizzato, un liberto sottomesso al volere di un altro liberto. Mercurio, del resto, è anche il mitico inventore degli astragali, il gioco d'azzardo che a Roma diviene simbolo stesso dei Saturnali,³⁹ e del quale

³⁶ Cfr. W. Hübner, *Trimalchio Mercurialis*, in D. Accorinti, P. Chuvin, *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria 2003, pp. 75-94 (p. 86) con la bibliografia indicata alle nn. 64s.

³⁷ Del resto Hermes, in quanto divinità legata al mondo pastorale, era connesso in molti luoghi della Grecia a festività di tipo saturnalizio: cfr. A. Ley, *Saturnalienartige Hermesfeste*, NP 5, coll. 429 s.

³⁸ Devo questa osservazione alla dott.ssa Maria Luisa Catoni che ringrazio.

³⁹ I Saturnali rappresentavano infatti l'unico momento dell'anno durante il quale veniva concessa una moratoria all'antico divieto al gioco d'azzardo (per il quale cfr. Plaut. *Mil.* 164, *lex alearia*; Cic. *Phil.* 2, 56; Hor. *carm.* 3, 24, 58; Ovid. *trist.* 2, 471s., *alea... ad nostros non leve crimen avos*; Ulp. *dig.* 11, 5, 2), come appare chiaro dagli epigrammi di Marziale, dove i dadi divengono il contrassegno distintivo della festa stessa: *blanda vagus alea December / incertis sonat hinc et hinc fritillis / et ludit tropa nequiore talo* (Mart. 4, 14, 7-9; cfr. anche Mart. 5, 84, 3-6; 11, 6, 1s.; 14, 1, 3).

Claudio era appassionato⁴⁰ al punto tale che Seneca concepisce per lui un'eterna condanna a giocare a dadi con un bossolo bucato.⁴¹

Ma i due elementi salienti ricavabili dal confronto tra l'affresco descritto da Petronio e l'*Apocolocyntosis* – ovvero la presenza delle Parche che tessono un filo d'oro e quella di Mercurio – acquistano un maggior significato se messi in relazione tra loro. La combinazione tra le Parche e Mercurio, presente in entrambi i testi, è infatti assai meno usuale di quanto si potrebbe pensare.

La figura di Mercurio non compare in nessuno dei testi incentrati sul ruolo celebrativo delle Parche citati in precedenza, ed appare pertanto dissociata dalla funzione simbolica che queste rivestono come profetesse di longevità o di un destino glorioso. Mercurio, del resto, è divinità scarsamente legata al tema dell'apoteosi e della celebrazione imperiale; non a caso, nell'*Apocolocyntosis*, benché sia Mercurio ad esortare le Parche a recidere il filo della vita di Claudio, è poi invece Apollo che, all'interno delle *Laudes*, le affianca nel prefigurare il radioso avvenire di Nerone.⁴²

⁴⁰ Cfr. Svet. *Cl.* 33, 2; cfr. anche 5 e 39, 1; *Vit.* 4.

⁴¹ Sen. *apocol.* 14, 4 – 15, 1: *Tum Aeacus iubet illum alea ludere pertuso fritillo. Et iam coeperat fugientes semper tesseras quaerere et nihil proficere.*

*Nam quotiens missurus erat resonante fritillo,
utraque subducto fugiebat tessera fundo.
Cumque recollectos auderet mittere talos,
lusuro similis semper semperque petenti,
decepere fidem: refugit digitosque per ipsos
fallax assiduo dilabatur alea furto.
Sic cum iam summi tanguntur culmina montis,
irrita Sisyphio volvuntur pondera collo.*

⁴² La distinzione di ruoli tra Mercurio ed Apollo, anzi, sembra rispecchiare l'analoga distinzione tra Claudio e Nerone (nei confronti dei quali, rispettivamente, le due divinità manifestano la propria predilezione), e trova corrispondenza anche nella separazione di compiti attribuita da Seneca a due delle Parche, Cloto (cui spetta il compito di recidere il filo dell'esistenza di Claudio) e Lachesi (nominata nelle *Laudes* quando viene descritto il *formosum filum* della vita di Nerone). Il capitolo 3 e le *Laudes* sembrano dunque contrapporsi sulla base di un duplice binario simbolico, intorno al quale vengono a condensarsi due serie di personaggi e tratti stilistici simmetrici: da un lato si hanno Mercurio, Cloto e Claudio, il cui agire è descritto in prosa e che si esprimono con una lingua vicina all'*Umgangssprache*; dall'altro si hanno invece Apollo, Lachesi e Nerone, il cui agire è descritto in esametri e che si esprimono – basti pensare al lungo discorso di Apollo ai vv. 20-32 – con un registro elevato e solenne. A dispetto della sua natura divina, infatti, Cloto pronuncia parole che si inseriscono in un registro colloquiale, quando non addirittura volgare (cfr.

Se dunque la presenza di Mercurio appare inconsueta in connessione con le Parche come divinità in grado di conferire longevità, successo e persino l'apoteosi – prerogative alle quali il *curiosus pictor* intende evidentemente fare richiamo – essa lo è meno all'interno dell'altro ambito tradizionalmente frequentato dalle divinità del destino: quello degli inferi e della morte, al quale le connette la prerogativa di troncare il filo della vita, ed entro il quale il dio psicopompo trova la sua più naturale collocazione.

Proprio questo, infatti, è, come si è visto, il contesto entro il quale avviene il contatto tra Mercurio e le Parche nell'*Apocolocyntosis*, quando Mercurio esorta Cloto a porre fine alle sofferenze terrene di Claudio; e all'interno di un'ambientazione infera i personaggi di Hermes e della medesima parca, Cloto, si trovano associati anche in un'altra opera di ispirazione menippea, il *Cataplus* di Luciano,⁴³ dove i due condividono il compito di caricare i defunti sulla barca di Caronte - un compito che doveva essere abituale per questi due personaggi, dal momento che Luciano vi allude anche in *Charon* 13s.⁴⁴ L'associazione delle Moire con l'Ade è del resto attestata da Luciano anche nello *Philopseudes* (par. 25), dove esse

e.g. mehercules, apocol. 3, 3), mentre di Lachesi viene sottolineata la bellezza, che la trasfigura quasi in una musa (cfr. i vv. 3 s. delle *Laudes Neronis*). Vd. A. Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca* (Labirinti 130), Trento 2010, *ad loc.*

⁴³ I parallelismi tra il *Cataplus* e l'*Apocolocyntosis* sono troppo significativi per essere casuali, ed andranno ricondotti all'esistenza di un fascio di motivi di carattere antitirannico diffuso all'interno della tradizione menippea. Al di là dell'associazione Cloto – Mercurio e della loro connotazione infera, infatti, essi coinvolgono la stessa concezione delle Parche che, in quanto divinità inferie, sono rappresentate da Cloto e mai da Lachesi, mentre Cloto stessa si dimostra restia a spezzare il filo di una vita (*apocol. 3, 3; catapl. 7*). Forti analogie si riscontrano inoltre nella rappresentazione del tiranno, del quale vengono stigmatizzate la dipendenza dai propri sottoposti (*apocol. passim; catapl. 11*), l'arbitrarietà dell'amministrazione della giustizia, che non risparmia nemmeno gli intimi (*apocol. passim; catapl. 26*), e la gioia suscitata dalla morte (*apocol. 12, 1; catapl. 11*). Temi comuni appaiono anche la morte del tiranno, che è lenta e difficoltosa (*apocol. 3; catapl. 14*) tanto che, anche durante la catabasi, egli si dimostra riluttante e deve essere quasi trascinato da Mercurio (cfr. *apocol. 13, 1; catapl. 4*); infine la descrizione del tribunale infero, cui sovrintende Eaco (*apocol. 14 s.; catapl. 4*), che rovescia la sorte della quale il tiranno aveva goduto in vita (*apocol. 15; catapl. 13, 15, 19 e 24*) e inventa una nuova pena adeguata alla sua crudeltà, modellata su quella dei dannati mitologici (*apocol. 14, 14, 3 s.; catapl. 28*).

⁴⁴ Cfr. anche Lucian. *Charon* 16.

presenziano al tribunale infero davanti al quale un personaggio racconta di essere stato condotto da «un giovane bellissimo, vestito di un mantello bianco»,⁴⁵ che non viene nominato, ma che, data la funzione di psicopompo, potremmo forse identificare proprio con Hermes.

Le testimonianze offerte da Seneca e da Luciano, dunque, attestano per le Parche un'associazione forte con la dimensione infera, inserendole, accanto allo stesso Mercurio, nel novero delle figure divine che tradizionalmente popolano l'Ade.

Dal momento che questo passo petroniano rappresenta la descrizione di un'opera d'arte, ogni valutazione relativa al significato simbolico ed allusivo in esso veicolato dalla presenza delle Parche non può prescindere dall'analisi delle attestazioni offerte in proposito dalle arti figurative. Se infatti nella letteratura della prima età imperiale il legame tra le Parche e l'ambito della celebrazione appare saldamente radicato, nelle arti figurative l'iconografia delle Parche appare invece connessa in modo più univoco al contesto funerario.⁴⁶

A differenza di quanto accade nell'arte greca, dove la presenza delle Moire è testimoniata entro ambiti artistici ed architettonici eterogenei (immagini votive, vasi, statue di culto, fregi di templi etc.),⁴⁷ all'interno dell'arte romana – fors'anche in virtù della selezione materiale subita dalle testimonianze iconografiche – la presenza delle Parche è attestata in modo esclusivo nell'ambito dell'arte funeraria, prevalentemente su alcuni bassorilievi sepolcrali,⁴⁸ e, in due casi, in pitture parietali appartenenti a tombe (*LIMC* VI, 1, p. 643 nn. 33s.; cfr. VI, 2 p. 377 nn. 33s.).

⁴⁵ Lucian. *Philopseud.* 25: τότε οὖν ἐπίσταται μοι νεανίας ἐγρηγορότι πάγκαλος λευκὸν ἱμάτιον περιβεβλημένος, εἶτα ἀναστήσας ἄγει διὰ τινος χάσματος εἰς τὸν Ἄϊδην, ὡς αὐτίκα ἐγνώρισα Τάνταλον ἰδὼν καὶ Τιτυὸν καὶ Σίσυφον.

⁴⁶ Un confronto tra il ciclo di affreschi del portico di Trimalchione e le attestazioni archeologiche è effettuato da Bodel, *Trimalchio's Underworld*. A prescindere dalla poco condivisibile interpretazione complessiva in chiave sociologica proposta da Bodel, l'articolo si presenta come uno degli studi più interessanti relativi a questo passo petroniano.

⁴⁷ Cfr. *LIMC* VI, 1 pp. 639-42; cfr. VI, 2 pp. 375-80; cfr. *ultra* W. H. Roscher, *LIMC* II, 2, coll. 3094s.

⁴⁸ Cfr. S. De Angeli, *Moirai*, in *LIMC* VI, 1, pp. 636-48; vd. *ultra* Id., *Problemi di iconografia romana: dalle Moire alle Parche*, «MEFRA», 103

Tale collocazione esprime evidentemente una funzione etica, dal momento che la presenza delle Parche, scandendo, nell'ambito dei cosiddetti sarcofagi biografici, le prime tappe della vita del defunto, rappresenta una sorta di *memento mori* per tutti coloro che si trovino ad osservare il sepolcro stesso. La loro raffigurazione, oltretutto, non trova mai una reale giustificazione narrativa – unica eccezione i sepolcri mitologici dedicati alla morte di Meleagro, che fu effettivamente profetizzata dalle Moire – ma assume piuttosto valenza simbolica, come richiamo, convenzionalmente funerario, al destino di morte che attende ogni uomo: a tale proposito, si noti anche come le Parche siano spesso nominate nell'ambito di iscrizioni funerarie.⁴⁹

E ad ambientazioni inferi si lega, anche per quanto riguarda l'arte figurativa, la presenza associata delle Parche e di Mercurio:⁵⁰ in due sarcofagi del II sec. d.C. (*LIMC* VI, 1, p. 643 n. 36s.; cfr. IV, 2, p. 225 n. 162; VI, 2, p. 378 n. 37 – **figure 1 e 2**), infatti, le Parche e Mercurio circondano, insieme con Ade e Persefone, una coppia di defunti; nel secondo sarcofago, conservato ai Musei Capitolini, la scena è inoltre arricchita, nella sua connotazione infera, dalla presenza di Cerbero. Particolarmente interessante è il fatto che, in quest'ultimo caso, le Parche siano rappresentate con alcuni dei loro attributi tradizionali,⁵¹ e che, accanto al fuso, alla bilancia e al *volumen*, sia presente la cornucopia: quello stesso oggetto che

(1991), pp. 105-28. La maggior parte delle testimonianze presentate è databile alla seconda metà del II sec. d. C.

⁴⁹ Così De Angeli, *LIMC* VI, 1, p. 647: «l'analisi delle testimonianze iconografiche di età romana delle Moire, o meglio Parche, nome con cui queste erano solitamente indicate all'interno del mondo romano, mette in evidenza come esse siano quasi esclusivamente limitate a contesti funerari come quelli dei sarcofagi e, più raramente, delle pitture sepolcrali, a cui corrisponde la frequente attestazione delle Parche all'interno di iscrizioni funerarie latine». Sulla presenza delle Parche nelle iscrizioni funerarie cfr. *ultra* A. Brelich, *Aspetti della morte sulle iscrizioni sepolcrali dell'Impero romano*, Leipzig 1937, pp. 27-29.

⁵⁰ Un'eccezione a questo riguardo è rappresentata, nell'ambito dell'arte greca, dal già citato cratere François, dove le Moire – eccezionalmente quattro, e riconoscibili soltanto per la presenza di una didascalia – affiancano Hermes e Maia nel corteo divino che accompagna le nozze di Peleo e Teti.

⁵¹ Come osserva De Angeli, *Problemi di iconografia romana...*, in età romana gli attributi connessi alle Parche subiscono una notevole estensione rispetto a quello tradizionale del fuso, venendo ad includere oggetti legati alla scrittura e all'interrogazione del futuro, come il *volumen* e il globo, ma anche elementi tradizionalmente connessi ad altre divinità, come ad esempio la ruota.

anche il *curiosus pictor* petroniano associa alle Parche, pur attraverso la presenza mediatrice di Fortuna, e che allude evidentemente alla riflessione moralistica, tanto comune in ambito funerario e ricordata anche da uno degli inserti metrici recitati da Trimalchione nel corso della cena,⁵² sulla natura effimera e caduca dei beni materiali concessi dalla sorte, o dal destino. Anche la cornucopia, che, nelle intenzioni del pittore, doveva apparire come un palese simbolo di esaltazione della ricchezza di Trimalchione (e del resto l'associazione con Fortuna, nume tutelare dei trasporti, è ben attestata, a livello iconografico, per Mercurio dio dei commerci),⁵³ finisce dunque per tramutarsi nell'ennesimo *memento mori*.

All'influenza dell'iconografia neoplatonica sembra invece dovuta la raffigurazione delle Parche e, più frequentemente, di Mercurio sui sarcofagi mitologici, risalenti al terzo al quarto secolo d.C., raffiguranti la creazione dell'uomo da parte di Prometeo (*LIMC* VI, 1, p. 645 nn. 54-57). Secondo De Angeli,⁵⁴ anche in questo caso la presenza delle Parche, che non ha diretta attinenza con l'episodio mitico narrato, verrebbe ad assumere una valenza prettamente simbolica, in connessione con la destinazione funeraria del bassorilievo.

Tanto le Parche che Mercurio, infine, si trovano raffigurati, seppur in scene distinte, su un sarcofago biografico conservato a Villa Doria Pamphilj (*LIMC* VI, 1, p. 644 n. 44 – **figura 3**; cfr. VI, 2 p. 448 n. 283), decorato con diversi episodi della vita del bambino deceduto. Le Parche vi compaiono – secondo un'iconografia consolidata ed esclusiva nell'ambito di questa tipologia di sarcofago, della quale De Angeli individua sette esemplari⁵⁵ – all'interno della scena della presentazione del neonato alla madre dopo il bagno. Mercurio, invece, accompagna le tappe successive della vita del fanciullo, la sua educazione e la sua assunzione in cielo, a seguito di un precoce decesso: una rievocazione biografica, dunque, che,

⁵² Petron. 55, 3:

*Quod non expectes, ex transverso fit <ubique,
nostra> et supra nos Fortuna negotia curat.
Quare da nobis vina Falerna, puer*

⁵³ La cornucopia, del resto, è a volte associata anche a Mercurio come patrono dei commerci: vd. *LIMC* VI, 1 p. 535.

⁵⁴ De Angeli, *Problemi di iconografia romana*, p. 125.

⁵⁵ *LIMC* VI, 1 pp. 643s., n° 38-45. Cfr. anche Id., *Problemi di iconografia romana*, pp. 114-20.

nell'impostazione generale come nel finale, risulta particolarmente affine alla narrazione della vita di Trimalchione contenuta nel ciclo del portico.⁵⁶ Qui, però, non solo l'ascesa al cielo avviene, come è ragionevole, *post mortem*, ma le Parche trovano una più corretta collocazione in connessione con la nascita, e non con il momento dell'apoteosi: nascita, nozze e decesso sono infatti i momenti della vita tradizionalmente associati al campo d'azione delle Moire.

L'affinità tra l'affresco del portico e l'iconografia sepolcrale⁵⁷ è del resto confermata, all'interno del *Satyricon*, dalla descrizione del monumento funebre di Trimalchione. Vi emerge infatti lo stesso gusto confuso e sovrabbondante, desideroso di ostentare rendendo esplicito e ridondante ogni concetto, ma anche incapace di distinguere e sceverare i registri diversi – il simbolico ed il realistico, la preoccupazione spirituale di eternare il proprio ricordo e quella, tutta materiale, di evitare che la tomba sia insozzata⁵⁸ – che aveva caratterizzato lo 'stile pittorico' del *curiosus pictor*.⁵⁹ Sui bassorilievi di questo monumento, Trimalchione viene raffigurato

⁵⁶ L'affinità tra l'impianto di questo sarcofago ed il ciclo di affreschi che ornano il portico della *domus* di Trimalchione è sottolineata da Bodet, *Trimalchio's Underworld*, pp. 248s., che però si spinge probabilmente troppo oltre nell'individuare una precisa volontà metaforica nel parallelismo tra le tappe della vita del fanciullo defunto e quelle della schiavitù di Trimalchione, anche considerando che questo sarcofago, come gli altri appartenenti alla medesima serie, viene fatto risalire agli ultimi decenni del II sec. d. C.

⁵⁷ A questo proposito, si potrà rilevare anche come P. Desideri, *L'iscrizione del mietitore (C.I.L. VIII 11824): un aspetto della cultura mactaritana del III secolo*, in A. Mastino (a cura di), *L'Africa romana. Atti del IV convegno di studio (Sassari, 12-14 dicembre 1986)*, Sassari 1987, pp. 137-49, abbia istituito un raffronto tra l'impianto narrativo dell'affresco di Trimalchione e la breve biografia versificata incisa su un cippo funerario africano risalente alla seconda metà del III secolo.

⁵⁸ Questa commistione tra registro aulico e metaforico e sordido realismo non è evidentemente esclusiva del *Satyricon*, ma appartiene a larghi strati della produzione della Musa pedestre romana. Un interessante parallelo dell'associazione tra il tema della morte ed immagini escrementizie è offerto proprio dall'*Apocolocyntosis*, quando, riprendendo il *topos* delle estreme parole di un morituro, vengono descritti gli ultimi istanti della vita di Claudio: *Ultima vox eius haec inter homines audita est, cum maiorem sonitum emisisset illa parte, qua facilius loquebatur: "vae me, puto, concacavi me" (apocol. 4, 3)*.

⁵⁹ Per un'analisi iconografica del monumento funebre ed un suo confronto con la produzione artistica commissionata dal ceto sociale dei liberti, cfr. J. Whitehead, *The 'Cena Trimalchionis' and Biographical Narration in Roman Middle-Class Art*, in P. J. Holliday (ed.), *Narrative and Event in Ancient World*, Cambridge 1993, pp. 299-325.

assiso *in tribunali* e vestito con la *praetexta* del *sevir*, in un'immagine che è il perfetto *pendant* del Trimalchione rapito da Mercurio *in tribunal excelsum* rappresentato nell'affresco.

Dunque, il ciclo biografico del portico, con il suo marcato intento celebrativo, funge da elemento preparatorio del monumento funebre, così come l'iscrizione posta all'ingresso del triclinio (Petron. 30, 3) anticipa, nel richiamare ancora una volta la carica di *sevir*, l'epitaffio funebre che su di esso verrà inciso.

Mediante l'associazione tra Mercurio e le Parche così come attraverso la rievocazione del motivo dell'apoteosi, Petronio, richiamando contemporaneamente alla mente del lettore un'iconografia sepolcrale ed un apparato celebrativo poco adatto alla biografia di un privato cittadino ancora in vita, stigmatizza dunque la scarsa abilità del *curiosus pictor*, e, per questo tramite, il cattivo gusto del suo mecenate.⁶⁰ In virtù della consueta contaminazione tra modelli iconografici diversi e incoerenti, infatti, l'ingresso della dimora di Trimalchione, concepito per l'esaltazione del successo del padrone di casa, finisce per assomigliare ad una sorta di grottesco sepolcro, dove di ogni elemento è possibile una lettura ambigua, celebrativa e funebre allo stesso tempo: del resto, è soltanto dei morti che si può celebrare l'apoteosi.⁶¹

⁶⁰ Cfr. in proposito anche le conclusioni di B. Wesenberg, *Zur Wanddekoration im Hause des Trimalchio*, in L. Castagna, E. Lefèvre (hrsg.), *Studien zu Petron und seiner Rezeption / Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, Berlin – New York 2007, pp. 267-83.

⁶¹ L'ossessione per lo scorrere del tempo e la morte manifestata da Trimalchione, del resto, è dato ben noto, tanto che di tutta la *Cena* è stata autorevolmente proposta una lettura simbolica in chiave infera, che si connetterebbe alla generale struttura labirintica che caratterizza l'architettura del *Satyricon*. Tra i contributi più importanti in questo senso, vd., oltre a Bodel, *Trimalchio's Underworld*: A. M. Cameron, *Myth and Menaning in Petronius. Some Modern Comparisons*, «Latomus», 29 (1970), pp. 397-425, (p. 405s.); P. Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, «MD», 6 (1981), pp. 91-117 (p. 114); R. M. Newton, *Trimalchio's hellish bath*, «CJ», 77 (1982), pp. 315-19; E. Courtney, *Petronius and the Underworld*, «AJPh», 108 (1987), pp. 408-10; C. Saylor, *Funeral Games: The Significance of Games in the Cena Trimalchionis*, «Latomus», 46 (1987), pp. 593-602; D. Gagliardi, *Il tema della morte nella Cena petroniana*, «Orpheus», 10 (1989), pp. 13-25; R. Herzog, *Fest, Terror und Tod in Petrons Satyrica*, in W. Haug, R. Warning (hrsg.), *Das Fest*, München 1989, pp. 120-50; P. Lago, *Il viaggio e la dimensione "infernale" nel Satyricon*, «Aufidus», 52 (2004), pp. 29-50; per altra bibliografia e per la sua discussione, rimando alla recente rassegna di G. Vannini, *Petronius 1975-2005: bilancio critico e nuove proposte*, «Lustrum», 49 (2007), pp. 373-79.

Come nota Paolo Fedeli,⁶² dunque, l'ambiguità appare fin da subito l'elemento caratterizzante della personalità di Trimalchione: *pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes*, chiosa infatti Encolpio (Petron. 31, 7).

La distanza tra l'amplificazione retorica che caratterizza la rappresentazione e la ben meno gloriosa realtà (ma anche tra i vari livelli della rappresentazione stessa), così come, allo stesso tempo, la difficoltà a distinguere tra realtà e rappresentazione, appaiono, del resto, come il marchio rappresentativo della tecnica pittorica messa in opera nel portico di Trimalchione, che si presenta come un unico, grande *trompe-l'oeil*. Non solo, infatti, Encolpio può spaventarsi di fronte ad un cane che è soltanto dipinto,⁶³ e la raffigurazione di episodi tratti dall'*Iliade* e dall'*Odissea* viene contaminata con scene gladiatorie;⁶⁴ ma è lo stesso lettore che finisce per non riuscire a distinguere più, nella descrizione del portico, ciò che è concretamente presente da ciò che è solamente rappresentato. È il caso del *grex cursorum* che si allena sotto la guida di un *magister*, citato subito dopo il gruppo composto dalle Parche e da Fortuna: si deve ipotizzare che gli atleti ingombrassero davvero il portico, o si tratta invece dell'ennesimo dipinto?⁶⁵

⁶² Petronio..., p. 100.

⁶³ Petron. 29, 1: *Ad sinistram enim intransibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum 'cave canem'. Et collegae quidem mei riserunt, ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi.*

La tipologia iconografica di questo affresco richiama evidentemente i mosaici conservati a Pompei, nella Casa del poeta tragico come in quelle di Paquio Proculo e Cecilio Giocondo: cfr. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, p. 170 e tav. 35, 72. Ma si potrà forse notare, *en passant*, come, a livello letterario, l'esortazione "cave canem" sia attestata, prima che in Petronio, unicamente nelle *Menippeae* di Varrone, dove ricorre sia in un frammento (*men.* 143 B. = 117 C., *quod ea die mea erat praebitio, in ianuam "cave canem" inscribi iubeo*), sia in un titolo, e dove appare evidentemente come un'allusione a Menippo e all'ambito culturale della diatriba cinico-stoica. Questa traccia menippea risulta più significativa – pur senza volersi addentrare nella complessa questione del genere letterario del *Satyricon* – se si considera che l'uso del cane come simbolo della *parresia* cinica sembra essere impiegato dallo stesso Petronio nell'espressione «*linguam caninam comedi*» (Petron. 43, 3).

⁶⁴ Petron. 29, 9: *interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent. 'Iliada et Odyssian' inquit 'ac Laenatis gladiatorium munus'.*

⁶⁵ Cfr. V. Rimell, *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge 2002, p. 38.

Se da un lato l'effetto di realtà suscitato dall'affresco ricalca un diffuso giudizio di merito sull'efficacia realistica dell'arte antica (per il quale basterà citare il noto agone tra Zeusi e Parrasio,⁶⁶ ma il medesimo principio estetico è ricalcato dallo stesso Petronio nella scena della pinacoteca⁶⁷), dall'altro esso ha un risvolto inquietante che viene via via evidenziandosi nel corso della cena, dove le apparenze risultano sistematicamente smentite mano a mano che procede la *performance* delle diverse portate, venendo a ingenerare una dimensione anomica che cancella ogni regola di senso, poiché continuamente smentisce le attese e le inferenze che i commensali avevano creduto di poter sviluppare.

Questo sistematico annullamento della corrispondenza tra apparenza e realtà, tra vero e verosimile sembra denunciare un sovvertimento delle regole che si potrebbe forse definire saturnalizio,⁶⁸ e

⁶⁶ Plin. *nat.* 35, 65s.

⁶⁷ Petron. 83: *in pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem. Nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis iniuria victas, et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi. Iam vero Apellis quem [Graeci] monocnemon appellant, etiam adoravi. Tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam.*

⁶⁸ Suggestioni infere e rappresentazioni di un mondo alla rovescia, dove i liberti vengono innalzati ad alte cariche (come accade a Trimalchione) mentre gli imperatori finiscono assoggettati ai liberti come nel caso di Claudio, non mancano del resto né nella *Cena*, né nell'*Apocolocyntosis*, così come i richiami testuali ai Saturnali (cfr. Petron. 44, 3; 58, 2; 69, 9; Sen. *apocol.* 8, 2, dove Claudio è definito *Saturnalicus princeps*, e 12, 3). La bibliografia in proposito è ampia, anche se necessita di essere vagliata con attenzione. Per Petronio, cfr. e.g. H. Rankin, *Saturnalian Wordplay and Apophoreta in Satyricon* 56, «C&M», 33 (1962); M. Grondona, *Il modello dei Saturnali nella Cena Trimalchionis (ed il testo di 58, 2)*, «MD», 1 (1978), pp. 209-13; G. B. Bronzini, *La dimensione carnevalesca del Satyricon*, «SMSR», 20 (1996), pp. 65-74. Per l'*Apocolocyntosis*, cfr. S. K. Dickinson, *Claudius: Saturnalicus Princeps*, «Latomus», 36 (1977), pp. 634-47; Mazzoli, *L'Apocolocyntosis di Seneca...*; H. K. Riikonen, *Menippean Satire as a Literary Genre. With Special Reference to Seneca's Apocolocyntosis*, Helsinki 1987; Nauta, *Seneca's Apocolocyntosis...*, pp. 69-96; H. S. Versnel, *Two Carnevalesque Princes: Augustus and Claudius and the Ambiguity of Saturnalian Imagery*, in S. Döpp (hrsg.), *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachchristlichen Kulturen und Literaturen*, Trier 1993, pp. 99-122; J. Cels Saint-Hilaire, *Histoire d'un Saturnalicus Princeps. Dieux et dépendants dans l'Apocolocyntose du divin Claude*, in J. Annequin, M. Garrido-Hory (éds.), *Religion et anthropologie de l'esclavage et des formes de dépendance. Actes du XX^e colloque du GIREA – Besançon (4-6 novembre 1993)*, Paris 1994, pp. 179-208.

che si colora quindi di una certa critica sociale nello stigmatizzare il delirio di onnipotenza che coglie Trimalchione. Senza rinnegare le proprie origini, ma anzi forte proprio del cammino percorso a partire da esse, infatti, il liberto, divenuto *lautissimus homo*,⁶⁹ non solo fa dipingere, mentre è ancora in vita, un ciclo di affreschi che, per il tono fortemente celebrativo, sarebbero risultati più adatti al sepolcro di un defunto, ma non esita nemmeno a farsi raffigurare secondo un'iconografia di apoteosi degna di un imperatore, nel segno di quel dio Mercurio con il quale Trimalchione, facendosi rappresentare con il caduceo in mano, finisce addirittura per identificarsi.

Trimalchione, che da liberto diviene dio, sembra dunque voler percorrere, nella distorsione celebrativa operata dagli artisti al suo soldo, un cammino inverso a quello che, nella distorsione satirica dell'*Apocolocyntosis*, percorre invece l'imperatore Claudio, il quale, dopo essere stato divinizzato, termina il suo viaggio oltremondano nell'Ade come liberto *a cognitionibus*.⁷⁰

In Petronio come in Seneca, la presenza delle Parche appare dunque come una sorta di *passe-partout* che, sulla base di un duplice statuto simbolico, celebrativo e sepolcrale insieme, segna il confine dell'ambiguo destino dei due protagonisti. Così, se al *divus* Claudio viene negata l'apoteosi, anche l'affresco che dovrebbe celebrare i successi di Trimalchione, a causa della goffaggine del *curiosus pictor*, finisce per apparire piuttosto come un'accozzaglia eterogenea di elementi celebrativi e dettagli funerari, dove la presenza delle Parche sembra tramutare il *tribunal excelsum* cui il protagonista si vede destinato nel *tribunal Aeaci* (il sintagma è di Sen. *apocol.* 14, 1) cui esse erano solite presiedere. Verso tale *tribunal*, infatti, il protagonista, piuttosto che condotto con sommo onore, sembra trascinato di malagrazia, dato che Mercurio lo solleva per il mento così come aveva trascinato Claudio *collo obtorto*

⁶⁹ Petron. 26, 9.

⁷⁰ Il percorso contro natura compiuto da Claudio è ben sottolineato da Seneca (*apocol.* 11, 6; il medesimo passo in cui è contenuta la notazione *collo obtorto* citata *supra*) attraverso il ricorso ad una citazione catulliana, *unde negant redire quemquam* (Catul. 3, 12), che se nel testo d'origine indicava tradizionalmente l'Ade, da cui nessun defunto può più tornare, in riferimento a Claudio viene invece ad indicare l'Olimpo, che a lui è ormai definitivamente precluso: vd. Bonandini, *Il contrasto menippeo...*, *ad loc.*

e *capite involuto*,⁷¹ con una fisicità che, come si è visto⁷², sembra dovere molto allo spirito dello *σπουδαιογέλοιον* menippeo.

Come dunque Claudio, a causa delle proprie mancanze, si vede negata una divinizzazione già decretatagli dal Senato, anche Trimalchione sconta il proprio *deficit* culturale, che lo porta a farsi mecenate di artisti pari a sé per imperizia, decretando così il sistematico fallimento dei propri tentativi di elevazione sociale, che inevitabilmente sfociano nel grottesco e nella parodia.

⁷¹ Tutta la scena è anzi porsa a G. Focardi, *Claudio e Trimalchione: due personaggi a confronto?*, «InvLuc», 21 (1999), pp. 149-66 (p. 158), una vera e propria parodia del percorso compiuto da Claudio, nell'ambito di una teoria generale che vede nel personaggio di Trimalchione una caricatura del Claudio dell'*Apocolocyntosis*.

⁷² Cfr. infatti anche Lucian. *Icaromen*. 34, citato *supra*.



Fig. 1. Sarcophago, Museo Archeologico di Istanbul (II sec. d.C.) -
LIMC VI, 1, p. 643 n° 36 = IV, 2, p. 225 n° 162.



Fig. 2. Sarcophago, Musei Capitolini (II sec. d. C.) -
LIMC VI, 1, p. 643 n° 37 = VI, 2, p. 378 n° 37.



Fig. 3. Sarcophago, Villa Doria Pamphilj (fine II sec. d.C.) -
LIMC VI, 1, p. 644 n° 44 = VI, 2, p. 448 n° 283.

LA FORTUNA DEI CLASSICI FRA TESTO E IMMAGINE

CATERINA MORDEGLIA

LEONI 'DI CARTA': ASCENDENZE LETTERARIE E SCRITTURALI
DELLE RAFFIGURAZIONI DEGLI ANIMALI ESOTICI DELLE FAVOLE
DI ORIGINE FEDRIANA NEL MS. LEIDEN, BIBLIOTHEEK
DER RIJKSUNIVERSITEIT, VOSS. LAT. 8° 15

Il ms. Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit, *Voss. lat. 8° 15* (ca. 1020-1030) spesso indicato anche come *codex Ademari* (o *Ademar codex*¹) dal nome di Ademaro di Chabannes (988-1034), il monaco limosino copista, illustratore, nonché autore di gran parte del suo contenuto,² è un codice ben noto agli studiosi di favolistica latina.

Questo manoscritto, contenente numerosi testi di natura eterogenea che ne hanno determinato l'ampia fortuna critica in tempi passati e recenti³ e probabilmente destinato a una fruizione individuale, come dimostrerebbero l'assenza di una impaginazione sistematica e regolare, la pergamena dei singoli fogli di qualità e dimensioni differenti, nonché la scrittura piccola e irregolare,⁴ è in-

* Ringrazio per i loro preziosi suggerimenti e il supporto bibliografico fornitomi il prof. Ferruccio Bertini e il prof. Paolo Gatti, esperti conoscitori di Ademaro di Chabannes e della sua opera.

¹ Cfr. W. Fitzgerald, *Ocelli nominum: Names and Shelf Marks of Famous / Familiar Manuscripts*, «MS», 45 (1983), pp. 214-97 (in particolare alla p. 217).

² Per un riepilogo sul dibattito critico relativo alla ormai assodata paternità di Ademaro di parte del contenuto del codice (in particolare delle parafrasi fedriane), rimando a F. Bertini, P. Gatti (a cura di), *Ademaro di Chabannes, Favole*, Genova 1988 (*Favolisti latini medievali* III), pp. 32-33.

³ Per un elenco dei contenuti e una descrizione della storia del codice, con relativa bibliografia, cfr. *ibidem*, pp. 30-31.

⁴ R. W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle-Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995, pp. 109-17, cat. n° 4, p. 110. Con ogni probabilità Ademaro si serviva del codice durante le lezioni che, in qualità di *grammaticus*, impartiva ai novizi del monastero di San Marziale di Limoges o di quello di Sant'Eparchio (Saint

fatti il solo testimone delle 67 favole in prosa di derivazione prevalentemente fedriana che costituiscono una delle tre famiglie in cui si possono classificare le parafrasi medievali di Fedro.⁵ Per questo motivo fin dall'inizio del Settecento esso fu oggetto di interesse da parte degli studiosi del celebre favolista latino e tuttora viene analizzato per gli spunti interessanti che offre per la storia e la risoluzione di alcuni *loci critici* della sua opera.⁶

Il codice leidense è però piuttosto conosciuto anche nell'ambito degli studi di storia dell'arte medievale per l'apparato decorativo che lo caratterizza, ricco in termini non tanto di preziosità esecutiva,⁷ quanto di moduli iconografici.

Dei 212 fogli di pergamena che compongono i 14 fascicoli da cui è costituito il manoscritto, contengono illustrazioni i fr. 2r-4r (13 scene della vita di Cristo e una scena della *Psycomachia* di

Cybard) di Angoulême, presso cui, com'è noto, divise la propria esistenza (cfr. F. Bertini, *Favolisti latini*, in Id., *Interpreti medievali di Fedro*, Napoli 1988, pp. 3-15 [in particolare p. 9], già in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Milano 1988, pp. 981-991] e Bertini, Gatti [a cura di], *Ademaro...*, pp. 14-16 e 30).

⁵ Com'è noto, le altre due sono quelle del *Romulus*, in tutte le sue varie redazioni, e del *codex Wissenburgensis* (= *Guelferbytanus Gudianus lat. 148*). Cfr. in merito Bertini, *Favolisti latini...*, pp. 8-9, e Bertini, Gatti (a cura di), *Ademaro...*, pp. 33-35. Diversamente Georg Thiele (*Der lateinische Ásop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus*, Heidelberg 1910 [rist. an. 1985]), seguito poi da Jill Mann (*La favolistica*, in G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò [a cura di], *Lo spazio letterario del Medioevo*, Roma 1992-1998, vol. I, *Il medioevo latino*, t. II, Roma 1993, pp. 171-95, in particolare alle pp. 175-76), include tra le redazioni del *Romulus* la redazione *Wissenburgensis*, che però è preferibilmente da considerarsi una *recensio* a se stante rispetto alla tradizione romuleana in quanto non riporta la lettera prefatoria di Romolo a Tiberino propria di quest'ultima.

⁶ Per un elenco delle edizioni a stampa delle favole ademariane a partire da quella di Friedrich Nilant del 1709, rimando a Bertini, Gatti (a cura di), *Ademaro...*, pp. 40-42. Gli ultimi saggi pubblicati in ordine di tempo sono invece quelli di Paolo Gatti, *Fedro "nuovo" da Ademaro*, «Paideia», 59 (2004), pp. 197-214, e *Ademariana minima*, in F. Bertini, C. Mordegli (a cura di), *Favolisti latini medievali umanistici XIV*, Genova 2009, pp. 117-22.

⁷ Per quel che concerne l'abbazia di San Marziale, dei suoi 214 mss. conservatisi ben 108 sono decorati, ma di questi solo 30 (in particolare libri di culto, evangelari, vite di santi, bibbie) sono caratterizzati da una decorazione che si può definire 'di lusso' (cfr. D. Gaborit-Chopin, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoge et en Limousin du IX^e au XI^e siècle*, Paris-Genève 1969, p. 28, cui si rimanda anche per una storia particolareggiata dello *scriptorium*).

Prudenziò), i fr. 37r-43v (*Psycomachia* di Prudenziò, illustrata a parte rispetto al testo contenuto nei fr. 44r-63r), il fr. 43v (bozze di scene della vita di Cristo), i fr. 172v-181v (III sezione degli *Astronomica* di Iginò), i fr. 195-203v (favole fedriane), i fr. 204-205 (abbozzi di disegni che accompagnano esercizi di calcolo sotto forma di indovinello), i fr. 210v-211v (ornamenti e lettere decorate), il fr. 212r (un crocefisso con le istruzioni per costruirlo).⁸

I disegni sono tracciati a penna, secondo una tecnica tipica dei manoscritti limosini di questo periodo,⁹ e sono ormai concordemente attribuiti alla mano di Ademaro di Chabannes,¹⁰ a dimostrazione di come egli, come sottolinea Bernard Bischoff, «ist auch in der Kunstgeschichte kein Unbekannter».¹¹ Non essendo però un miniatore professionista,¹² Ademaro alternò l'esecuzione di illustrazioni e parti scritte senza uno schema di lavoro preordinato, determinando così il conseguente senso di disordine che contraddistingue la maggior parte dei fogli del codice e in particolare quelli contenenti le favole, dove testo e illustrazioni spesso si sovrappongono per mancanza di spazio.

Per alcuni studiosi,¹³ oltre che come strumento di corredo alla pagina scritta per amplificare il messaggio morale in essa conte-

⁸ L'elenco delle illustrazioni si trova in Bertini, Gatti (a cura di), Ademaro..., p. 31, e Scheller, *Exemplum...*, p. 110.

⁹ L'uso sistematico della tempera o dei rivestimenti d'oro e d'argento nelle illustrazioni dei codici limosini fa la sua comparsa a partire dal 1090 (cfr. Gaborit-Chopin, *La décoration...*, p. 29).

¹⁰ Per un elenco dell'ampia bibliografia relativa ai disegni del codice e alla loro attribuzione ad Ademaro rimando a Bertini, Gatti (a cura di), Ademaro..., p. 31, n. 82.

¹¹ B. Bischoff, *Anecdota novissima. Texte des vierten bis sechzehnten Jahrhunderts*, Stuttgart 1984, p. 226.

¹² La presenza nello *scriptorium* dell'abbazia di San Marziale di illustratori professionisti è attestata a partire soltanto dalla fine dell'XI secolo. Prima di tale data l'apparato decorativo dei manoscritti era affidato a monaci dell'abbazia stessa o di abbazie vicine, che, come appare dalle duplici sottoscrizioni di numerosi codici, spesso nel confezionamento di un medesimo esemplare si alternavano con altri monaci deputati alla copiatura del testo (cfr. Gaborit-Chopin, *La décoration...*, p. 28). Anche ammettendo l'ipotesi che il *codex Leidensis* sia stato scritto nel monastero di Sant'Eparchio, vista la breve distanza tra Angoulême e Limoges pari ad appena un centinaio di chilometri, possiamo presumere che l'organizzazione dello *scriptorium* sia stata analoga.

¹³ Cfr. Gaborit-Chopin, *La décoration...*, p. 29, e Scheller, *Exemplum...*, che al n° 4 inserisce il *codex Ademari* all'interno del suo catalogo di manoscritti destinati a fornire *exempla* iconografici medievali. Tale opinione viene

nuto, secondo il tipico connubio testo/immagine che contraddistingue gran parte della produzione letteraria e artistica del Medioevo, queste illustrazioni dovevano servire come modello iconografico per il confezionamento di altri manoscritti illustrati. Lo dimostrerebbero le legende e le indicazioni di colore espresse con la loro lettera iniziale che accompagnano alcuni disegni, nonché il gruppo di ricette di quattro colori che si trovano al fr. 147v.¹⁴

In realtà, se le illustrazioni della *Psycmachia*, compiute a parte rispetto al testo, quasi a costituire una sorta di album di disegni, potrebbero anche forse far pensare a dei modelli iconografici, non si può dire lo stesso per le favole, come abbiamo detto disposte in maniera molto irregolare e disordinata all'interno dei fogli e spesso sovrapposte al testo. Le stesse iniziali dei colori che si trovano all'interno dei personaggi di numerose favole potrebbero essere indicazioni per una successiva colorazione, visto che, caso unico tra tutte le raffigurazioni, nell'illustrazione della favola del leone malato (Adem. X = *Phaedr.* 1, 21) la belva è dipinta di rosso al suo interno.

È dunque più plausibile pensare che, se davvero tale manoscritto fosse da repertorio di illustrazioni per altri codici, ciò non avvenne tanto per un preciso intento di Ademaro, quanto piuttosto per l'*auctoritas* di cui egli godeva sia presso il monastero di Saint-Cybard che presso quello di San Marziale¹⁵ e per la novità di alcuni dei soggetti da lui rappresentati. Non dobbiamo infatti dimenticare che, accanto a illustrazioni di singole favole su decorazioni parietali o su tessuto realizzate in un'area spazio-temporale a esso limitrofa,¹⁶ il *codex Ademari* costituisce il più antico ciclo illustra-

ripresa anche da B. Guineau, J. Vezin, *Notes et matériaux. Étude de recettes et d'indications de couleurs relevées sur un manuscrit d'Adémar de Chabannes* (Leiden, Voss. lat. 0.15). *L'exemple de la couleur gladius*, «Scriptorium», 60 (2006), pp. 80-93 (in particolare a p. 80).

¹⁴ Cfr. *ibidem*.

¹⁵ È fatto assodato che Ademaro non solo eseguì, ma anche curò e diresse la copiatura di numerosi manoscritti (cfr. Bertini, Gatti [a cura di], *Ademaro...*, p. 28).

¹⁶ Penso agli affreschi del refettorio del monastero di Fleury a Saint Benoit sur Loire commissionati dall'abate Arnolfo tra il 1030 e il 1032, che raffigurano una dozzina di favole di tradizione fedriana o romulea, o il celebre arazzo di Bayeux (noto anche come arazzo della regina Matilde), realizzato tra il 1070 e il 1077 su commissione di Oddone di Bayeux per celebrare la conquista normanna dell'Inghilterra del 1066, i cui bordi inferiore e superiore sono decorati con la raffigurazione di dodici favole fedriane, nove delle quali

tivo completo pervenutoci dell'opera di Fedro prima della fioritura dei manoscritti miniati di favole verificatasi a partire dalla fine del XIII secolo.¹⁷

Fin dai primi anni del secolo scorso sia i filologi che gli storici dell'arte hanno esaminato le illustrazioni del codice leidense focalizzandosi di volta in volta su un singolo ciclo tematico, in particolare quelli della *Psychomachia* prudenziana e delle favole fedriane.¹⁸

La maggior parte delle ricerche si è concentrata sull'individuazione degli eventuali modelli a cui Ademaro si sarebbe ispirato per i suoi disegni, che, a quanto sembra, in conformità con la natura composita del manoscritto, sarebbero diversi a seconda del ciclo figurativo.

L'insistenza sulla ricerca delle fonti iconografiche è forse anche determinata dal fatto che l'esame del *corpus* dei manoscritti medievali illustrati prodotti tra la seconda metà del X secolo e i primi decenni dell'XI dallo *scriptorium* dell'abbazia limosina di San Marziale (con cui sappiamo che Ademaro rimase sempre in stretto contatto anche durante la sua permanenza a Sant'Eparchio, tanto da prendere a modello soprattutto i codici della sua biblioteca¹⁹) ha rivelato per tale periodo la mancanza di un esemplare originale di qualità tale da costituire un modello di riferimento per il resto della produzione e da conferire a essa unità di stile. In assenza di un illu-

possono essere in parte assimilabili al modello iconografico di Ademaro. Cfr. in merito A. Goldschmidt, *An Early Manuscript of the Aesop Fables of Avianus and Related Manuscripts*, Princeton 1947, pp. 44-50, con relativa bibliografia, e, specificamente sull'arazzo di Bayeux, L. Hermann, *Les fables antiques et la broderie de Bayeux*, Paris 1964.

¹⁷ Cfr. Goldschmidt, *An Early Manuscript*, pp. 2-4.

¹⁸ Anche per gli studi sull'apparato iconografico del ms. leidense, come per quelli sui testi in esso contenuti, rimando alla bibliografia citata in Bertini, Gatti (a cura di), *Ademaro...*, p. 31, n. 82. Segnalo solo, tra quelli più recenti, il saggio di R. Duits, *Celestial Transmission. An Iconographical Classification of Constellation Cycles in Manuscripts (8th-15th Centuries)*, «Scriptorium», 59 (2005), pp. 147-202, relativo alle raffigurazioni degli *Astronomica* di Igino, e quello di P. Lelletier-Gazeilles, *L'illustration des Commentaires sur le Psautier. Le cas d'un exemplaire des «Enarrationes in Psalmos» de saint Augustin (Paris, BNF, ms. Lat. 16723)*, «CCM», 51 (2008), pp. 57-82, che a p. 78 cita il nostro manoscritto per un confronto iconografico relativo alle lettere iniziali decorate di alcuni salmi contenuti nel ms. parigino in oggetto, raffiguranti al loro interno alcuni motivi favolistici fedriani.

¹⁹ Cfr. Scheller, *Exemplum...*, p. 116.

stratore locale dalla personalità ‘forte’, le decorazioni dei codici di tale periodo trarrebbero dunque per lo più ispirazione dall’apparato iconografico dei codici più antichi posseduti dall’abbazia, quasi tutti del IX secolo o dell’inizio del X, e questo spiegherebbe appunto il linguaggio figurativo di matrice carolingia che le contraddistingue.²⁰ Spesso l’adesione a modelli differenti comporterebbe variazioni di stile anche da parte dello stesso copista-illustratore, come è accaduto appunto anche ad Ademaro.²¹

Per quello che riguarda in particolare le illustrazioni delle favole contenute ai fr. 195-203v, oggetto di questo nostro saggio, lo studio più autorevole (sebbene datato), più per la sua specificità e per la descrizione minuziosa del contenuto del codice che per le conclusioni cui giunge, resta quello pubblicato nel 1905 da Georg Thiele,²² preliminare alla sua edizione dell’intero *corpus* del *Romulus* e dei rifacimenti medievali in prosa di Fedro.²³ In esso, dopo un’ampia introduzione sul contenuto del codice Leidense confrontato con il testo di Fedro e del *Romulus* e sulla composizione del suo apparato iconografico (quest’ultima condotta soprattutto attraverso l’esame sistematico degli eventuali modelli, dei soggetti animati e non e, infine, dei colori delle illustrazioni), vengono infatti descritti nei particolari i disegni delle singole favole contenute nel manoscritto.

Lo studioso, sulla base di raffronti con il repertorio iconografico di alcuni rilievi tardoantichi e di quanto accadde per alcune raffigurazioni dell’*Esopus* tardo-quattrocentesco di Heinrich Steinhöwel, giunse alla conclusione che le illustrazioni delle favole di Ademaro riprodurrebbero quelle di un perduto esemplare delle favole del *Romulus* redatto in Gallia tra il IV e il V secolo, ‘modernizzato’ attraverso particolari figurativi di matrice orientale (dovuti all’influsso della tradizione greca delle favole illustrate) e carolingia (in

²⁰ Gaborit-Chopin, *La décoration...*, p. 53.

²¹ Scheller (*Exemplum...*, p. 116) parla in proposito di «instability and erratic variations» che interesserebbero tanto Ademaro copista quanto Ademaro illustratore; cfr. in merito anche Gaborit-Chopin, *La décoration...*, pp. 53-54.

²² G. Thiele, *Der illustrierte lateinische Aesop in der Handschrift des Ademar* (codex Vossianus Lat. oct. 15, fol. 195-205), Leiden 1905.

²³ Id., *Der lateinische Aesop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus*, Heidelberg 1910 (rist. an. 1985).

particolare evidenti nell'anti-naturalismo delle proporzioni e nell'aspetto esteriore delle figure umane).²⁴

Pur ammettendo la presenza di un influsso iconografico tardo-antico, preferisce pensare a un modello romanico, come accade per alcune illustrazioni delle commedie terenziane, Adolf Goldschmidt,²⁵ che analizza le raffigurazioni delle favole ademariane come termine di confronto per quelle delle favole di Aviano contenute nel ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, *nouv. acq. lat.* 1132.²⁶

A grandi linee della stessa opinione è anche Danielle Gaborit-Chopin nel suo saggio su Ademaro illustratore, dove ipotizza per il modello un'origine nel sud della Francia o nella regione della Loira e una data di composizione non anteriore al IX secolo.²⁷

Convinto invece della sostanziale originalità delle illustrazioni delle favole ademariane, in linea con l'originalità della loro stessa composizione rispetto alle altre redazioni del *Romulus* da cui pure esse in parte dipendono, resta invece Ferruccio Bertini. Il co-editore delle favole, nella parte dell'Introduzione alle favole di Ademaro da lui redatta, avvalora la propria ipotesi anche attraverso l'identificazione con lo stesso Ademaro (anziché con Esopo, come proposero Lèopold Hervieux e poi il Thiele) del personaggio che compare nella prima illustrazione della raccolta seduto davanti a uno scrittoio nell'atto di copiare un manoscritto, quasi il monaco volesse siglare con «un segno tangibile della sua presenza» anche le illustrazioni, come già aveva fatto con il testo stesso delle favole contenute nel manoscritto e, altre volte, nel ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, *lat.* 3784, fr. 99v, nonché nello stesso codice leidense al fr. 43r.²⁸

Effettivamente, pur ammettendo la difficoltà di concepire *ex novo* un ciclo figurativo complesso come quello delle nostre favole, sembra molto improbabile che una personalità singolare ed

²⁴ Thiele, *Der illustrierte lateinische Aesop...*, pp. 25-37.

²⁵ Goldschmidt, *An Early Manuscript...*, pp. 35-43.

²⁶ Si tratta dell'altro codice più antico, insieme al *codex Ademari*, contenente illustrazioni di favole di matrice esopica a noi pervenute prima dei manoscritti miniati tardo-medievali. Cfr. *ibidem*, p. 3.

²⁷ D. Gaborit-Chopin, *Les dessins d'Ademar de Chabannes*, «Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques», n.s. 3 (1967), pp. 163-225, in particolare a p. 184.

²⁸ Per un riepilogo della questione, cfr. Bertini, Gatti (a cura di), *Ademaro...*, pp. 36-38. La citazione è a p. 38.

eclettica quale quella di Ademaro,²⁹ capace di confrontarsi con tante e varie espressioni letterarie ed artistiche (dalla musica alla favolistica, dalla cronaca storica al computo ecclesiastico, dalla liturgia alla musica) rielaborando in una maniera arbitraria e talvolta spregiudicata (ma frequente nel Medioevo) le sue fonti letterarie,³⁰ abbia copiato pedissequamente un modello per realizzare le proprie illustrazioni. Lo stesso Goldschmidt, dopo aver esposto la sua tesi, evidenzia come il monaco abbia tagliato per mancanza di spazio alcuni particolari delle illustrazioni del suo modello e, più in generale, come i suoi disegni, caratterizzati da una vivacità descrittiva inusuale per un illustratore dell'inizio dell'XI secolo e da una resa naturalistica dei particolari che deriva molto probabilmente dall'osservazione diretta della realtà, si rivelino originali nella scelta dell'impaginazione e in quella di alcuni soggetti narrativi.³¹

Tuttavia, al di là delle varie interpretazioni³² e fermo restando l'inevitabile influsso che, al di là dell'oggettiva impossibilità dell'individuazione di un modello preciso, le raffigurazioni dei codici presenti nella biblioteca sia dell'abbazia di San Marziale che di quella di Sant'Eparchio possono aver esercitato direttamente o indirettamente su Ademaro, mi sembra che, come spesso accade a causa della sostanziale incomunicabilità tra ambiti di ricerca differenti, gli storici dell'arte abbiano trascurato un elemento fondamentale per la costituzione dell'immaginario figurativo di Ademaro, ovvero la componente letteraria che doveva essere parte integrante della cultura di un monaco che viveva nella Francia dell'XI secolo.

In particolare non si può escludere che dietro alla realizzazione delle illustrazioni degli animali protagonisti delle nostre favole non ci fosse anche, oltre a quella visiva, la mediazione, fors'anche inconscia, di una tradizione scritta che, a partire dalla Bibbia e dai Padri della Chiesa, giungeva fino alla tradizione del *Physiologus* nelle sue varie redazioni e dei vari *libri animalium* medievali pas-

²⁹ Alcuni giudizi, non sempre positivi, della critica passata e recente sul carattere originale e focoso di Ademaro sono riportati *ibidem*, p. 24, n. 57.

³⁰ Sulle opere e la 'spregiudicatezza' compositiva di Ademaro, cfr. *ibidem*, pp. 17-29.

³¹ Goldschmidt, *An Early Manuscript...*, pp. 41-42.

³² Oltre che nei singoli studi specifici citati, il riepilogo della questione è offerto in Scheller, *Exemplum...*, pp. 114-15.

sando attraverso gli enciclopedisti greci e latini³³ e che, com'è stato dimostrato, ha condizionato anche la rielaborazione del modello fedriano o parafedriano.³⁴ Il tutto nell'ottica di quel connubio tra realtà e simbolo, tra naturalità e sovranaturalità che caratterizza il mondo animale della favola esopica e fedriana e, più in generale, il rapporto uomo-animale nell'Alto Medioevo.³⁵

Una proposta di ricerca in tal senso è già stata avanzata per l'illustrazione della favola 27 (< *Phaedr.* 1, 10), dove la scimmia viene tratteggiata secondo caratteristiche demoniache, in linea con l'interpretazione biblica di tale animale e, al contrario, in totale disaccordo con l'apologo fedriano originario in cui essa rappresenta la giustizia.³⁶

Tuttavia dobbiamo pensare che l'influsso dell'immaginario libresco sia stato tanto più plausibile per le raffigurazioni di quegli animali che probabilmente Ademaro non aveva mai visto in quanto originari dell'Oriente e dunque poco o per niente diffusi nell'Europa occidentale se non forse nei serragli dei nobili e dei re, ma che, ciononostante, popolavano in larga parte l'immaginario del-

³³ Nella prima parte del suo bel volume *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du haut Moyen Âge (V^e – XI^e s.)*, Toulouse 1994, pp. 27-133, Jacques Voisenet si dedica a illustrare le principali fonti letterarie classiche e medievali, greche e latine, dell'immaginario animale altomedievale, nella motivata convinzione che «l'imagerie animale du Haut Moyen Âge revêt un caractère surtout livresque» (p. 212).

³⁴ Una dimostrazione significativa di come il modello di Fedro o del *Romulus* venga rielaborato da Ademaro in chiave cristiana operando modifiche testuali *ad hoc* è fornita dalla favola dell'asino e del cinghiale (*Phaedr.* 1, 29), su cui cfr. F. Bertini, *Fortuna medievale e umanistica della favola dell'asino e del cinghiale* (*Phaedr.* 1, 29), in Id., *Interpreti medievali...*, pp. 65-76. Ulteriori esempi di tale processo sono riportati per altre favole nei singoli contributi contenuti in F. Bertini (a cura di), *Favolisti latini medievali e umanistici XIII*, Genova 2005.

³⁵ Su tale argomento restano di fondamentale importanza gli Atti della XXXI Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (7-13 aprile 1983), *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, Spoleto 1985. Cfr. in merito anche il recentissimo studio di F. Bertini, *Differenza tra l'uomo e gli animali secondo i bestiari medievali* presentato in occasione del XVII *Colloque de la Société Internationale Renardienne* tenutosi a Utrecht nel luglio 2009, al momento in corso di stampa negli atti del congresso.

³⁶ Cfr. B. Piselli, *Analisi e fortuna della favola XXVIII di Ademaro*, in Bertini (a cura di), *Favolisti latini...* XIII, Genova 2005, pp. 69-102, in particolare a p. 80.

l'uomo medievale.³⁷ Non a caso anche Thiele sottolinea come il tratto impacciato («unbeholfenen Feder») di Ademaro nel rappresentare gli animali sia maggiormente efficace nel disegnare cavalli, cani, lupi e alcuni uccelli, la cui conoscenza diretta nella quotidianità poteva aver fornito al nostro monaco particolari utili per la loro rappresentazione.³⁸

Nella seconda parte di questo mio lavoro mi propongo dunque di esaminare l'eventuale influenza che un certo tipo di tradizione letteraria latina classica e medievale può aver esercitato, anche indirettamente, sulla raffigurazione di alcuni animali 'esotici' contenuti nelle favole ademariane del codice Leidense, soffermandomi, più che sulle valenze simboliche spesso ambivalenti che essi ricoprono nel Medioevo, sui particolari descrittivi che ci tramandano i vari testi che li menzionano.

Sulla falsariga delle enciclopedie e dei bestiari medievali, che lo consideravano *princeps omnium bestiarum*³⁹ e di conseguenza lo collocavano all'inizio delle loro trattazioni, cominciamo allora dal leone, scomparso dall'Europa prima del II secolo d.C. e dunque a buon diritto da considerarsi un animale esotico per un monaco medievale.

Questa fiera, immagine di forza al contempo positiva e negativa, simbolo cristologico e demoniaco insieme,⁴⁰ è protagonista di numerosi apologhi fedriani e romulei e infatti viene più volte rappresentata da Ademaro, precisamente nelle illustrazioni delle favole 9 (< *Phaedr.* 1, 5), 16 (< *Phaedr.* 1, 21), 18 (< *Rom.* 1, 17), 35 (< *Rom.* 3, 1), 49 (< *Rom.* 3, 20), 52 (< *Rom.* 4, 17), 59 (< *Rom.* 4, 12).

Esso compare spesso nella tradizione iconografica classica così come in quella orientale, forse anche per la sua presenza in gran parte dell'Eurasia fino al I secolo d.C.

³⁷ Cfr. J. Voisenet, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout 2000, p. 55 e p. 67.

³⁸ Thiele, *Der illustrierte lateinische Aesop...*, p. 34.

³⁹ *Isid. etym.* 12, 2, 3 e *Phys. Lat. versio B*, I; cfr. anche *Liber monstrorum* II 1: *leonem ... regem bestiarum*.

⁴⁰ Un'ampia disamina delle valenze simboliche del leone, compiuta attraverso il riferimento alla tradizione letteraria classica e medievale e biblica viene fornita da Voisenet, *Bêtes et Hommes*, pp. 54-58, e M. P. Ciccarese, *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, vol. II, Bologna 2007, pp. 11-48.

Alcuni particolari descrittivi di questo animale sono però anche forniti dalla tradizione letteraria classica e medievale e sembrano trovare un riscontro in alcune delle raffigurazioni del nostro manoscritto.

Anzitutto la criniera, che, a seconda della foggia, denoterebbe la razza dell'animale e, più in generale, la sua ferocia o mansuetudine. Nella *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio, che al leone dedica ampio spazio, leggiamo per esempio:⁴¹

Leoni praecipua generositas tunc, cum colla armosque vestiunt iubae; id enim aetate contigit e leone conceptis.

Il leone raggiunge il suo massimo splendore quando la criniera gli riveste il collo e le spalle; questo avviene con l'età agli appartenenti al genere dei leoni.

E ancora:⁴²

Leonum duo genera, compactile et breve crispioribus iubis. Hos pavidiores esse quam longos simplicique villo; eos contemptores vulnerum.

Ci sono due specie di leoni, uno di corporatura tarchiata e piccola, con la criniera piuttosto ricciuta. Questi sono meno coraggiosi di quelli di taglia allungata e dal pelo liscio, che non si curano di essere feriti.

Plinio parla anche degli artigli feroci e pericolosi del leone:⁴³

Mirum pardos, pantheras, leones et similia condito in corporis vaginas unguium mucrone, ne refringantur hebetenturve, ingredi averisque falculis currere nec nisi in adpetendo protendere.

È sorprendente che i pardi, le pantere, i leoni e simili camminino solo dopo aver ritratto nelle guaine la punta acuminata delle unghie, perché non debbano spezzarsi o spuntarsi, e che corrano dopo aver tirato indietro gli artigli: non li sfoderano che per fare preda,

⁴¹ Plin. nat. 8, 42; riporto testo e traduzione italiana (quest'ultima anche per tutti i passi pliniani citati in seguito) da Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale* (traduzione e note di A. Borghini, E. Giannarelli, A. Marcone, G. Ranucci), vol. II, Torino 1983, pp. 170-71.

⁴² Plin. nat. 8, 46 (cfr. Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale...*, pp. 172-73).

⁴³ Plin. nat. 8, 41 (cfr. Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale...*, pp. 170-71).

nonché della sua coda, che, come già indicato da Aristotele,⁴⁴ segnalerebbe il suo stato d'animo:⁴⁵

Leonum animi index cauda ... Inmota ergo placido, clemens blandienti, quod rarum est: crebrior enim iracundia, cuius in principio terra verberatur, incremento terga ceu quodam incitamento flagellantur.

Indice dello stato d'animo del leone è la coda ... Dunque la coda non si muove quando l'esemplare è tranquillo; si muove poco quando è contento, il che è raro. Più frequente nel leone è la rabbia e all'inizio di questo stato d'animo con la coda batte la terra, e via via che l'ira cresce il leone si colpisce la schiena come per incitarsi.

La *Naturalis historia* era nota al Medioevo attraverso la riduzione che nel III secolo d.C. ne fece Gaio Giulio Solino con il suo *Polyhistor* ed ebbe un'ascendenza molto forte su tutta la 'scienza' medievale.⁴⁶ Non a caso Isidoro di Siviglia, nel XII libro dedicato al mondo animale delle sue *Etymologiae sive Origines*, una delle enciclopedie più diffuse nel Medioevo, riprende, se pur in maniera più succinta, tali informazioni:⁴⁷

E quibus (scil. leonibus) breves et iuba crispa inbelles sunt; longi et coma simplici acres.

Tra essi quelli tozzi e con la criniera riccioluta sono inoffensivi; quelli di dimensioni più allungate e con la criniera liscia sono feroci.

Animos eorum (scil. leonum) frons et cauda indicat

Indicano il loro stato d'animo il muso e la coda.

A queste notizie Isidoro aggiunge anche la credenza secondo cui i leoni dormirebbero con gli occhi aperti:⁴⁸

⁴⁴ *Hist. anim.* 9, 44, 629b 27-30.

⁴⁵ *Plin. nat.* 8, 49 (cfr. Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale...*, pp. 174-75).

⁴⁶ Cfr. Voisenet, *Le bestiaire chrétien...*, pp. 66-67.

⁴⁷ *Isid. etym.* 12, 2, 4 (cfr. W. M. Lindsay [ed.], *Isidori Hispalensis ep. Etymologiarum sive Originum libri XX*, t. II, Oxford 1966³; la traduzione di questo come dei seguenti passi citati è mia).

⁴⁸ *Isid. etym.* 12, 2, 5 (cfr. Lindsay [ed.], *Isidori Hispalensis ep. ...*).

Cum dormierint (scil. leones), vigilant oculi

Quando dormono, gli occhi sono aperti,

tramandata in forma lievemente diversa anche dalla tradizione del *Physiologus* latino,⁴⁹

cum dormierit (scil. leo), oculi eius vigilant, aperti enim sunt

mentre dorme, i suoi occhi vigilano restando aperti.

Per quello che concerne la colorazione del loro mantello, il *Liber monstrorum*, con ogni probabilità prodotto della cultura anglosassone dell'VIII secolo, si esprime così:⁵⁰

Qui fiunt generaliter colore fulvo sed tamen albos cum ingentibus iubis leones et in taurini corporis magnitudine Indus habuisse fertur.

Nascono generalmente di colore fulvo ma tuttavia si dice che presso l'Indo ce ne fossero di bianchi con criniere smisurate e dalle proporzioni del corpo simili a quelle di un toro.

Vediamo ora di esaminare quali di questi spunti descrittivi forniti dalla tradizione letteraria trovano eventualmente riscontro nelle illustrazioni delle nostre favole.

Nel disegno al fr. 196r. della favola 9 (cfr. **fig. 1**), il leone viene rappresentato nell'atto di pesare su una bilancia a stadera i pezzi del cervo cacciato, mentre minaccia con la sua superiorità la vacca, la capra e la pecora con cui avrebbe dovuto spartirsi la preda. Ha la criniera che scende fluida sul corpo, gli artigli pronunciati e la coda

⁴⁹ La citazione coincide in tutte le redazioni del *Physiologus* latino. Cfr. F. J. Carmody, *Physiologus latinus versio Y*, Berkeley-Los Angeles 1944, p. 103; Id., *Physiologus latinus. Éditions préliminaires versio B*, Paris 1939, p. 12; L. Morini, *Il «Fisiologo» latino: «versio BIs»*, in Ead. (a cura di), *Bestiari medievali*, Torino 1996, pp. 12-13. A quest'ultimo volume rimando anche per un riepilogo sulla tradizione del *Physiologus* latino e dei suoi sviluppi (pp. XII-XVI).

⁵⁰ *Liber monstrorum*, 2, 1 (cfr. F. Porsia [introd., ed., vers. e comm. a cura di], *Liber monstrorum*, Bari 1976, pp. 220-21, cui si rimanda anche per le ipotesi sulla data e il luogo di composizione [pp. 87-106], nonché per la traduzione qui riportata).

alzata, proprio secondo le caratteristiche delineate dagli enciclopedisti latini come sintomo di aggressività. La sua raffigurazione si differenzia tuttavia nelle fattezze da quelle dei leoni delle altre illustrazioni e sembra molto stereotipata, tanto che sia Thiele che Goldschmidt ipotizzano che Ademaro abbia seguito un modello iconografico già pronto, per Goldschmidt di origine orientale.⁵¹ Questa tipizzazione risalta ancora di più se confrontata con la vivacità descrittiva degli altri animali raffigurati, che con il loro muso spaventato e il corpo arretrato facevano parlare il Thiele di «naive Entsetzen»⁵² e sembrano riecheggiare le parole di Gerolamo:⁵³

... leo est, ad cuius vocem omnia animalia pertimescunt et concurrunt et fugere non audent

... il leone è un animale al suono della cui voce tutti gli animali hanno paura, si raggruppano e non osano fuggire.

Piuttosto stilizzata, però con fattezze diverse rispetto a quella precedente, è anche al fr. 197v. la raffigurazione leonina della favola 18 (cfr. **fig. 2**). La belva, caratterizzata da una criniera liscia e fluente sulle spalle, viene qui curiosamente rappresentata in due tempi che, a guisa di un fumetto *ante litteram*, illustrano due momenti successivi della narrazione. Nella prima scena il leone addormentato ha occhi e bocca socchiusa, artigli anteriori ritratti, coda appoggiata al corpo; nella seconda, in cui l'animale si dimena catturato da una trappola da cui lo libereranno i topi, ha la coda alzata, gli artigli pronunciati e la bocca spalancata.

Più realistica, anche se meno elegante, è l'immagine del leone nelle altre illustrazioni, dove esso assomiglia grosso modo a un cane dotato di una folta criniera che scende attorno al collo. Il solo caso in cui quest'ultima è arruffata sopra la testa è quella dell'illustrazione della favola 16 al fr. 197r (cfr. **fig. 3**), dove il leone malato, e dunque inoffensivo, sdraiato a terra con la coda accostata al corpo e gli artigli poco pronunciati, viene attaccato da-

⁵¹ Cfr. Thiele, *Der illustrierte Aesop...*, p. 43, e Goldschmidt, *An Early Manuscript...*, p. 41.

⁵² Thiele, *Der illustrierte Aesop...*, p. 43.

⁵³ in Marc. I, CChL 78, 451. Sull'utilizzazione dell'immaginario animale da parte di Gerolamo, in particolare nei suoi commenti alle Sacre Scritture, cfr. Voisenet, *Bestiaire chrétien...*, pp. 117-18.

gli altri animali che avevano subito le sue offese quando stava bene.

La coda e gli artigli variano a seconda della circostanza narrativa anche nei restanti disegni: coda vicina al corpo (nonostante il testo reciti: *cauda blandiens*, ovvero «agitando la coda in atteggiamento amichevole», secondo la traduzione di Ferruccio Bertini)⁵⁴ e artigli inoffensivi nella raffigurazione al fr. 199v della favola 35 (cfr. **fig. 4**), dove il leone docilmente accetta di farsi togliere una spina da un pastore, in quella al fr. 202r della fav. 49 (cfr. **fig. 5**), dove il re leone vuole conquistarsi buona fama presso gli altri animali, e, infine, in quella al fr. 203r, in cui il leone si vuole mostrare inoffensivo dinnanzi alla volpe (cfr. **fig. 6**); coda alzata e artigli pronunciati in quella al fr. 202v della favola 52 (cfr. **fig. 7**), dove il leone lotta con un uomo per dimostrare la propria supremazia, anch'essa strutturata in più scene come l'illustrazione della favola 18.

Riassumendo, sembra quindi che Ademaro, talvolta anche in contrasto con il dettato del testo, riprenda dai testi enciclopedici classici e medievali i particolari descrittivi che più gli consentono una raffigurazione realistica del leone, ovvero la posizione della coda e la prominente più o meno accentuata degli artigli. Egli non segue invece la credenza inerente la sua presunta veglia apparente durante il sonno, la cui rappresentazione avrebbe forse minato la veridicità della scena e la comprensione stessa della sequenza illustrata. Quanto alla descrizione dell'aspetto generale della belva, in particolare della corporatura e della criniera, essa riprende a grandi linee le descrizioni della tradizione enciclopedica latina, ma in alcuni casi sembra subire il condizionamento di modelli iconografici consolidati, diversi a seconda dell'illustrazione.

Un discorso a parte meritano le indicazioni delle lettere iniziali di colore presenti in gran parte delle raffigurazioni del leone. Nella maggior parte dei casi esse sembrano prescrivere una colorazione sui vari toni del giallo-rossastro (fav. 16: *m*; fav. 18: *R*; fav. 49: *R*; fav. 52: *o* e *R*), secondo la tradizione registrata dal *Liber monstrorum*, conforme a grandi linee all'aspetto reale della belva; le iniziali *m* e *R* rimanderebbero infatti probabilmente ai colori *minium* e *rubeum*, così come la lettera *o* rimanderebbe al colore *ochra*.⁵⁵ In due illustrazioni (favv. 9 e 52) l'indicazione dell'ini-

⁵⁴ Bertini, Gatti (a cura di), Ademaro..., pp. 124-25.

⁵⁵ Cfr. Guineau, Vezin, *Notes et matériaux...*, pp. 81-83.

ziale *v* richiamerebbe invece il colore *viridis*, che sarebbe tuttavia da intendersi non come un verde *tout court*, bensì come un più plausibile verde-grigio, di cui al fr. 147v del nostro manoscritto si forniscono due ricette di preparazione.⁵⁶

L'alternanza della colorazione, anche nelle diverse sequenze di una stessa favola come nel caso dell'illustrazione della favola 52, può trovare forse una giustificazione nella ricerca della *varietas* cromatica del disegno, considerando il quadro stereotipato e antinaturalistico che contraddistingue numerose raffigurazioni animalesche nell'Alto Medioevo, dove l'indicazione del colore non è mai fortuita né meramente descrittiva, ma gioca spesso un ruolo simbolico.⁵⁷

Oltre al leone, un altro animale di origine orientale poco presente nell'Occidente medievale, e di conseguenza caratterizzato da una tradizione iconografica meno ricca, è sicuramente il cammello.

Classificato da Isidoro di Siviglia tra le bestie da soma insieme al dromedario⁵⁸ in quanto solitamente destinato al trasporto di merci e di uomini, lo ritroviamo appunto deputato a tali mansioni in diverse testimonianze letterarie altomedievali,⁵⁹ che ne attestano pertanto in questo modo anche la presenza saltuaria nelle regioni dell'Europa meridionale.⁶⁰

La verisimiglianza, pure sommaria, che rivelerebbe la sua rappresentazione fatta da Ademaro al foglio 203r (cfr. **fig. 6**) come corredo alla favola 60, che si ritiene generalmente un rifacimento di un apologo fedriano perduto, ci potrebbe anche far pensare, come sostiene Bertini,⁶¹ che egli avesse avuto modo di vedere dal vivo tale animale, anche se, in ogni caso, non possiamo certamente

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 86-87.

⁵⁷ Voisenet, *Bestiaire chrétien*, pp. 233-35. Sul carattere antinaturalistico dei colori nelle illustrazioni delle favole ademariane cfr. anche Goldschmidt, *An Early Manuscript...*, p. 42.

⁵⁸ *Isid. etym.* 12, 1, 35 (Lindsay [ed.], *Isidori Hispalensis ep. ...*).

⁵⁹ Cfr. Greg. *Tur. hist. Franc.* 7, 35; ps.-Fred., *chron.* 4, 42; Iul. *Tol. hist. Wamb.* 30; Beda, *hom. C.* Tutti i passi sono riportati in Voisenet, *Bêtes et Hommes...*, p. 50.

⁶⁰ Il *camelus Bactrianus* era stato introdotto nell'Europa orientale dai Goti nel IV secolo e in quella meridionale attraverso le conquiste arabe a partire dal VII secolo (cfr. *ibidem*, n. 262).

⁶¹ Bertini, Gatti (a cura di), *Ademaro...*, p. 181. Di diverso parere è invece Goldschmidt, *An Early Manuscript...*, p. 41.

annoverarlo tra quelli facenti parte della quotidianità di un monaco limosino vissuto nell'XI secolo.

L'illustrazione raffigura un quadrupede sellato di grandi dimensioni con il muso affusolato, le orecchie piccole, la coda piuttosto lunga, le zampe fornite di zoccoli. La *c* inscritta nel corpo dell'animale, di solito variamente interpretabile anche come iniziale dei colori *carminium* (= rosso) o *cerussa* (= bianco), potrebbe qui rimandare al colore *crocus*,⁶² dal tono giallastro rassomigliante alla colorazione del pelo del cammello. Si tratta dunque di una rappresentazione abbastanza realistica, soprattutto se confrontata con quella del cammello protagonista della favola 8 di Aviano presente nel già citato ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, *nouv. acq. lat.* 1132, fr. 39v⁶³ (cfr. **fig. 8**). Tratti di notevole stilizzazione si notano tuttavia, oltre che nella gobba disegnata in posizione molto arretrata rispetto al corpo dell'animale, nella flessuosità del collo e nell'eccessivo incunearsi del dorso.

Già Plinio descrive la presenza di una o due gobbe sul dorso dell'animale:⁶⁴

Camelos inter armenta pascit oriens, quarum duo genera, Bactriae et Arabiae; differunt, quod ille bina habent tubera in dorso, hae singula et sub pectore alterum, cui incumbant.

L'Oriente nutre fra il bestiame di grossa taglia i cammelli, le cui specie sono due: quello della Battriana e quello d'Arabia; sono diversi perché gli uni hanno due gobbe sul dorso, gli altri una sola sul dorso e la seconda sotto il petto, sulla quale si sdraiano.

Il motivo della 'tortuosità' del corpo del cammello nella tradizione letteraria si accentua però nell'esegesi biblica e nei testi enciclopedici medievali, in funzione della valenza simbolica negativa legata all'animale, la cui deformazione fisica sarebbe specchio della sua deformità morale.⁶⁵

⁶² Cfr. Guineau, Vezin, *Notes et matériaux...*, pp. 82-83.

⁶³ Cfr. Goldschmidt, *An Early Manuscript...*, tav. 8. Il cammello qui è rappresentato come un animale con muso e corpo piuttosto tozzo, zampe con dita pronunciate e una gobba che ricorda il padiglione di un orecchio.

⁶⁴ Plin. *nat.* 8, 26 (cfr. Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale...*, pp. 184-87).

⁶⁵ Un'esauriente panoramica complessiva delle valenze simboliche del cammello nella tradizione cristiana è fornita da Ciccarese, *Animali simbolici...*, vol. II, pp. 219-38.

Nel V secolo Massimo di Torino lo presenta così:⁶⁶

Sicut enim cameli animal, quod est tortuosum atque deforme...

Come infatti il cammello, animale contorto e deforme...

Sulla stessa linea circa un secolo dopo Gregorio Magno insiste sulla valenza simbolica che lo contraddistingue, ribadendo la sua deformità fisica:⁶⁷

cameli vero nomine aliquando in sacro eloquio Dominus, aliquando autem gentilium superbia exprimitur, quasi excrescente desuper tumore tortuosa.

Con il nome di cammello nella sacra Scrittura talvolta s'intende il Signore, talvolta la superbia dei pagani, deforme come se sopra le crescesse un tumore.

Isidoro di Siviglia addirittura fa risalire alla caratteristica sinuosità del suo dorso una delle possibili etimologie del suo nome:⁶⁸

Camelis causa nomen dedit, sive quod quando onerantur, ut breviores et humiles fiant, accubant, quia Graeci χαμαί humile et breve dicunt; sive quia curvus est dorso. Καμωρ (sic!) enim vero Graeco curvum significat.

Le motivazioni che conferirono ai cammelli il loro nome furono sia il fatto che quando essi sono carichi si abbassano avvicinandosi al suolo, poiché i Greci dicono χαμαί per indicare una cosa bassa e vicina al suolo), sia il fatto che il loro dorso è curvo. Infatti in greco καμωρ significa curvo.

Nella *Vita Desiderii episcopi Viennensis* composta dal re visigoto Sisebuto la sinuosità del corpo del cammello giunge ad essere paragonata a quella di un grosso serpente, in una commistione di realtà e fantasia tipica dell'immaginario animale del Medioevo.⁶⁹

⁶⁶ Max. Taur. *serm.* 31, 1 (CChL 23, 125, citato in Ciccarese, *Animali simbolici...*, vol. II, pp. 222-23, di cui riprendo la traduzione).

⁶⁷ Greg. M. *mor. in Iob.* 35, 16, 38 (CChL 143b, 1799 citato in Ciccarese, *Animali simbolici...*, vol. II, pp. 224-26, da cui riprendo anche la traduzione italiana).

⁶⁸ Isid. *etym.* 12, 1, 35 (Lindsay [ed.], *Isidori Hispalensis ep. ...*).

⁶⁹ Siseb. *vit. Des.* 21 (B. Krusch [ed.], MGH SRM III, pp. 630-37, la citazione è a p. 637, la traduzione invece è mia).

Est animal tortuosum, immanem (sic!) anguis obtinens corpus, habens et naturaliter quosdam anfractus.

È un animale sinuoso, che possiede il corpo di un enorme serpente e ha delle curvature naturali.

Oltre al suo dorso sinuoso e deforme, l'altra caratteristica fisica tipica del cammello ricordata dalle fonti bibliche ed esegetiche è l'unghia compatta, che secondo la simbologia cristiana rappresenterebbe l'incapacità di questo animale di discernere il bene dal male e dunque la sua spregevolezza morale. Basti per tutte la citazione del *Levitico* (11, 4), poi ripetutamente commentata in senso allegorico,⁷⁰ che afferma:

Quidquid ruminat et habet unguam, sed non dividit eam sicut camelus, et cetera, non comedetis et inter immunda reputabitis.

Gli animali che ruminano ma non hanno l'unghia divisa, come il cammello e altri, non li mangerete e li considererete immondi.⁷¹

Non è sicuramente un caso, dunque, che Ademaro, che come ogni monaco medievale non poteva non avere in mente questo passo biblico, abbia raffigurato questo quadrupede con le zampe compatte, ben diversamente da come lui stesso disegnava le zampe di altri animali (si vedano per esempio, sempre nel fr. 203r, i disegni del leone, della volpe e del cane) o da come l'illustratore del ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, *nouv. acq. lat.* 1132 disegna le zampe del cammello stesso (cfr. ancora le figg. 6 e 8).

Anche nell'ipotesi (pur remota) che Ademaro abbia potuto vedere dal vero questo animale, nell'illustrazione sembra dunque di poter avvertire l'eco delle descrizioni bibliche e letterarie su di essa.

Diversamente che per il leone e il cammello, di cui, come abbiamo visto, il monaco limosino offre delle raffigurazioni più o meno verisimili, quella del coccodrillo protagonista della favola 31 (< *Phaedr.* 1, 25) disegnato al fr. 199v. (cfr. **fig. 9**) risulta indub-

⁷⁰ Cfr. per esempio Hes. *Hier. comm. in Lev.* 3, 11 o Greg. *M. mor. in Iob.* 1, 28, 40.

⁷¹ La traduzione è di Ciccarese, *Animali simbolici...*, vol. I, p. 231.

biamente distante dal suo aspetto reale, si da far escludere totalmente l'ipotesi che egli abbia potuto vedere di persona quest'animale.

La tradizione enciclopedica latina è grosso modo concorde nel delinearne le caratteristiche fisiche, peraltro descritte in maniera piuttosto veritiera.

In Plinio il coccodrillo viene rappresentato come un grosso e feroce anfibio a quattro zampe:⁷²

Crocodilum habet Nilus, quadrupes malum et terra pariter ac flumine infestum. Unum hoc animal terrestre linguae usu caret, unum superiore mobili maxilla imprimit morsum, alias terribile pectinatim stipante se dentium serie. Magnitudine excedit plerumque duodeviginti cubita. ... Et unguibus autem armatus est, contra omnes ictus cute invicta. Dies in terra agit, noctes in aqua, teporis utrumque ratione.

Il Nilo ha il coccodrillo, malanno a quattro zampe, terribile tanto in terra che in acqua. Esso solo, fra gli animali terrestri, non ha l'uso della lingua, esso solo imprime morsi con la mascella superiore mobile, mentre per il resto la sua serie di denti si stringe terribilmente a pettine. Per lo più supera la grandezza di diciotto cubiti. ... È armato anche di artigli ed ha una pelle che resiste a tutti i colpi. Passa le giornate in terra, le notti in acqua, in entrambi i casi per ragioni di calore.

Queste informazioni si trasmettono poi nel mondo medievale. Isidoro di Siviglia, che inserisce il coccodrillo tra gli anfibi, scrive per esempio:⁷³

Crocodyllus a croceo colore dictus, gignitur in Nilo, animal quadrupes in terra et aquis valens, longitudine plerumque viginti cubitorum, dentium et unguium inmanitate armatum, tantaque cutis duritia ut quamvis fortium ictus lapidum tergo repercutiat. Nocte in aquis, die humi quiescit.

Il coccodrillo, così chiamato per la sua colorazione giallastra, nasce nel Nilo, è un animale capace di sopravvivere sia sulla terraferma che in acqua, è lungo per lo più venti cubiti, dotato di denti e artigli enormi e di una pelle così

⁷² Plin. 8, 89 (cfr. Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale...*, pp. 198-99).

⁷³ Isid. *etym.* 12, 6, 19 (Lindsay [ed.], *Isidori Hispalensis ep. ...*). La descrizione viene ripresa in maniera quasi identica nel *Physiologus latino versio BIs XIX* (cfr. Morini, *Il «Fisiologo» latino...*, pp. 44-47).

dura da respingere i colpi di pietre sul dorso anche se scagliati con forza. Di notte riposa in acqua, di giorno sulla terraferma.

Più o meno analogamente nel *Liber monstorum*, dove esso è collocato tra le belve, si legge:⁷⁴

In Nilo autem flumine ferunt esse cocodrillos, belvas non modicae staturae, qui ad solis aestum per litus se sternunt et humani generis sunt rapaces si quos a somno excitati sibi vicinos persenserit. Quae bestiae in aquis maxime et in oris litorum demorantur.

Nel fiume Nilo, invece, dicono che ci siano i cocodrilli, belve di statura considerevole, che si sdraiano lungo la spiaggia alla vampa del sole e si avventano sugli uomini se, destati dal sonno, si accorgono che qualcuno si avvicina. Vivono in genere in acqua o sulla sabbia delle sponde.

La nostra illustrazione è tuttavia distante da queste descrizioni. Per questa ragione Thiele sostiene che Ademaro, non conoscendo l'aspetto del cocodrillo, lo abbia qui rappresentato secondo la tipologia iconografica altomedievale del *cetus*.⁷⁵ Con questo termine nel Medioevo, sulla scorta della tradizione poetica e naturalistica greca, non si indicava strettamente la balena, bensì qualunque cetaceo o creatura marina di dimensioni enormi, che rappresentava quasi sempre l'abisso infernale.⁷⁶

Isidoro di Siviglia inserisce il *cetus* tra i pesci e, distinguendolo dalla balena, lo descrive così:⁷⁷

Cete dicta τὸ κήτος καὶ τὰ κήτη, hoc est ob immanitatem. Sunt enim ingentia genera beluarum et aequalia montium corpora.

I cetacei sono così definiti sulla base dei termini κήτος e κήτη, ovvero per la loro grandezza. Infatti corrispondono a tipologie di belve enormi con il corpo di dimensioni simili a quelle di una montagna.

⁷⁴ 2, 25 (*Liber monstorum...*, pp. 248-49).

⁷⁵ Thiele, *Der illustrierte Aesop...*, p. 51.

⁷⁶ Sulla simbologia del *cetus* e della balena cfr. Voisenet, *Bêtes et hommes...*, pp. 115-16 e Ciccarese, *Animali simbolici...*, vol. I, pp. 191-201.

⁷⁷ Isid. *etym.* 12, 6, 8 (Lindsay [ed.], *Isidori Hispalensis ep. ...*).

Il *Physiologus* lo identifica con l'aspidochelone, enorme creatura fantastica dalla natura demoniaca, e ne fornisce una descrizione un poco più dettagliata, paragonandolo a una grossa isola:⁷⁸

Physiologus autem dixit de ceto quoddam, quod est in mari, nomine aspidochelon vocatur, magnum nimis, simile insule, et plus quam harena gravis, figuram habens diabuli. Ignorantes autem naute, alligant ad eum naves sicut ad insulam, et anchoras et palos navis configunt in eo...

Il Fisiologo poi parla di un certo cetaceo che si trova in mare ed è chiamato con il nome di aspidochelone, incredibilmente grande, simile a un'isola, più elevato di una spiaggia, che ha l'aspetto del diavolo. I marinai ignari dirigono le navi verso di esso come verso un'isola e vi conficcano le ancore e i pali della nave.

Nessuna di queste due rappresentazioni, la prima per la sua genericità, l'altra, all'opposto, per la sua specificità che non trova riscontri nel nostro disegno, possono tuttavia essere accostate all'illustrazione ademariana del coccodrillo senza fare prima una piccola precisazione di tipo semantico. Nella Bibbia dei Settanta il termine ebraico *thannin*, che corrisponde al latino *cetus*, è infatti tradotto con il termine greco δράκων, con cui nei testi scritturali si indica indifferentemente un serpente di grosse dimensioni di natura marina o terrestre, un drago o anche il Leviatano, il leggendario mostro marino dell'Antico Testamento che in epoca moderna è stato spesso identificato con il coccodrillo del Nilo, come ben apparirebbe, tra le altre, dalla citazione di *Ezechiele* 29, 3:

Ecce ego ad te, pharao, rex Aegypti, draco [= τὸν δράκοντα] magne, qui cubas in medio fluminum tuorum et dicis: 'Meus est fluvius, et ego feci memetipsum!'

Eccomi contro di te, faraone d'Egitto; grande coccodrillo, che giaci sdraiato in mezzo alle tue acque e dici: 'Il fiume è mio e io creai me stesso'.⁷⁹

Che il coccodrillo avesse un aspetto mostruoso e demoniaco viene del resto ribadito anche nel *Physiologus latinus versio* BIs.⁸⁰

⁷⁸ Carmody, *Physiologus latinus...*, p. 125 (la traduzione è mia).

⁷⁹ Cfr. Ciccarese, *Animali simbolici...*, vol. I, p. 380.

⁸⁰ 19 (cfr. Morini, *Il «Fisiologo» latino...*, p. 45).

Sic ergo mors et infernus figuram habent cocodrilli, qui inimicus est Domini Salvatoris nostri.

Così allora la morte e l'inferno hanno l'aspetto del cocodrillo, che è nemico del nostro Signore salvatore.

Qui esso viene citato nel capitolo *De ydro*, non a caso dedicato contemporaneamente all'*ydrus*, serpente d'acqua che vive nel fiume Nilo, all'*ydra*, drago sempre di natura acquatica, e, appunto, allo stesso cocodrillo. Il tutto all'insegna di quella indeterminazione che contraddistingue la conoscenza che l'uomo medievale ha della fauna sottomarina e fluviale (reale e fantastica), per cui prova al tempo stesso repulsione e attrazione,⁸¹ e che doveva anche contraddistinguere l'immaginario di Ademaro relativo a questo anfibio.

Alla luce di queste descrizioni appare dunque evidente che il cocodrillo disegnato da Ademaro è quello di ascendenza biblica, le cui fattezze intersecano quelle del mostro marino, o più in generale acquatico, di dimensioni enormi (e quindi identificabile anche come *cetus*), su cui si sovrappongono le suggestioni letterarie dei testi esegetici ed enciclopedici medievali.⁸²

All'esperto di iconografia classica non può sfuggire tuttavia come la nostra illustrazione per questo animale segua piuttosto fedelmente la raffigurazione tipica dell'ippocampo, diffusa fin dall'antichità sia in ambito scultoreo che pittorico e musivo.⁸³

Nella mitologia classica questo curioso animale veniva quasi sempre rappresentato con coda di pesce o di drago marino e zampe e testa di cavallo al seguito del corteo di Poseidone / Nettuno, di cui trainava il carro⁸⁴ (cfr. **fig. 10**).

⁸¹ Cfr. Voisenet, *Bêtes et hommes...*, p. 109ss.

⁸² Alle stesse conclusioni era giunta anche Chiara Aceti, *La favola XXXI di Ademaro di Chabannes*, in Bertini (a cura di), *Favolisti latini...* XIII, pp. 143-68, in particolare alle pp. 158-61.

⁸³ Di tale segnalazione, finora sfuggita a quanti si sono occupati di questo disegno ademariano, sono debitrice alla prof.ssa Gabriella Moretti, che qui ringrazio.

⁸⁴ Cfr. W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Hildesheim 1965, I 2, coll. 2673-77, s.v. 'Hippokamp', e, soprattutto, *LIMC* VII 2, s.v. 'Poseidon / Neptunus'.

In ambito latino lo stesso Plinio cita come una delle opere più famose dello scultore greco Scopas tra quelle portate a Roma il gruppo marmoreo raffigurante il corteo del dio del mare che si trovava all'interno del tempio di Nettuno presso il Circo Flaminio.⁸⁵

Sed in maxima dignatione delubro Cn. Domitii in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete aut hippocampus sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina....

Celeberrima è, comunque, nel tempio di Gneo Domizio nel Circo Flaminio, la composizione con Nettuno, Teti, Achille, le Nereidi sedute su delfini, cetacei o ippocampi, poi i Tritoni ed il corteggio di Forco, pistrici e molti altri esseri marini...

Come si può notare, l'ippocampo viene accostato in maniera indistinta ai cetacei, cioè ai grossi animali marini. Parecchi secoli dopo questa associazione *cetus / hippocampus* si ritrova indirettamente anche in Isidoro di Siviglia, che descrive le strane fattezze di questo pesce collocandolo subito dopo le balene e i *cetus*:⁸⁶

Equi marini, quod prima parte equi sunt, postrema solvuntur in piscem...

I cavalli marini, che nella prima parte sono cavalli, nella seconda terminano a forma di pesce...

A questo punto il nostro cerchio si chiude: Ademaro, condizionato nel suo immaginario relativo al coccodrillo dalle influenze bibliche e scritturali, lo rappresenta secondo una tipologia iconografica di *cetus / mostro acquatico* che ha a disposizione, magari in cicli figurativi presenti in manoscritti delle due biblioteche (quella di San Marziale e quella di Sant'Eparchio) che frequentava, o che comunque conserva nella memoria, visto che nella Francia del tempo non dovevano mancare sopravvivenze artistiche di età romana. Questo disegno rivela pertanto in modo ancor più evidente

⁸⁵ Plin. 36, 26 (cfr. Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale...*, pp. 556-57).

⁸⁶ Isid. *etym.* 12, 6, 9 (Lindsay [ed.], *Isidori Hispalensis ep. ...*). È curioso osservare che della famiglia dei Singnatidi oltre ai cavallucci marini fanno parte anche i cosiddetti 'draghi di mare', molto simili ai primi nelle fattezze ma caratterizzati da una postura orizzontale. L'accostamento tra drago/mostro marino e ippocampo si conserva pertanto anche nella terminologia ittica odierna.

rispetto agli altri qui esaminati la fitta rete di connessioni tra testo e immagine che sta dietro alla sua realizzazione.

Al termine di questa ricerca incentrata sugli animali 'esotici' raffigurati da Ademaro nelle favole di tradizione fedriana da lui composte (che in secondo tempo potrebbe benissimo essere estesa anche agli animali 'domestici'), mi sembra dunque di poter affermare con sufficiente certezza che nella realizzazione delle illustrazioni delle favole ademariane ha agito, in maniera più o meno consapevole, accanto alla suggestione di fonti iconografiche tardoantiche e altomedievali, anche quella di fonti letterarie e scritturali. Negare l'influenza di queste ultime, limitandosi a considerare i disegni esclusivamente come copie desunte da altri manoscritti, significherebbe sminuire il potenziale creativo e culturale del loro esecutore, già ripetutamente evidenziato in altre sedi.

In quest'ottica possiamo anche ribadire a buon diritto l'eccezionalità di questo ciclo figurativo. Non solo per il fatto che, come abbiamo già sottolineato, esso costituisce il più antico esempio di illustrazioni pervenutoci per gran parte delle favole di Fedro e dei loro rifacimenti; ma anche perché attraverso di esso si riflette il filtro dell'immaginario visivo e letterario di un monaco dell'XI secolo dalla personalità poliedrica ed eccentrica quale era Ademaro di Chabannes.



Fig. 1. Ms. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, *Voss. lat.* 8° 15, fr. 196r.



Fig. 2. Ms. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Voss. lat. 8° 15, fr. 197v.



Fig. 3. Ms. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, *Voss. lat.* 8° 15, fr. 197r.

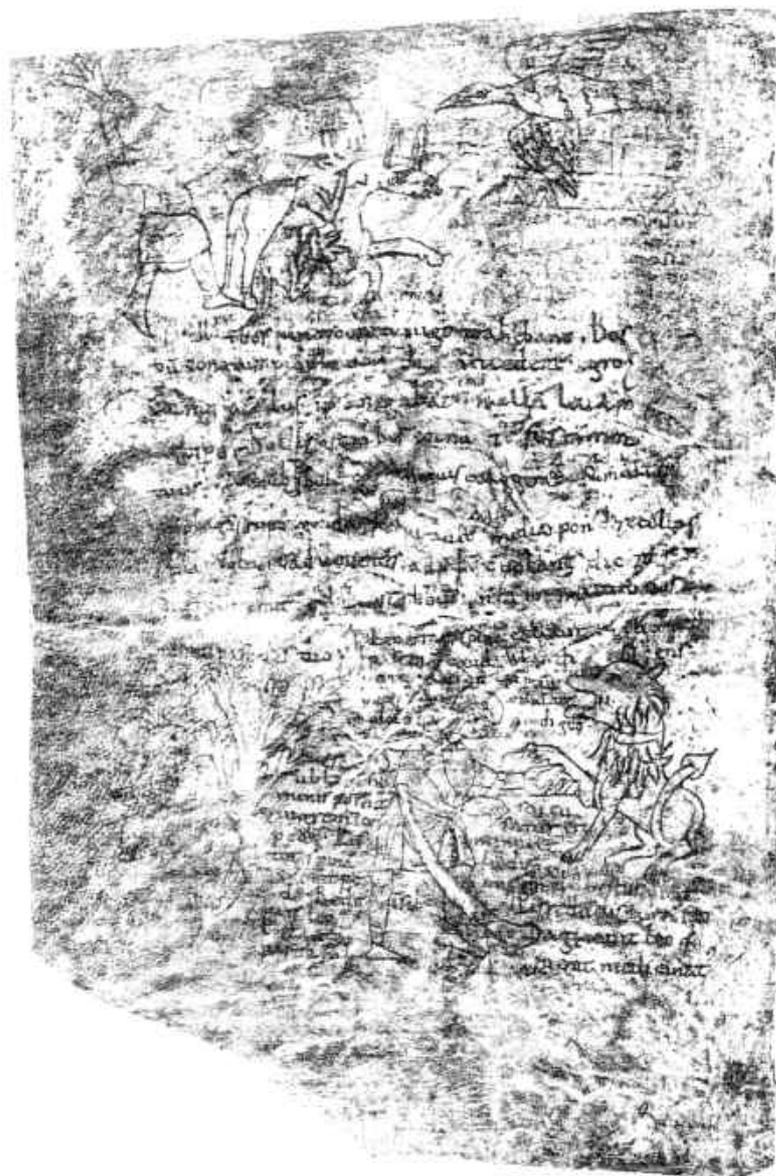


Fig. 4. Ms. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, *Voss. lat.* 8° 15, f. 199v.



Fig. 5. Ms. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Voss. lat. 8° 15, fr. 202r.



Fig. 6. Ms. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, *Voss. lat. 8° 15*, fr. 203r.



Fig. 7. Ms. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, *Voss. lat. 8° 15, fr. 202v.*



Fig. 8. Ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, *nouv. acq. lat.* 1132, fr. 39v.



Fig. 9. Ms. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, *Voss. lat. 8° 15*, fr. 199v.



Fig. 10. Ostia antica, Bagni di Nettuno, stanza n° 4 - Mosaico pavimentale con ippocampi che trainano il carro di Poseidone.



Fig. 11. Bath, Terme romane - Mosaico pavimentale con raffigurazione di ippocampo.

ELISABETTA VILLARI

LA FORTUNA CINQUECENTESCA DELL' *AMPHIBOLIA* DIPINTA DI
POLIGNOTO DI TASO NEL TRATTATO *DE SCULPTURA*
DI POMPONIO GAURICO

1. Nel Quattrocento, quando si sviluppa un dibattito volto ad annoverare le arti visive tra le discipline liberali, anche la scultura si vede riconosciuta, al pari delle altre arti, dignità intellettuale da colui che si può considerare fondatore della trattatistica d'arte moderna: Leon Battista Alberti. Questo umanista dalla cultura eclettica, spinto da profondi interessi verso tutte le arti figurative, dedica a ciascuna pratica artistica un intero trattato, dimostrando come ognuna di esse possieda una propria specificità. Anche il meno noto di tali suoi trattati, il *De statua*, pubblicato nel 1464, vuole dimostrare l'autonomia di quest'arte rispetto alla pittura e all'architettura: ed Alberti vi stabilisce la celebre definizione dell'attività dello scultore che si attua «per via di porre o per via di levare».

2. Dopo il trattato albertiano si conoscono solo due opere dedicate interamente alla scultura: il *De sculptura* di Pomponio Gaurico (Firenze 1504) e il *Trattato della orificeria e della scultura* di Benvenuto Cellini (1568). Nel Cinquecento non esistono infatti altri trattati che affrontino in modo organico e sistematico le problematiche teorico-pratiche della scultura, ma solo riferimenti episodici, presenti in varie opere, e incentrati soprattutto sul paragone tra pittura e scultura, che ormai era divenuto un *topos* e quasi un passaggio obbligato negli scritti attinenti alle arti.

Il *De sculptura* di Pomponio Gaurico,¹ umanista e letterato at-

¹ Molti sono i lavori sul suo trattato, di cui cito, insieme alle edizioni, solo alcuni fondamentali: H. Brockhaus, *De sculptura von Pomponius Gauricus*, Leipzig 1886; E. Percopo, *Pomponio Gaurico umanista napoletano*, «Atti della

tivo principalmente a Napoli, ponendosi sulla falsariga degli scritti d'arte albertiani, segna allora il culmine della *Kunstliteratur* umanista volta a includere le arti figurative tra quelle liberali.²

Pomponio Linguito (il nome Gaurico con il quale è conosciuto insieme al più noto fratello Luca, celebre astrologo, è in realtà un toponimico, dato che nacque tra il 1481 e il 1485 a Gauro vicino Salerno) fu tuttavia sempre indicato come «napoletano» forse perché così era solito firmare le sue opere. Della sua biografia si hanno solo notizie scarse e i suoi principali studiosi – dal Brockhaus a Chastel e Klein – non concordano neppure sulla data di nascita e sul periodo in cui a Napoli ricevette la prima educazione umanistica. Siamo più informati sul suo soggiorno padovano (1501-1502), durante il quale fu allievo del Pomponazzi e si dedicò alla filosofia e alla pratica della scultura. Altrettanto misteriose rimangono le tradizioni sulla sua morte violenta (1530): il Gaurico sarebbe stato ucciso e gettato in mare sulla via da Sorrento a Castellammare per mano di sicari inviati da un marito geloso, secondo la versione romanzata fornita dal Giovio nei suoi *Elogia doctorum virorum* (1575), o più verosimilmente, secondo la testimonianza di Minturno, morì per mano degli invasori francesi.

Reale Accademia di archeologia, Lettere e belle arti-Società Reale di Napoli», 16 (1894), pp. 145-261; J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della Storia dell'arte moderna*, Firenze 1996, pp. 235ss.; E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, con una nota di M. Dalai, Milano 1961, pp. 35-114; A. Chastel, R. Klein, *Pomponius Gauricus. De Sculptura*, Gêneve-Paris 1969; A. Granese, S. Martelli, E. Spinelli (a cura di), *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, Salerno 1992; H. Damisch, *L'origine della prospettiva*, Napoli 1992; M. Kemp, *La scienza dell'arte. La prospettiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze 1994, pp. 51-52. Per l'edizione più recente cfr. Pomponio Gaurico, *De sculptura*, a cura di P. Cutolo, Napoli 1999.

² Se il suo trattato ha avuto in Italia una fortuna relativamente scarsa le cause si devono cercare nei giudizi da lui espressi e nelle notizie povere e frammentarie che, nel capitolo VIII *De claris sculptoribus*, egli offre sugli artisti a lui contemporanei, e che appaiono del tutto inadeguate se vengono confrontate con il testo che diventerà il riferimento assoluto sull'argomento, e cioè *Le Vite* del Vasari. Ma un aspetto di estremo interesse riguarda il fatto che il nome di Donatello viene qui menzionato per la prima volta e scelto dal Gaurico come uno dei massimi esponenti dell'arte: i rapporti dello scultore fiorentino a Padova, la sua influenza sull'opera di Gaurico e i legami con gli ambienti artistici padovani (Andrea Riccio, Luca e Andrea della Robbia, Pyrgoteles etc.) sono stati evidenziati dallo studio di D. Varotto, *Il 'De Sculptura' di Pomponio Gaurico: una testimonianza sulla fortuna critica di Donatello a Padova*, «Storia dell'Arte», 113-114 (2006), pp. 77ss.

3. Con l'Alberti la figura del *doctus artifex* diventa un *topos* di tutte le trattazioni d'arte, ma si rivela un mito che non ha sempre riscontro nella realtà. Nel corso del Rinascimento pratica artistica e conoscenza antiquaria tendono a fondersi: lo studio degli oggetti e dei costumi antichi diventa indispensabile all'artista che voglia realizzare un'opera apprezzabile nel rispetto del *decorum*. Gaurico, che scrive il suo trattato a circa ventidue anni, ha l'ardire di proclamare dotto persino lo scultore, trasformando in colto uomo di lettere una figura che per tradizione da Luciano a Leonardo era considerata la più vile tra quelle degli artisti. A questa novità concorre il fatto che tale riflessione viene elaborata, in seno all'Umanesimo, proprio da uno scultore, sebbene dilettante. Gaurico infatti non ignorava la tecnica di cui parla, dato che possedeva un *atelier*, conosceva le pratiche del calco in gesso e della lavorazione a cera persa, e lavorava prevalentemente il bronzo. Vasari peraltro descriverà la pratica delle fusioni a cera persa di medaglioni e piccoli oggetti come pratiche diffuse da *amateurs*.

Il Gaurico apparentemente sembra ignorare il *De statua* albertiano, e nella lettera dedicatoria ad Ercole d'Este afferma che nessuno ha scritto sinora su questo argomento. Ma se anche gli studiosi riconoscono echi albertiani, si coglie subito la differenza con il *De statua* dell'Alberti, che nella sua brevità si pone principalmente il problema dell'individuazione di un criterio scientifico e di strumenti atti a realizzare statue proporzionate.

Come hanno rilevato gli editori Chastel e Klein, se è vero che Gaurico sembra ignorare le fonti contemporanee, non esita invece a fare sfoggio di una cultura classica impressionante, e a dire dello Schlosser è il primo umanista che cita Pausania e Filostrato in un trattato sull'arte. La sua biblioteca di classici è presto ricostruita: sue *auctoritates* in materia storico-artistica sono dunque Pausania, Filostrato, Vitruvio e Plinio, i suoi modelli letterari i trattati di retorica di Cicerone, Quintiliano ed Ermogene; non mancano citazioni da poeti come Omero, Virgilio, Ovidio e Stazio, mentre i suoi riferimenti filosofici sono Platone ed Aristotele e la sua erudizione filologica attinge soprattutto a Servio e Polluce.

Il *De sculptura* di Pomponio Gaurico venne edito a Firenze dall'editore Marcantonio Placido, come risulta dalla dedica a Lorenzo Strozzi, e si presenta come un'opera rivolta agli amatori, lontana tanto dalle raccolte di precetti medioevali ad uso degli artigiani, quanto dall'esposizione di metodi per artisti colti secondo l'esempio albertiano. Rispetto al *De statua* presenta una struttura

più articolata e complessa e tocca una grande varietà di temi: come la formazione di uno scultore dotato di cultura umanistica; l'elaborazione mentale dell'idea e la preparazione del modello sulla base di un fondamento scientifico (simmetria, prospettiva, fisiognomica); lo studio dell'espressione. Il titolo di *De sculptura* peraltro non deve trarre in errore. Nel latino di Gaurico lo *sculptor* è soprattutto un bronziere e la *sculptura* è l'arte di lavorare i metalli e consiste nelle tecniche della fusione a cera persa che Gaurico conosce, pratica e descrive per piccoli oggetti.

Il trattato è costruito sul modello del dialogo platonico e l'autore/ scultore dialoga nel suo *atelier* con due personaggi, Raffaello Regio (1436-1520) e Leonico Tomeo: il primo professore di retorica latina a Padova dopo il 1503 ed editore di Quintiliano, della *Rhetorica ad Herennium*, di Ovidio e delle *Lettere* di Plinio il Giovane, e il secondo ellenista, docente di filosofia aristotelica e traduttore di numerose opere di Aristotele.

Nel *De sculptura* l'arte viene articolata in una prima fase, la *ductoria*, in cui si elabora mentalmente l'idea e si prepara il modello: questa fase comprende, a sua volta, la *designatio* (che include «simmetria», «prospettiva» e «fisiognomica») e *l'animatio*, che si riferisce all'espressione. Segue poi una seconda fase, più tecnica, legata alla realizzazione vera e propria dell'opera tramite fusione in bronzo o altre tecniche (come abbiamo accennato, a differenza del trattato albertiano Pomponio si riferisce di preferenza alla tecnica della fusione). Il testo si conclude infine con una rassegna di artisti famosi: si tratta di una struttura complessa, ispirata forse alla divisione quintiliana *ars-artifex-opus*.

4. Umanista e scultore, il Gaurico intende offrire agli amatori d'arte uno strumento che fino ad allora mancava: un trattato sull'ottimo scultore, sulle leggi, sui mezzi e sulla storia della scultura antica e moderna, allo stesso modo in cui Cicerone, nel *De oratore*, aveva cercato l'ideale del perfetto oratore, della sua educazione e dei mezzi per diventare eloquente, e nel *Brutus* aveva fatto la storia dell'eloquenza in Grecia e in Roma.

È noto come i testi di retorica antica svolgano un ruolo importante nell'elaborazione sia della struttura sia del lessico dei trattati d'arte, ma è soprattutto attraverso l'accostamento alle discipline del *quadrivium* che le arti figurative acquistano dignità intellettuale.

Negli ambienti scientifici del Quattrocento le arti visive erano

ritenute degne di figurare allo stesso livello delle discipline liberali soprattutto per il loro rapporto con la prospettiva. Gaurico dedica il quarto capitolo del *De sculptura* proprio alla prospettiva, e questo è il capitolo del suo trattato che maggiormente è stato studiato ed ha attirato l'attenzione degli studiosi moderni; tuttavia le sue riflessioni non sono supportate da rigorose basi scientifiche ed è significativo che quando accenna fugacemente all'inclusione della scultura tra le arti liberali, per avvalorare questa possibilità non ricorre alle discipline del quadrivio, ma alla retorica e alla letteratura. L'umanista napoletano, come ha sottolineato Panofsky, fornisce allora un'originale reinterpretazione della nozione stessa di prospettiva e della sua funzione: da scienza della visione essa diviene scienza della rappresentazione in senso propriamente narrativo e retorico.

Questa «prospettiva di narrazione» si occupa della scelta dei personaggi, delle posizioni, dei gesti e delle azioni ai fini della «messa in scena» del soggetto, ed è qui che, prendendo spunto dalla definizione pliniana di prospettiva come scienza che stabilisce le distanze, Gaurico enuncia un'originale distinzione tra le tre possibili vedute: «orizzontale» o *optiké*, dal basso o *anoptiké*, dall'alto o *katoptiké*. Viene così elaborata una *perspectiva superior*, ovvero una sorta di «prospettiva della composizione», che incentrandosi sulla qualità della «chiarezza» è assimilata anche per associazione verbale alla nozione retorica di *perspicuitas*.

Le caratteristiche di questa prospettiva superiore sono:

Saphéneia («purezza»)

Eukrineia («distinzione»)

Quest'ultima a sua volta comprende:

Enàrgheia («evidentia»), quando è rappresentato sia ciò che precede che ciò che sta avvenendo (*quodque praecesserit, quodque fit*);

L'*émphasis*, quando è raffigurato ciò che sta per avvenire (*quid futurum iam sit*);

L'*amphibolia*, quando rimane il dubbio circa il senso dell'azione in corso.

In ambito retorico la *perspicuitas* consiste nella comprensibilità intellettuale del discorso, ed è una condizione preliminare della

credibilità, determinante per ottenere la persuasione e quindi il successo. Tuttavia l'oratore o il poeta può concedersi talvolta la licenza dell'*obscuritas*, che implica la collaborazione del pubblico per sciogliere certe oscurità e rendere chiaro il messaggio. Dopo aver ribadito l'importanza della chiarezza descrittiva (*perspicuitas*), di cui le precedenti nozioni non sono altro che attributi, Gaurico sembra invece apprezzare in modo particolare l'unica categoria che antepone all'evidenza: l'*amphibolia* (l'ambiguità).

Ricorda infatti le lodi che gli antichi tributavano all'*amphibolia* dipinta da Polignoto di Taso e menziona persino – unico caso in cui riesce a indicare oltre agli esempi letterari anche un modello plastico – una propria opera in bronzo: un cavaliere nell'atto di salire o forse di scendere da cavallo. L'arte antica conosciuta nel Rinascimento consiste quasi unicamente in bassorilievi e statue. Della pittura antica non si conosce quasi nulla, salvo i decori murali e gli affreschi della Domus Aurea di Nerone, scoperti nel 1480, che sono all'origine delle grottesche, un genere che avrà un considerevole successo sino alla condanna ad opera della Controriforma. Dei grandi pittori greci non si conosceva che quello che Plinio ci aveva tramandato. Ma paradossalmente l'assenza degli originali si rivela almeno altrettanto stimolante che il ritrovamento frammentario della statuaria mutilata. Le descrizioni letterarie costituiscono in effetti altrettanti inviti per gli artisti a ricreare i dipinti scomparsi dei più prestigiosi pittori greci.

Il nostro obiettivo è allora quello di sottolineare come Pomponio Gaurico qui non solo ci offra un caso esemplare di *inventio* dell'antico ma operi un 'reimpiego' originale del termine *amphibolia*, in riferimento alla rappresentazione in prospettiva, nella sezione dedicata alla prospettiva del suo trattato *De sculptura*. Il termine di *amphibolia* compare nel contesto di un riferimento preciso a una sua opera – un cavaliere in bronzo – creata a imitazione di una pittura di Polignoto di cui ci parla Plinio (riferimento quasi canonico nella trattatistica umanista), e che secondo Gaurico rappresenterebbe l'equivalente plastico della *amphibolia* per gli oratori.

5. Questa scultura che raffigura una azione ambigua rinvia alle affermazioni sul moto: Gaurico distingue infatti movimenti iniziali (*quom incipimus moveri*), medi (*quom intra incium finemque versantur*) e finali (*ad finem fere pervenerint*). È evidente che le sue preferenze vanno alle sculture di personaggi in azione, infatti anche tra le figure in posizioni statiche loda quelle che rappresen-

tano o il risultato di un movimento o un avviarsi al movimento. Ancora una volta l'accento batte su ciò che è *in fieri* e dunque indeterminato, piuttosto che su ciò che è già compiuto e perciò chiaro. Il momento transitorio in cui l'azione è colta nella sua ambiguità si rivela così particolarmente produttivo, perché lascia aperte infinite possibili direzioni. Gaurico loda l'*amphibolia* dipinta da Polignoto di cui parla Plinio riguardo all'ambiguità di una figura in movimento: *Huius [Polygnoti] est tabula in porticu Pompei, quae ante curiam eius fuerat in qua dubitantur ascendentem cum clupeo pinxerit an descendentem.*³ Il libro XXXV della *Naturalis historia*, come è noto, è interamente dedicato alla pittura: e pur nell'eterogeneità delle fonti antiche cui l'erudito romano attinge (il carattere stratificato dell'opera pliniana si è dimostrato prezioso per avere facilitato la ricostruzione di fonti più antiche, greche e latine), il testo di Plinio rappresenta l'unica testimonianza continua, dal carattere in un certo senso sistematico, sulla pittura antica.

Ma occorre ricordare che l'*amphibolia* del linguaggio non era particolarmente apprezzata dai retori antichi: sia Ermogene che Quintiliano⁴ (cui appartiene il detto *vitanda in primis ambiguitas*⁵) considerano l'ambiguità un difetto e non un ornamento dello stile. Il divieto dell'*amphibolia* ai fini della *puritas* espressiva si trova già in Aristotele,⁶ ed è interessante sottolineare come prima di specializzarsi come termine retorico, l'*amphibolia* indicasse presso gli storici⁷ la condizione di chi subisce un attacco da due parti: ed è questo significato originario che rende con efficacia lo stato di dubbio circa la direzione in cui volgere il movimento.

6. Il Gaurico, per comprendere la temporalità delle immagini, rappresentare il loro movimento e la loro capacità di «animazione», ha tentato di fare corrispondere alle tre categorie dell'ornamento (*enàrgeia, èmphasis e amphibolia*) i tre modi del tempo:

³ Plin. *nat.* 35, 27. Vedi P. Moreno, *Da Polignoto ad Apelle. La pittura greca*, Milano 1987.

⁴ Quint. *inst.* 7, 9.

⁵ Quint. *inst.* 7, 2, 16.

⁶ Aristot. *rhet.* 3, 5, 5 (1407 b).

⁷ Cfr. Hdt. 5, 74; Thuc. 2, 76, 3; 4, 32, 3.

- *Enàrgeia* (passato)
- *Emphasis* (futuro)
- *Amphibolia* (presente/*kairòs*)

Ancora una volta il tempo è al centro del pensiero sull'immagine, e noi siamo davanti all'immagine come davanti al tempo: questo problema è presente dalle teorie antiche alla riflessione contemporanea, da Plinio ai più recenti dibattiti di storia dell'arte.

Non sembra più un caso quindi che il *De sculptura* di Pomponio Gaurico compaia tra i libri di Aby Warburg, che si era interessato di solito soprattutto al fratello di Pomponio, l'astrologo Luca Gaurico. È significativo rilevare che, basandosi sull'edizione del Brockhaus acquisita da Aby Warburg, Erwin Panofsky darà un'importanza particolare alla teoria del Gaurico sulla prospettiva, interpretandola come una figura chiave nel suo libro *Die Perspektive als 'symbolische Form'* (1927) e correggendo l'interpretazione del Brockhaus. Come ricorda anche Daniel Arasse nel suo libro *L'annonciation italienne. Une histoire de la perspective*,⁸ il superamento della prospettiva puramente matematica è infatti enunciato per la prima volta proprio da Pomponio Gaurico nel suo *De sculptura*.

La nozione di *amphibolia* e di *ambiguitas*, che nell'accezione di Gaurico suggerisce soprattutto un'immagine in movimento, sembra confermare uno dei temi centrali nella riflessione di Aby Warburg nel suo libro sulla *Rinascita del paganesimo antico*: la riflessione appunto sull'immagine e il movimento, in cui la figura non appare come un'entità stabile ma sembra nascere da un gioco di forze in contraddizione. In un suo recente articolo David Summers⁹ sottolinea come il *De sculptura* di Pomponio Gaurico venga pubblicato il 25 dicembre 1504, solo due mesi dopo l'inizio dei lavori di Michelangelo per la Battaglia di Cascina, e mette in relazione i bozzetti di Michelangelo con l'influenza che il trattato di Gaurico avrebbe esercitato sull'artista. Egli prende in esame in particolare un bozzetto conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (vedi **fig. 1**), che sembra rappresentare la perdita imma-

⁸ Cfr. D. Arasse, *L'annonciation italienne: Une histoire de perspective*, Paris 1999, p. 268.

⁹ D. Summers, *Michelangelo's Battle of Cascina, Pomponius Gauricus, and the Invention of a gran maniera in Italian Painting*, «Artibus et historiae», 56 (2007), pp. 165ss.

gine di Polignoto di Taso di cui Plinio ci parla, e che al tempo stesso possiede quell'ambiguità capace di suggerire il movimento che Pomponio considera il modello della massima espressione artistica in scultura. Sotto l'impulso di Michelangelo, che assiste nel 1506 alla scoperta del *Laocoonte*, la scultura antica prende il ruolo di modello ideale. L'artista del Rinascimento, a partire dai modelli antichi, cerca dunque di riprodurre artificialmente l'illusione del movimento. Sarà proprio insistendo sul tema del movimento, sul divenire piuttosto che sull'immagine statica, che Warburg rovescerà i principi dell'estetica winckelmanniana, sostenendo che gli artisti del Rinascimento italiano non hanno ritenuto dell'antico le forme statiche ma al contrario hanno privilegiato l'espressione della tensione, delle passioni e del movimento.

Come ci dimostra il caso esemplare di duplice *inventio* dell'antico dell'*amphibolia*, l'evoluzione del pensiero intorno alle arti figurative passa allora attraverso il rapporto decisivo con la riflessione e la dottrina retorica: in linea con la tradizione umanistica dell'*ut pictura poesis*, per Pomponio Gaurico le arti figurative acquistano dignità intellettuale solo conformandosi alle arti del linguaggio.



Fig. 1 Michelangelo Buonarroti, Disegno a mina nera;
Verso: due nudi maschili e un cavallo
Recto: torso nudo maschile
WA1846.42 Ashmolean Museum Oxford

VOLUMI PUBBLICATI NELLA COLLANA «LABIRINTI»

- 1 *L'angelo dell'immaginazione*, a cura di Fabio Rosa, 1992.
- 2 *Ercole in Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993 (esaurito).
- 3 *I grandi santuari della Grecia e l'Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993.
- 4 «*Il mio nome è sofferenza*». *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, 1993.
- 5 *Carlo Battisti, glottologo e attore neorealista*, a cura di Emanuele Banfi, 1993.
- 6 *Culti pagani nell'Italia settentrionale*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1994.
- 7 Paolo Bellini, *La «Descrittione della Pollonia» di Fulvio Ruggieri*, 1994.
- 8 *Immagini del corpo in età moderna*, a cura di Paola Giacomoni, 1994.
- 9 Paolo Gatti, *Synonyma Ciceronis. La raccolta 'Accusat, lacescit'*, 1994.
- 10 *Problemi dell'educazione alle soglie del Duemila. Scritti in onore di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli, 1995.
- 11 *La domanda di Giobbe e la razionalità sconfitta*, a cura di Claudio Gianotto, 1995.
- 12 *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1995.
- 13 *Pothos. Il viaggio, la nostalgia*, a cura di Fabio Rosa e Francesco Zambon, 1995.
- 14 *Viaggi e viaggiatori nelle letterature scandinave medievali e moderne*, a cura di Fulvio Ferrari, 1995.
- 15 *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, 1995.
- 16 *Dudone di San Quintino*, a cura di Paolo Gatti e Antonella Degl'Innocenti, 1995.
- 17 Jan Władysław Woś, *La nonciature en Pologne de l'archevêque Hannibal de Capoue (1586-1591)*, 1995.
- 18 *La 'seconda prosa'. La prosa russa negli anni '20 e '30 del Novecento*, a cura di T. V. Civ'jan - D. Rizzi - W. Weststeijn, 1995.

- 19 *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, a cura di F. Bartoli - R. Dalmonte - C. Donati, 1996 (esaurito).
- 20 *I silenzi dei testi. I silenzi della critica*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1996 (esaurito).
- 21 Luca Pietromarchi, *La 'Quête de Joie' di Patrice de La Tour du Pin*, 1995.
- 22 *Analisi e canzoni*, a cura di Rossana Dalmonte, 1996.
- 23 Lady Mary Montagu, *Lettere scelte*, a cura di Giovanna Silvani, 1996.
- 24 *Dall'Indo a Thule. I greci, i romani, gli altri*, a cura di Antonio Aloni e Lia De Finis, 1996 (esaurito).
- 25 *Miscillo flamine. Studi in onore di Carmelo Rapisarda*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Gabriella Moretti, 1997.
- 26 *La memoria pia. I monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale nell'area trentino-tirolese*, a cura di Gianni Isola, 1997.
- 27 *Atti del Secondo Incontro di Linguistica greca*, a cura di Emanuele Banfi, 1997.
- 28 *Archivio italo-russo*, a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin, 1997.
- 29 *Parallela 6: italiano e tedesco in contatto e a confronto*, a cura di P. Cordin - M. Iliescu - H. Siller Runggaldier, 1998.
- 30 *Critical Studies on the Feminist Subjects*, a cura di Giovanna Covi, 1997.
- 31 *Tra edificazione e piacere della lettura: le Vite dei santi in età medievale*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Fulvio Ferrari, 1998.
- 32 *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1998.
- 33 *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, a cura di Paolo Gatti e Lia de Finis, 1998.
- 34 Francesco Bartoli, *Figure della melanconia e dell'ardore. Saggi di ermeneutica teatrale*, 1998.
- 35 Theodor Storm, *'Immensee' e altre novelle*, a cura di Fabrizio Cambi, 1998.

- 36 *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 37 Friedrich Hebbel, *Schnock. Un dipinto olandese*, a cura di Alessandro Fambrini, 1998.
- 38 Elena Rosanna Marino, *Gli scolî metrici antichi alle 'Olimpiche' di Pindaro*, 1999.
- 39 *Reinventare la natura. Ripensare il femminile*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1999.
- 40 *Percorsi socio- e storico-linguistici nel Mediterraneo*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 41 *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di Francesco Zambon e Fabio Rosa, 1999.
- 42 Ignazio Macchiarella, *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, 1999.
- 43 *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, a cura di Luigi Belloni - Vittorio Citti - Lia de Finis, 1999.
- 44 Michio Fujitani, *Shinkyoku, il canto divino. Leggere Dante in Oriente*, introduzione di Emanuele Banfi, 2000.
- 45 *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918) Letteratura, filologia e storia fra Otto e Novecento*, a cura di Alberto Cavarzere e Gian Maria Varanini, 2000.
- 46 *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino*, a cura di Rossana Dalmondo e Ignazio Macchiarella, 2000.
- 47 *Co(n)texts: Implicazioni testuali*, a cura di Carla Locatelli, 2000.
- 48 Jan Władysław Woś, *Politica e religione nella Polonia tardomedioevale*, 2000.
- 49 *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra di Ricco, 2000.
- 50 *Rus Africum. Scavo e ricognizione nei dintorni di Dougga*, a cura di Mariette de Vos, 2000.
- 51 *Un'artistica rappresentazione di Esmoreit, figlio del re di Sicilia*, a cura di Fulvio Ferrari, 2001.
- 52 *La scuola alla prova*, a cura di Olga Bombardelli e Marco Dallari, 2001.
- 53 Georg Brandes, *Radicalismo aristocratico e altri scritti su Nietzsche*, a cura di Alessandro Fambrini, 2001.
- 54 Jan Władysław Woś, *Silva Rerum. Sulla storia dell'Europa orientale e le relazioni italo-polacche*, 2001.

- 55 Paolo Gatti, *Un glossario bernense* (Bern, Burgerbibliothek, A. 91 [18]), 2001.
- 56 *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di Massimo Rizzante e Carla Gubert, 2002.
- 57 *Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini (Hrsg.), 2002.
- 58 *Guido Piovene. Tra realtà e visione*, a cura di Massimo Rizzante, 2002.
- 59 Valeria Ferraro, *Problemi di descrizione della letteratura*, 2002.
- 60 Jan Władysław Woś, *Wokół spraw włosko-polskich*, 2002.
- 61 *I filosofi e la città*, a cura di Nestore Pirillo, 2002.
- 62 *eLearning. Didattica e innovazione in università*, a cura di Patrizia Ghislandi, 2002.
- 63 Anna Paola Mosca, *Ager Benacensis. Carta archeologica di Riva del Garda e di Arco (IGM 35 I NE-I SE)*, 2003.
- 64 *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, 2003.
- 65 *Fare letteratura oggi*, a cura di Carla Locatelli e Oriana Palusci, 2003.
- 66 Paul Scheerbart, *La grande luce. Münchhausiadi riunite*, a cura di Stefano Beretta, 2003.
- 67 Brigitte Foppa, *Schreiben über Bleiben oder Gehen. Die Option in der Südtiroler Literatur 1945-2000*, 2003.
- 68 *Voci femminili caraibiche e interculturalità*, a cura di Giovanna Covi, 2003.
- 69 *L'Officina Ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, cura di L. Belloni, L. de Finis, G. Moretti, 2003.
- 70 Jan Władysław Woś, *Santa Sede e corona polacca nella corrispondenza di Annibale di Capua (1586-1591)*, 2004.
- 71 *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, a cura di G. Lachin e F. Zambon, 2004.
- 72 Kvetoslav Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, 2004.
- 73 *Archeologia del territorio. Metodi materiali prospettive Medjerda e Adige: due territori a confronto*, a cura di Mariette de Vos, 2004.
- 74 *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, a cura di Valentina Nider, 2004.

- 75 Chrstian Weise, *La singolare commedia del villano olandese*, a cura di Stefano Beretta, 2004.
- 76 *Le lingue e le letterature germaniche fra il XII e il XVI secolo. Atti del XXIX Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica*, a cura di F. Ferrari e M. Bampi, 2004.
- 77 Serenella Baggio, *Prezioso e dimesso. La lingua di Arturo Loria al tempo di «Solaria»*, 2004.
- 78 *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*, a cura di G. Peron, Z. Verlato, F. Zambon, 2004.
- 79 Nestore Pirillo, *La metafora del tribunale. Tra prudenza e coscienza: l'immagine del tribunale nella filosofia kantiana*, 2005.
- 80 Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, 2005.
- 81 Ilario Tancon, *Lo scienziato Tito Livio Burattini (1617-1681) al servizio dei re di Polonia*, 2005.
- 82 *Deutschkompetenzen im universitären Bereich*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2005.
- 83 *Tommaso Traetta: i libretti della 'Riforma'. Parma 1759-1761*, a cura di Marco Russo, 2005.
- 84 *L'Archivio lessicale dei dialetti trentini*, a cura di Patrizia Cordin, 2005.
- 85 *Jacopo Aconcio. Il pensiero scientifico e l'idea di tolleranza*, a cura di Paola Giacomoni e Luigi Dappiano, 2005.
- 86 *Glossae Nonii Leidenses. La prima serie*, a cura di Paolo Gatti, 2005.
- 87 Francesca Di Blasio, *The Pelican and the Wintamarra Tree. Voci della letteratura aborigena australiana*, 2005.
- 88 *Erodoto e il 'modello erodoteo'. Formazione e trasmissione delle tradizioni storiche in Grecia*, a cura di Maurizio Giangiulio, 2005.
- 89 Jan Władysław Woś, «*Florenza bella tutto il vulgo canta*». *Testimonianze di viaggiatori polacchi*, 2006.
- 90 *Translating Tourism. Linguistic/cultural representations*, a cura di Oriana Palusci e Sabrina Francesconi, 2006.

- 91 *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, a cura di F. Di Blasio e C. Locatelli, 2006.
- 92 Stefano Zangrando, *Aspetti della teoria del romanzo. Ortega y Gasset, Lukács, Bachtin*, 2006.
- 93 Alessandro Miorelli, *Ancora nella caverna. Riscritture narrative tardo-novecentesche del mito platonico della caverna*, 2006.
- 94 Italo Michele Battafarano, *Cola di Rienzo. Mito e rivoluzione nei drammi di Engels, Gaillard, Mosen e Wagner*, 2006.
- 95 *I 'test di scrittura' e i corsi di 'Italiano scritto'*, a cura di Vito Maistrello, 2006.
- 96 *A mezzanotte dormono i borghesi. Anarchia e cabaret nella Germania del primo Novecento*, a cura di A. Fambrini e N. Muzzi, 2006.
- 97 *Postcolonial Studies. Changing Perceptions*, edited by Oriana Palusci, 2006.
- 98 *Saperi e linguaggi a confronto. Atti dei seminari interdisciplinari sui linguaggi delle scienze umane e delle scienze fisiche*, a cura di Maria Luisa Martini e Silvia De-francesco, 2006.
- 99 *Arabs*, a cura di Paolo Gatti, 2007.
- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.

- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrado, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscardelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venezia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.

- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrado, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2010
dalla Tipografia Alcione (Trento)

I complessi rapporti che possono instaurarsi fra testo ed immagine hanno da tempo attirato uno straordinario interesse, tanto a livello teorico quanto nel confronto diretto con i testi letterari e iconografici. I contributi qui raccolti intendono esplorare tali intersezioni nella cultura antica e nella sua fortuna: sia sul versante delle immagini, che accolgono talvolta scritte e didascalie che interferiscono con la rappresentazione figurata, sia sul versante dei testi letterari, dove gli intrecci fra visualità e letteratura si rivelano molteplici, e disposti su piani plurimi e sfalsati.

€ 15,00 i.c.