



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di ricerca in
Filologia e cultura greco-latina e Storia del Mediterraneo antico

Dipartimento
Culture e Società

Settore scientifico- disciplinare
L-FIL-LET/02 (Lingua e Letteratura greca)

**MOTIVI TRAGICI NELLE *IMAGINES*
DI FILOSTRATO MAGGIORE**

(I 4; 18; 27; II 4; 10; 13; 23; 29; 30)

IL DOTTORE
BASILIO IOPPOLO

IL COORDINATORE
PROF. NICOLA CUSUMANO

IL TUTOR
PROF.SSA VALERIA ANDÒ

CICLO XXIV
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2015

PREMESSA

Il successo che, a partire dall'età rinascimentale e senza soluzione di continuità, ha riscosso la raccolta di 64 ἐκφράσεις tramandate con il nome di εἰκόνες¹ ('immagini') e attribuite a Filostrato Maggiore², è dovuto in maggior misura al carattere duplice, o se vogliamo ambiguo, che riconosciamo all'opera, appannaggio ora degli archeologi, ora dei filologi, ora di entrambi³.

Nel XVI sec. si vide nelle descrizioni filostratee il tramite per recuperare gli esemplari dell'arte classica che non erano sopravvissuti ai secoli bui del Medioevo; da quel momento, la fantasia degli studiosi portò alla ricostruzione sia dei dipinti sia della disposizione che essi dovevano avere in quella Pinacoteca di Napoli in cui – si legge nel *Proemio* – il retore di Lemno vide i quadri che descrisse⁴. Più tardi, si cominciò a

¹ Il termine non è però presente all'interno dell'opera. I quadri, che Filostrato chiama γραφαί, sono prevalentemente di argomento mitologico, ma non mancano quelli a sfondo paesaggistico.

² Possiamo ricavare notizie sull'autore dal lessico della *Suda* (Φ 421- 423), che però menziona tre Filostrati: dai contorni sfumati è la figura del primo, figlio di Vero, vissuto all'epoca di Nerone, di cui si dubita persino che sia esistito; il secondo è proprio il nostro Filostrato, retore di Lemno, detto il Maggiore, ricordato anche come Flavio Filostrato l'Ateniese, vissuto tra II e III sec. d. C. Sotto il suo nome ci sono pervenute diverse opere: oltre alle *Imagines*, abbiamo la *Vita di Apollonio di Tiana*, le *Vite dei sofisti*, l'*Eroico*, il *Gymnasticos*, il *Nerone* e infine 73 lettere. Tra i dettagli biografici del retore, degno di nota è il suo trasferimento da Atene, dove praticò i suoi studi di retorica e iniziò la sua attività di educatore, a Roma, dove entrò a far parte del cosiddetto Circolo di Giulia Domna, come egli stesso testimonia nelle *Vite dei sofisti* (IV, 2- 6). Il terzo Filostrato, infine, detto il Minore, nipote per parte di madre del Maggiore, è autore di un'altra serie di *Immagini*, ispirate, come egli stesso dice nel proemio, a quelle del suo avo. Sulla questione dei Filostrati, cfr. ABBONDANZA 2008, pp. 3- 5; BOWIE 2001; DE LANNOY 1997; ANDERSON 1986, pp. 291- 6; SCHÖNBERGER 1968, pp. 10- 20; SOLMSEN 1941.

³ La prima edizione fu quella veneziana del 1503 a cura di Aldo Manuzio, che ne pubblicò una seconda nel 1522. A Firenze, venne edito nel 1517 un volume che conteneva le *Imagines* dei due Filostrati e le *Statuarum descriptiones* di Callistrato, oltre all'*Heroicus* e alle *Vitae sophistarum* del Maggiore. Seguì una seconda edizione nel 1535.

⁴ 4: ἀφορμαὶ δὲ μοι τούτων τῶν λόγων αἶδε ἐγένοντο· ἦν μὲν ὁ παρὰ τοῖς Νεαπολίταις ἀγὼν [...] κατέλυον δὲ ἔξω τοῦ τεῖχους ἐν προαστείῳ τετραμμένῳ ἕς θάλασσαν, ἐν ᾧ στοὰ τις ἐξωκοδόμητο κατὰ ζέφυρον ἄνεμον ἐπὶ τετάρων οἶμαι ἢ καὶ πέντε ὀροφῶν ἀφορῶσα ἕς τὸ Τυρρητικὸν πέλαγος. ἤστραπτε μὲν οὖν καὶ λίθοις, ὅπόσους ἐπαινεῖ τρυφή, μάλιστα δὲ ἦνθει γραφαῖς ἐνηρμοσμένων αὐτῇ πινάκων, οὓς ἐμοὶ δοκεῖν οὐκ ἀμαθῶς τις συνελέξατο· σοφία γὰρ ἐν αὐτοῖς ἐδηλοῦτο πλειόνων ζωγράφων. "L'occasione per questi discorsi fu la seguente: un agone che si svolgeva a Napoli [...] Alloggiavo fuori le mura in un sobborgo rivolto verso il mare dove era un portico orientato verso Zefiro, credo, su quattro o cinque piani e con vista sul Mar Tirreno. Splendeva di tutte le pietre di cui il lusso si fregia, ma soprattutto delle pitture su tavola appese alle pareti, che qualcuno aveva raccolto, a me sembrava, non senza abilità: in esso si manifestava la maestria di numerosi pittori".

dubitare sull'effettiva esistenza dei dipinti, e la questione infiammò il dibattito accademico tra Ottocento e Novecento, per poi scemare senza approdare ad una posizione unanimemente condivisa⁵. Solo in tempi più recenti si è arrivati a riconoscere con una certa sicurezza l'operazione retorica che sta alla base dell'opera⁶, ma anche la sostanziale irrilevanza del problema: «la *Pinacoteca* è insomma un museo immaginario per il fatto stesso che è fatto di immagini, e non di oggetti tangibili. Che poi quelle immagini, che il retore abilmente ci dà a vedere senza che le vediamo, siano vere (nel senso che hanno un referente reale) o solo “ben trovate” (perché plausibilmente costruite assemblando tasselli di memoria visiva) in fondo poco importa»⁷.

D'altra parte, anche nell'ambito più strettamente letterario e filologico l'opera non mancò di destare un certo interesse. La prima traduzione è quella in francese di Blaise de Vigenère (1568)⁸, che rimase punto di riferimento negli studi d'oltralpe per molti anni; secoli dopo si distinse per dovizia di informazioni letterarie e filologiche da un lato, e per la presenza di osservazioni archeologiche dall'altro, il volume di Jacobs e Welcker (1825). Tra le edizioni critiche, segnalo quelle del Kayser (1870), che ha curato in due volumi il testo dell'intero *corpus Philostrataeum*, di Benndorf e Schenkel (1893), e, ultima in ordine di tempo, quella di Kalinka e Schönberger (1968), corredata da un commento letterario e iconografico sulla falsariga di Jacobs- Welcker⁹.

Ancora, notevole e rinnovata è stata l'attrattiva che le *Imagines* hanno esercitato dalla fine del secolo scorso: degli anni novanta sono gli studi di S. Maffei (1991) e A.

⁵ A scatenare la diatriba fu il contributo di FRIEDERICHS 1860, il quale, in contrasto con la posizione assunta da Goethe anni prima, si espresse per la totale inattendibilità dei dipinti descritti da Filostrato. La replica arrivò l'anno successivo per opera di BRUNN 1861. Furono loro, Friederichs e Brunn, i capostipiti delle due fazioni sulla natura dell'opera filostratea. Per la *vexata quaestio* sul problema, cfr., ad esempio, CANNATÀ FERA 2010, p. 424, n. 4; PUCCI 2010, pp. 11- 5; ABBONDANZA 2008, pp. 10- 6; GHEDINI 2004, p. 417 e nn. 4 e 5; KALINKA- SCHÖNBERGER 1968, pp. 26- 37.

⁶ CANNATÀ FERA 2010; PUCCI 2010; ABBONDANZA 2008; BRYSON 1994.

⁷ PUCCI 2010, p. 12. Cfr. anche SETTIS 1993, p. 474.

⁸ L'edizione del 1568 è stata riedita e annotata da GRAZIANI 1995.

⁹ Di minore importanza la traduzione inglese, con brevi note esegetiche, di FAIRBANKS 1931.

Manieri (1994), le quali, partendo dal proemio dell'opera, si sono soffermate sui rapporti tra parola e immagine. Del 1997 è la traduzione, con note di commento, di Gianni Schilardi.

Ad inaugurare gli studi filostrati nel nuovo millennio, un contributo di F. Ghedini (2000). Il suo lavoro muove da una prospettiva archeologica: oltre a fornire un'utile classificazione delle varie descrizioni, la studiosa rileva l'equilibrio, all'interno dell'opera, tra elementi figurativi e tradizione letteraria, giungendo alla conclusione che «risulta evidente che l'approccio figurativo ha decisamente la meglio su quello letterario», e che «l'interesse del retore, nonostante le lunghe digressioni letterarie, resta comunque fortemente catalizzato dal soggetto della raffigurazione»¹⁰.

A cura della stessa Ghedini, e di I. Colpo e M. Novello, è stata pubblicata nel 2004 un'edizione commentata delle *Imagines* di Filostrato Minore.

Di taglio archeologico anche un articolo di L. Abbondanza (2001), che in seguito ha curato un volume, con introduzione, traduzione e note di commento (2008), in cui sono analizzati non solo i repertori iconografici cui il retore sembra attingere per le sue descrizioni, ma anche la materia letteraria e poetica che sta dietro la stesura dell'opera.

Infine, degli anni '10 sono le traduzioni di A. Carbone (2010) e di G. Lombardo (2010), studiosi di estetica, e due contributi di M. Cannatà Fera (2010 e 2011). Questi ultimi, in particolare, hanno dimostrato che lo studio sulla presenza di rimandi e allusioni alla letteratura classica, l'identificazione dei cosiddetti ipotesti, è tutt'altro che esaurito e può dare ancora interessanti risultati¹¹.

¹⁰ GHEDINI 2000, p. 178. Cfr. anche GHEDINI 2004.

¹¹ Nel primo articolo sono analizzate l'*imago* che Filostrato Maggiore dedica a Pantea (II 9) e l'*Eracle in fasce* (5) del Minore. L'autrice parla di *aemulatio* nei confronti della tradizione letteraria che avviene colmando i vuoti nelle fonti. Nel secondo studio, il testo dell'*Anteo* del Maggiore (II 21) viene analizzato ai fini dell'interpretazione di un frammento pindarico.

Il mio lavoro muove proprio dalle ultime acquisizioni. L'analisi che condurrò delle fonti letterarie di Filostrato Maggiore, e del suo *lusus* fatto di citazioni, allusioni e rimandi alla produzione letteraria greca a lui precedente, inoltre, verrà affiancata da un'indagine sul rapporto tra le *Imagines* e la letteratura latina: poco studiato, infatti, è stato l'intreccio che lega l'opera filostratea ai testi prodotti a Roma¹², città in cui il retore si recò e visse.

È a questo aspetto, dunque, che rivolgerò maggiormente la mia attenzione.

Infine, dal momento che nell'opera il legame tra parole e immagine è imprescindibile¹³, recherei ingiustizia all'opera se non mi dedicassi alla tradizione figurativa ed iconografica che, al pari di quella letteraria, costituisce a tutti gli effetti uno degli 'ipotesti' delle *Imagines*¹⁴.

¹² In riferimento ad altre opere del retore, rapporti con gli autori latini vengono fuori, seppure in maniera sfumata, da un articolo di Martine Henry, in cui viene individuato un parallelo tra le *Naturales Quaestiones* di Seneca e un passo della *Vita di Apollonio di Tiana* a proposito dell'apparizione di un'isola, e da uno di Teresa Mantero, che mette a confronto, a proposito della figura di Protesilao e del motivo dell'interdizione di toccare per primi il suolo di Troia, un passo degli *Epitaphia Troiana* di Ausonio con i *Tristia* ovidiani e l'*Heroicus* filostrateo. Nelle *Imagines*, Alberto Grilli rintraccia alcuni parallelismi lessicali tra Filostrato e un'ode di Orazio (III 4) a proposito della nascita di Pindaro (II 12), senza tuttavia prendere posizione sulla possibile dipendenza del retore dal poeta latino.

¹³ Lo afferma lo stesso autore nell'*incipit* delle *Imagines* (I *Prooem.* 1): "Chi non ama la pittura offende la verità e nuoce alla sapienza che appartiene ai poeti; in entrambe risiede, in egual modo, la propensione per le gesta e le immagini degli eroi" ("Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ καὶ σοφίαν, ὁπόση ἐς ποιητὰς ἕκει, φορὰ γὰρ ἴση ἀμφοῖν ἐς τὰ τῶν ἡρώων ἔργα καὶ εἶδη).

¹⁴ A causa dell'esigua quantità di dipinti che è arrivata fino a noi, è veramente difficile individuare se Filostrato si sia ispirato a qualche dipinto in particolare, o abbia invece fatto riferimento genericamente a motivi iconografici ricorrenti riguardo le varie situazioni che rappresenta. Un dato però è certo: il retore non fa mai riferimenti espliciti a nomi di pittori o a specifici dipinti. Piuttosto, egli menziona genericamente ζωγράφοι, oltre al caso già citato del *Fetonte* (I 11), in I 2 (*Komos*), a proposito dell'abitudine dei pittori di raffigurare i volti dei giovani. In tutti gli altri casi, col termine ζωγράφος si riferisce al pittore del dipinto descritto (I 3, 2; 4, 2; 6, 3; 9, 5; 12, 3; 15, 2; 26, 5; 29, 2; 30, 1; II 2, 4; 7, 2; 28, 2, 3 e 4; 31, 1; 32, 4; 34, 3).

Filostrato e le sue fonti:

Non è stata ancora condotta un'analisi completa sulle fonti dell'opera efrastica di Filostrato¹⁵, ma possiamo ricavare un quadro seppur parziale sia dai commenti alle *Imagines*, sia dagli studi su singole descrizioni¹⁶.

Sulla tecnica allusiva di Filostrato, possiamo dire che è molto varia:

A) Prima di tutto, le citazioni esplicite. La serie di descrizioni viene inaugurata nel segno di Omero, menzionato per ben tre volte nella prima *imago*, dedicata allo Scamandro; il nome del poeta ricorre poi due volte nell'*Antilocco* (II 7) e nel *Mele* (II 8), una volta sola ne *Le Favole* (I 3), in cui sono menzionati anche Esopo, Esiodo e Archiloco, nell'*Amimone* (I 8)¹⁷, ne *La nascita di Ermes* (II 26)¹⁸, ne *L'educazione di Achille* (II 2), ne *Le Tele* (II 28), in *Dodona* (II 33)¹⁹ e ne *Le Ore* (II 34), l'ultima descrizione della serie. L'opera di apre e si conclude dunque con il poeta dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

Oltre al caso già individuato, Esiodo è menzionato anche in II 28; Saffo è presente due volte nelle *Cantatrici di inni* (II 1)²⁰; Anacreonte ("il poeta di Teo") in I 15 (*Arianna*)²¹; Esopo è il protagonista di II 12, Pindaro di I 3; il poeta tebano è anche

¹⁵ Il contributo più completo sulle fonti di Filostrato è quello di BOWIE 2009, che analizza il *background* letterario della *Vita Apollonii*. Dall'analisi dello studioso si ricava che le allusioni maggiormente presenti nell'opera biografica sono, com'era ovvio aspettarsi, ai poemi omerici, in particolare all'*Iliade*; seguono gli autori della tragedia classica (soprattutto Euripide) e gli storiografi (Erodoto su tutti, poi Tucidide e Senofonte); poi i lirici (Archiloco, ma anche Pindaro e Stesicoro); presenti in minor misura i filosofi (Empedocle, Platone, Epicuro).

¹⁶ Cfr. ad esempio GRILLI 1995, sulle fonti della descrizione sulla nascita di Pindaro (II 12), ed HARRIS 1961, pp. 3- 5, sull'*imago* dedicata a Giacinto (I 24).

¹⁷ Citazioni da *Il. XIII* 23- 4 sono i termini *χαλκόποδας* e *ώκυπέτας* (SCHÖNBERGER 1968, p. 302).

¹⁸ Abbiamo citazioni da *Od. VI* 42- 4, di cui Filostrato riprende i termini *ἔδος*; *θεῶν*; *ὄμβρων*; *ἀνέμων*; *χίονι* (SCHÖNBERGER 1968, p. 359; PUCCI 2010, p. 99)

¹⁹ Qui Filostrato cita da *Il. XVI* 235 i termini *ἀνιπτόποδας* e *χαμαιεύνας* (SCHÖNBERGER 1968, p. 475).

²⁰ Della poetessa il retore cita l'aggettivo *μελίφωνοι*, cfr. fr. 185 e 217 V. (JACOBS 1825, p. 407; PUCCI 2010, p. 101, n.158).

²¹ Troviamo una citazione dal fr. 31 Page: *μεθύων ἔρωτι* (JACOBS 1925, p. 300; SCHÖNBERGER 1968, p. 328).

menzionato nel *Teodamante* (II 24)²² e in II 28. Euripide è l'unico tragediografo menzionato, una sola volta a proposito della follia di Eracle (*Im.* II 23, 1), mentre tra gli storici è presente Senofonte, di cui si fa più volte menzione in *Pantea* (II 9).

B) Non è infrequente che Filostrato menzioni genericamente dei ποιηταί: in I 10 (*Anfione*), 2 sono presenti una citazione di Omero (*Il.* IV 105: αἰγὸς ἰξάλου)²³, e al paragrafo 3 un riferimento ai 'poeti dei versi segreti' (οἱ τῶν ἀποθέτων ποιηταί)²⁴; in I 11 (*Fetonte*) il retore contrappone l'interpretazione allegorica che i filosofi fanno del carro e dei cavalli di Fetonte a quella 'letterale' di poeti e pittori; in II 10 (*Cassandra*) il ποιητής è sempre l'Omero dell'*Iliade*, di cui il retore cita il termine κύμβαχος dal v. 586 del V libro²⁵; in II 17 (*Isole*) Filostrato afferma che il dipinto concorda con i poeti in riferimento all'origine mitica di un'isola; in II 18 (*Ciclope*) si legge che secondo i poeti per i Ciclopi la terra produce i frutti spontaneamente; in II 19 (*Forba*) il retore invita a scomodare 'il poeta' (sempre Omero) per le misure del corpo di un Flegio atterrato; in II 23 (*Eracle folle*) si legge che il dipinto non rappresenta ciò che invece aggiungono i poeti²⁶; infine, in II 30 (*Evadne*) è l'arroganza di Capaneo nei confronti di Zeus l'argomento conosciuto perché cantato dai poeti²⁷.

²² In II 12, 4 (τῶν λιπαρῶν καὶ ἀοιδίμων) c'è inoltre una citazione dal fr. 76 M. di Pindaro (Ἔοται λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀοιδίμοι).

²³ JACOBS 1825, p. 263; SCHÖNBERGER 1968, p. 309.

²⁴ Si tratta dell'espressione Χάριτας καμεῖν, ἄγαλμα ἥδιστον.

²⁵ SCHÖNBERGER 1968, p. 408. Nella stessa *imago* troviamo anche un'altra citazione da Omero (*Od.* XI 411): βοῦς ἐπὶ φάτνῃ. Cfr. *infra*.

²⁶ Cfr. *infra*.

²⁷ Cfr. *infra*. In II 21 (*Anteo*), 2 Filostrato cita, con l'espressione γόνυ... κάμψας, *Od.* V 453: γούνατ' ἔκαμψε (SCHÖNBERGER 1968, p. 445). La *iunctura* è utilizzata dal retore anche nella *Vita Apollonii* e nelle *Vitae sophistarum*, cfr. JACOBS 1825, p. 519. Ancora, nella stessa *imago*, abbiamo un altro riferimento ad Omero: leggiamo infatti δυστήνων δέ τε παῖδες, che si ritova, ad esempio, in *Il.* VI, 127e XXI, 151 (SCHÖNBERGER 1968, p. 446; PUCCI 2010, p. 104, n. 235). Per un'analisi dettagliata della descrizione su Eracle e Anteo, cfr. CANNATÀ FERA 2011.

Si deduce che quando la fonte non è esplicitamente menzionata, o indica ancora Omero, oppure generalmente la tradizione poetica (soprattutto epica) di un determinato argomento mitologico.

C) Espressioni come λέγεται (I 6, 6 e 7; 10, 1; 11, 3; 24, 1; 27, 1 x2; II 5, 1; 8, 1; 11, 1; 15, 2, 3 e 4; 17, 6; 27, 3; 29, 4), λέγονται (I 17, 1; II 22, 1), φασιν (I 6, 1; 7, 1; 10, 2 e 3; 11, 4; 15, 1; 18, 1; 26, 1; 28, 3; 29, 1; II 3, 1; 8, 2; 11, 1 e 2; 17, 5; 21, 2; 29, 2; 30, 3; 33, 2) possono riferirsi a a generi poetici diversi dall'epica (ad esempio quello lirico o tragico), oppure semplicemente a testi mitografici. In questo caso, dovrebbe trattarsi di episodi mitologici abbastanza conosciuti all'epoca di Filostrato.

D) Citazioni, allusioni e riferimenti non espliciti²⁸.

È soprattutto su quest'ultimo punto che si concentrerà la mia analisi. In particolare, ho scelto di condurre l'analisi delle immagini di argomento tragico: nel primo capitolo ho trattato due descrizioni sull'esito funesto del νόστος di Aiace Locrese (II 13: *Le Gire*) e di Agamennone (II 10: *Cassandra*), nel secondo l'*imago* sulla morte di Ippolito (II 4: *Ippolito*); nel terzo quella sulla follia di Eracle (II 23: *Eracle folle*); nel quarto ho raccolto le descrizioni degli episodi della saga dei Sette contro Tebe: I 4 (*Meneceo*); I 17 (*Anfiarao*); II 29 (*Antigone*); 30 (*Evadne*). Infine, il quinto e ultimo capitolo è dedicato all'*imago* sulla tragica fine di Penteo (II 18: *Baccanti*)²⁹.

²⁸ Alcuni di questi sono già stati individuati: per esempio, una citazione di Pindaro (*Isth.* II 5) in II 5, 5 (*Rodogune*), tre di Euripide (*Ba.* 836; *Hipp.* 73; *Ba.* 665), rispettivamente in I 2, 5 (*Komos*), II 4, 3 (*Ippolito*), 8, 2 (*Melete*), due di Aristofane (*Av.* 1121; *Pax* 520) in I 30, 3 (*Pelope*) e 31, 3 (*Doni ospitali*); una di Teocrito (XXII 47) in II 21, 4 (*Anteo*).

²⁹ I capitoli V e VI sono stati scritto presso la 'Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique', nelle cui biblioteche ho avuto la possibilità di arricchire la bibliografia e perfezionare il mio studio.

CAPITOLO 1.

I NOSTOI DEI GRECI: AIACE LOCRESE (II 13) E CASSANDRA (II 10)

Durante la spedizione a Troia, il figlio d'Oileo, in disparte dai compagni, si era recato presso il tempio di Atena dove Cassandra, figlia di Priamo e sacerdotessa di Apollo, si era rifugiata per sfuggire all'eroe, chiedendo asilo alla dea. Ad informarci sulla vicenda è innanzitutto la *Crestomazia* di Proclo, dove leggiamo l'*argumentum* dell'Ἰλίου πέρσις di Arctino di Mileto¹:

Κασσάνδραν δὲ Αἴας ὁ Ἰλέως πρὸς βίαν ἀποσπῶν συνεφέλκεται τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ζόανον. ἐφ' ᾧ παροξυνθέντες οἱ Ἕλληνες καταλεῦσαι βουλευόνται τὸν Αἴαντα. ὁ δὲ ἐπὶ τὸν τῆς Ἀθηνᾶς βωμὸν καταφεύγει καὶ διασώζεται ἐκ τοῦ ἐπικειμένου κινδύνου. ἔπειτα ἀποπλέουσιν οἱ Ἕλληνες, καὶ φθορὰν αὐτοῖς ἢ Ἀθηνᾶ κατὰ τὸ πέλαγος μηχανᾶται.

L'azione nefanda di Aiace Locrese, dunque, scatena l'ira dei compagni; essi però devono desistere dal loro proposito di lapidarlo perché l'eroe si era recato presso l'altare di Atena, e decidono quindi di lasciare Troia e ritornare in patria². La dea, furiosa

¹BERNABÉ 1987, p. 89, 15- 18. Cfr. anche Alc. fr. 298 V.; Soph. *Ajax Locr.*, fr. 10c R.; Eur. *Tro.* 69- 71; Callim. *Aet.* I, fr. 35 Mass. (= Σ AD *ad Il.* XIII 66); Paus. I 15, 2; V 11, 5 e 19, 5; X 26, 3; Strab. VI 1, 14; XIII 1, 40; D. Chr. 11, 153; Apollod. *Ep.* 5, 22; Q. S. XIII 420- 9; Triphiod. 647- 50; Lib. *Decl.* 1, 94; *Ref.* 2, 1; Lyc. *Alex.* 361- 2. Tra gli autori latini, Lucil. 26, 656- 61; Verg. *Aen.* II 403- 6; Ov. *Met.* XIII 408- 11; Prop. IV 1, 113- 8; Dict. 5, 12; Hyg. 116, 1; Sid. Apoll. 5, 194; 15, 2.

²Secondo LLOYD-JONES 1968 la proposta della lapidazione venne fatta dagli Achei per punire l'offesa di Aiace alla sacerdotessa (p. 137); diversamente, MEYERHOFF 1984 sostiene che, secondo Proclo, l'ira dei Greci nei confronti di Aiace è dovuta non all'oltraggio a Cassandra, a cui non si farebbe alcun cenno, bensì al danno subito dallo ζόανον di Atena (ἐφ' ᾧ, infatti, non può che riferirsi a συνεφέλκεται, p. 147 e n. 56), mentre, secondo PARDINI 1989, nell'*Iliupersis* «compare la versione secondo la quale Aiace viola la sacralità del diritto d'asilo di cui Cassandra, rifugiata presso il Palladio, gode» (p. 201). Dello stesso avviso MAZZOLDI 2001, che, analizzando la tradizione letteraria dell'episodio, afferma che nell'opera di Arctino, come anche in Alc. fr. 298 V., Soph. *Ajax Locr.* (fr. 10c R.), ed Eur. *Tro.* 69- 71, «Aiace ... compie un oltraggio direttamente ad Atena, un atto di ὕβρις nei confronti della dea; Cassandra è vittima secondaria, oggetto di un 'trascinamento' non altrimenti precisabile» (p. 32), e aggiunge che la colpa dell'eroe, «caratterizzata come stupro di una supplice all'interno del tempio di Atena, si cristallizza e compare in tale forma in tutte le forme letterarie dal III sec. a.C. in poi» (sarebbe stato Callimaco il primo a sostituire il tradizionale ἔλκω con καταισχύνω, p. 38), e che Pausania sarebbe testimone della compresenza dei due livelli interpretativi (pp. 38-9 e nn. 43- 6). Per la colpa di Aiace nella poesia augustea, cfr. PARDINI 1995; per le altre problematiche connesse all'episodio, RÖSLER 1987.

perché il gesto sacrilego del Locrese non è stato punito, “medita un destino rovinoso” per lui e per il resto degli Achei³.

Maggiori dettagli si ricavano da altre fonti: in Apollodoro leggiamo che, mentre stavano per salpare da Troia, gli Achei vengono informati da Calcante del fatto che Atena è adirata a causa dell'ἄσέβεια di Aiace⁴; essi dunque decidono di ucciderlo, μαρτυρόντα δὲ ἐπὶ βωμόν εἶσαν⁵. Pausania, descrivendo la *Lesche* degli Cnidi a Delfi, dice che il Locrese era raffigurato presso l'altare, con lo scudo, “mentre giurava” (ὀμνύμενος) davanti agli Atridi e agli altri Achei sull'oltraggio che aveva fatto a Cassandra. La fanciulla, a terra, era ancora aggrappata allo ξόανον di Atena che l'eroe sacrilego aveva staccato dal suolo nel tentativo di portare via la sacerdotessa⁶. Libanio, infine, ci informa del fatto che i Greci si preoccuparono di punire Aiace solo dopo essere venuti al corrente dell'ira di Atena, e che dopo aver celebrato il processo, si fecero sfuggire il colpevole che trovò scampo presso l'altare di un dio⁷.

Stando alla ricostruzione di Rösler, l'oltraggio avviene sullo sfondo della spartizione del bottino e dell'assegnazione delle donne di Troia; per placare la dea, allora, l'eroe professa un giuramento, ma invano. Viene quindi celebrato un processo dagli Achei, in cui il Locrese viene condannato alla lapidazione; l'eroe riesce tuttavia a fuggire, trovando asilo nel tempio della stessa Atena⁸.

³ Quello del νόστος λυγρός, imposto agli Achei dalla divina figlia di Zeus, è un motivo dominante nell'*Odissea* già in apertura del poema (I 326- 7; III 130- 6). Dobbiamo ricorrere agli scolii per saperne di più (ad *Od.* III 135): μήνιος ἐξ ὀλοῆς] ἐπεὶ Αἴαντα τὸν Λοκρὸν οὐκ ἐκόλασαν βιασάμενον ἐν τῷ ἱερῷ αὐτῆς τὴν Κασάνδραν. H.E.V. νῦν μὲν κοινῶς εἰς ἅπαντας τὴν μῆνιν, ἐξῆς δὲ σαφέστερον τὴν αἰτίαν τῆς ὀργῆς δηλοῖ ἐπὶ τοῦ Αἴαντος. Q. Per l'ira di Atena cfr. CASTELLANI 2005; STRAUSS CLAY 1983, pp. 43-53; DANEK 1998, pp. 59 e 79- 86.

⁴ Alc. fr. 298 V. Cfr. TARDITI 1969; GALLAVOTTI 1970.

⁵ *Epit.* 5, 25.

⁶ X 26, 3. RÖSLER 1987 esclude che il giuramento possa essere assertorio, perché, in tal caso, Aiace avrebbe dovuto negare le evidenti conseguenze del suo atto, e afferma che l'eroe, nel tentativo di placare i compagni, promette l'istituzione di un “rito espiatorio” che preveda che ogni anno fanciulle locresi giungano a Troia, al servizio del tempio di Atena (p. 5).

⁷ *Ref.* 2, 1.

⁸ RÖSLER 1987, p. 5.

Gli Achei decidono comunque di salpare, e a nulla serviranno le “sacre ecatombi” che Agamennone offre ad Atena “per mitigare la sua collera”⁹: la dea è decisa a disperdere gli Achei¹⁰ e a sollevare contro di loro “vento maligno e lunghi marosi”¹¹: in *Od.* III 137 ss., Nestore racconta come, prima della partenza, la divina figlia di Zeus abbia creato discordia fra gli Atridi, e riferisce di una prima divisione dell’esercito, una parte ferma a Troia con Agamennone, l’altra con Menelao, Nestore ed Odisseo diretta verso l’isola di Tenedo. Il re di Itaca però cambia idea e ritorna a Troia. Soltanto Nestore, Diomede e Menelao intraprendono subito il viaggio verso casa, i primi due giungono in patria senza particolari problemi, mentre la flotta del minore degli Atridi naufraga a Capo Malea¹². In IV 351 ss., lo stesso Atride dice a Telemaco, giunto a Sparta per avere notizie del padre, che, rimasto da solo, bloccato nei pressi dell’isola di Faro, dove “gli dei *lo* trattennero perché ad essi non aveva immolato ecatombi perfette” (351- 2), ritrovò la rotta verso casa grazie a Proteo, il “veridico vecchio del mare”¹³, a cui l’eroe riuscì a strappare le informazioni di cui aveva bisogno grazie ai consigli della figlia di quello, Eidotea¹⁴. Prima di ripartire, Menelao era stato messo al corrente dallo stesso Proteo della morte di Aiace e di Agamennone (499- 537).

Il tragico destino di questi due eroi è descritto da Filostrato in due *images*: le *Gire* (II 13) e *Cassandra* (II 10).

⁹*Od.* III 143- 6: βούλετο γάρ ῥα/ λαὸν ἐρυκακέειν ῥέξαιθ' ἱεράς ἐκατόμβας,/ ὡς τὸν Ἀθηναίης δεινὸν χόλον ἐξακέσαιτο,/ νήπιος, οὐδὲ τὸ ἤδη, ὃ οὐ πείσεσθαι ἔμελλεν.

¹⁰ Cfr. *Od.* XIV 241- 2: τῷ δεκάτῳ δὲ πόλιν Πριάμου πέρσαντες ἔβημεν/ οἱ καθε σὺν νήεσσι, θεὸς δ' ἐκέδασεν Ἀχαιοῦς.

¹¹*Od.* V 9: ἦ σφιν ἐπῶρσ' ἄνεμόν τε κακὸν καὶ κύματα μακρά.

¹²DANEK 1998, p. 84- 6. Sulle sorti di Menelao cfr. anche A. Ag. 617 ss.

¹³ 384: γέρον ἄλιοςνημερτής.

¹⁴La fanciulla consiglia a Menelao di interrogare il padre, “il suddito di Posidone che di tutto il mare conosce gli abissi” (385- 6), e suggerisce all’eroe un espediente per ingannarlo (cfr. vv. 456- 8), infatti Proteo cerca di sfuggire a chiunque voglia conoscere i suoi responsi utilizzando la sua capacità di mutare forma. Cfr. ICARD- GIANOLIO 1994; O’NOLAN 1960.

ΓΥΡΑΙ*

(1) Αἰ τοῦ πελάγους ἀνεστηκυῖαι πέτραι καὶ ἡ ζέουσα περὶ αὐτάς θάλαττα ἦρωσ τε δεινὸν βλέπων ἐπὶ τῶν πετρῶν καὶ τι καὶ φρονήματος ἔχων ἐπὶ τὴν θάλατταν. Ὁ Λοκρὸς βέβληται μὲν τὴν ἑαυτοῦ ναῦν, ἐμπύρου δὲ αὐτῆς ἀποπηδήσας ὁμόσε κεχώρηκε τοῖς κύμασι, τῶν μὲν διεκπαίων, τὰ δὲ ἐπισπώμενος, τὰ δὲ ὑπαντλῶν τῷ στέρνῳ. Γυραῖς δ' ἐντυχὼν – αἰ δὲ Γυραὶ πέτραι εἰσὶν ὑπερφαίνουσαι τοῦ Αἰγαίου κόλπου – λόγους ὑπέρφρονας λέγει κατὰ τῶν θεῶν αὐτῶν, ἐφ' οἷς ὁ Ποσειδῶν αὐτὸς ἐπὶ τὰς Γυράς στέλλεται φοβερὸς, ὃ παῖ, καὶ χειμῶνος πλέως καὶ τὰς χαίτας ἐξηρμένος. καίτοι ποτὲ καὶ συνεμάχει τῷ Λοκρῷ κατὰ τὸ Ἴλιον, σωφρονοῦντι δὲ καὶ φειδομένῳ τῶν θεῶν – ἐρρώννυ αὐτὸν τῷ σκήπτρῳ – , νῦν δ', ἐπειδὴ ὑβρίζοντα ὄρᾳ, τὴν τρίαιναν ἐπ' αὐτὸν φέρει καὶ πεπλήξεται ὁ αὐχὴν τῆς πέτρας ὁ ἀνέχων τὸν Αἴαντα, ὡς ἀποσεῖσαιτο αὐτὸν αὐτῇ ὕβρει. (2) ὁ μὲν δὴ λόγος τῆς γραφῆς οὗτος, τὸ δὲ ἐναργές· λευκὴ μὲν ὑπὸ κυμάτων ἢ θάλαττα, σπιλάδες δ' αἰ πέτραι διὰ τὸ ἀεὶ ραίνεσθαι, πῦρ δὲ ἐκ μέσης ἄττει τῆς νεῶς, ἐς ὃ ἐμπνέων ὁ ἄνεμος πλεῖ ἢ ναῦς ἔτι καθάπερ ἰστίῳ χρωμένῃ τῷ πυρί. ὁ δὲ Αἴας οἷον ἐκ μέθης ἀναφέρων περιαθρεῖ τὸ πέλαγος οὔτε ναῦν ὀρῶν οὔτε γῆν, καὶ οὐδὲ τὸν Ποσειδῶν προσιόντα δέδοικεν, ἀλλ' ἔοικε διατεινομένῳ ἔτι· οὐπω τοὺς βραχίονας ἢ ῥώμη ἀπολέλοιπεν, ὁ αὐχὴν τε ἀνέστηκεν οἷος ἐπὶ Ἑκτορα καὶ Τρῶας. ὁ μὲν δὴ Ποσειδῶν ἐμβαλὼν τὴν τρίαιναν ἀπαράξει τὸ τρύφος αὐτῷ Αἴαντι τῆς πέτρας, αἰ δὲ Γυραὶ αἰ λοιπαὶ μενοῦσί τε, ἐς ὅσον θάλαττα, καὶ ἄσυλοι ἐστήξουσι τῷ Ποσειδῶνι.

*Seguo il testo di SCHÖNBERGER 1968.

LE GIREE

(1) Le ritte rocce del mare, l'acqua che ribolle intorno, un eroe, su di esse, che rivolge il suo fiero sguardo verso il mare, con aria di superbia. Il Locrese è stato colpito nella sua nave, e gettatosi da quella, infuocata, affronta le onde, ora aprendosi un varco tra esse, ora attirandole a sè, ora opponendosi ad esse con il petto. Raggiunte le Giree, rocce che si ergono su un'insenatura dell'Egeo, pronuncia parole arroganti contro gli stessi dei, per cui Posidone, proprio lui, si avvia verso di quelle – mio caro – spaventoso, carico di tempesta e con le chiome scompigliate. Eppure, a Troia, era alleato del Locrese, al tempo in cui l'eroe trattava gli dei con saggezza e moderazione (il dio lo rafforzava col suo scettro); ora invece, dal momento che lo vede arrogante, rivolge il tridente contro di lui, e la sommità della roccia che sostiene Aiace sarà colpita, così da farlo cadere insieme con la sua stessa arroganza. (2) Questo è l'argomento del quadro, quest'altro, invece, ciò che si vede: il mare è biancheggiante per le onde, le rocce, continuamente bagnate dalla spuma del mare, assomigliano a piccoli scogli, fiamme, su cui soffia il vento, si agitano dalla parte centrale della nave, che continua a navigare come se usasse il fuoco a mo' di vela. Aiace, invece, come ripresosi dall'ebbrezza, osserva il mare, senza vedere la nave né la terra, e non ha timore nemmeno di Posidone che si avvicina, ma sembra uno che ancora non cede: la forza non ha ancora abbandonato le braccia, il collo è dritto come (lo aveva) contro Ettore e i Troiani. Posidone, dal canto suo, lanciando il tridente, distruggerà il pezzo della roccia a cui era aggrappato lo stesso Aiace, e le Giree, ciò che di loro rimane, resteranno immobili e inviolabili, così come il mare, grazie a Posidone.

COMMENTO

Nell'*incipit* dell'immagine, Filostrato indica gli elementi che si trovano in primo piano nel dipinto, senza entrare nel dettaglio¹⁵: le rocce, il mare in tempesta, un eroe il cui sguardo rivela tutta la sua arroganza¹⁶. Solo successivamente, in una sorta di digressione mitologica, viene spiegato quello che possiamo definire l'antefatto¹⁷: la nave di Aiace (Ὁ Λοκρός) è stata colpita da un fulmine¹⁸, e l'eroe è costretto a tuffarsi in acqua, dove è come se ingaggiasse una lotta con le onde¹⁹. Dopo aver trovato scampo

¹⁵ Cfr. SCHÖNBERGER 1968, p. 414. GHEDINI 2000 classifica l'immagine tra le descrizioni che iniziano direttamente dall'ambientazione, «da cui progressivamente o repentinamente si passa verso il soggetto principale», e aggiunge che «l'assenza di uno schema fisso nelle descrizioni filostratee è [...] da imputarsi alla natura stessa della composizione letteraria e non a scarsa conoscenza... della tradizione figurativa» (pp. 177- 8).

¹⁶ La *iunctura* δεινὸν βλέπειν, che ricorre anche in *Im.* II 15, è attestata a partire da Plutarco e Luciano riferita al δράκων che sorvegliava il vello d'oro (in Platone, *Ion* 535e, è presente ἐμβλέπω). In [Lucian.] *Am.* 29, δεινὸν, retto però da ὑποβλέπων, è associato a θηριῶδες, mentre nella *Vita di Apollonio* Filostrato fa riferimento allo sguardo del leone che difende i suoi cuccioli (2, 14). Interessante, a riguardo, la spiegazione dell'espressione in un trattato di fisiognomica ([Polem.], *Physiogn.* 24: ὀφθαλμοὶ ἀσκαρδάμυκτοι δεινὸν βλέποντες κακὸν τι μηχανᾶσθαι τὸν ἄνδρα κατηγοροῦσι). In Omero troviamo l'espressione equivalente δεινὸν δερκόμενος (*Il.* III 342, riferita a Menelao e Paride; XI 37, riferito alla Gorgone; XXIII 815, riferito ad Aiace Telamonio e Diomede). Cfr. anche Philostr. *Iun.* 4, 1 (βλέπων τε δεινῶς δεδορκός, detto sempre di un δράκων).

¹⁷ MANIERI 1999 nota che «per una completa interpretazione e valutazione del quadro, occorre, come per un testo poetico, cogliere il significato al di là della forma e questo richiede, anche da parte dello spettatore, la conoscenza dei presupposti letterari da cui il quadro trae origine» (p. 119 e n. 22); la studiosa, prendendo come esempio proprio l'*imago* in oggetto, ribadisce il principio estetico secondo cui «per rendere completa ed efficace la riproduzione in un quadro di scene tratte dal mondo naturale o dalla vita umana, la *mimesis* deve accompagnarsi alla *mathesis*, cioè alla conoscenza e al rispetto delle tradizioni culturali e letterarie» (p. 118).

¹⁸ Il dettaglio non è attestato nei repertori figurativi, in cui si trova invece il ratto del Palladio; ma Plinio, *nat.* 35, 40, ricorda un quadro di Apollodoro (ultimo terzo del V sec. a. C.) conservato a Pergamo, che rappresentava un *Ajax fulmine incensus* (ABBONDANZA 2008, pag. 289, n. 144).

¹⁹ Cfr. Q. S. XIV 548- 52. L'espressione ὁμόσε χωρέω con il dativo è attestata, in particolare tra gli storici, con il significato di "intraprendere una battaglia con qualcuno", cfr., ad esempio, Thuc. IV 10, 1. In *Her.*, Filostrato utilizza la *iunctura* con τῷ ὕδατι (48, 12). Il verbo διεκπαίω è utilizzato altrove da Filostrato anche in contesti "militari", come in *Her.* 33, 33 (Αἴας ὁ μέγας ... διεξέπαισε τοῦ ὀμίλου γυμνῶ τῷ ξίφει καὶ ἐτοίμῳ); 46, 7 (τὸ δὲ στόμα τῆς αἰχμῆς... παντός διεκπαίειν), riferito in entrambi i casi ad armi. Cfr. anche Appiano (*B. C.* V 4, 34), in cui però troviamo il verbo costruito con l'accusativo, anziché con il genitivo (διεκπαίων αὐτοὺς [τοὺς ἐχθροὺς]). Il verbo ἐπισπάω, al medio, è attestato con il significato di "attirare", come ad esempio in Polibio (III 110, 2: ἐπισπᾶσθαι καὶ προάγειν [τοὺς πολεμίουσ] μᾶλλον εἰς τόπους τοιούτους), e in Plutarco (*Syll.* 20, 3: εἰς μάχην ἐπισπάσασθαι τὸν Σύλλαν "attirare Silla in battaglia"; cfr. anche *Phil.* 18, 9; *Mar.* 26, 5; *Phocion* 14, 12; *Ant.* 65, 8). Nella *Vita di Apollonio*, Filostrato utilizza lo stesso verbo per descrivere l'azione di Eracle "che costruisce le colonne e attira l'Oceano all'interno" (2, 3: αὐτὸς γὰρ πεποιήται ὁ Ἡρακλῆς... ποιούμενος τὸν τε Ὠκεανὸν ἐς τὰ ἔσω ἐπισπῶμενος).

nelle Gire, rocce che, come ci informa lo stesso autore, “si ergono su un’insenatura dell’Egeo” (πέτραι... ὑπερφαίνουσαι τοῦ Αἰγαίου κόλπου)²⁰, il Locrese rivolge agli dèi parole oltraggiose. L’atteggiamento arrogante dell’eroe provoca l’ira di Posidone, che, un tempo suo alleato²¹, adesso rivolge minacciosamente contro di lui il suo tridente.

Ecco cosa racconta Proteo a Menelao in *Od.* IV 499- 511:

Αἴας μὲν μετὰ νηυσὶ δάμη δολιχηρέτμοισι·	
Γυρῆσιν μιν πρῶτα Ποσειδάων ἐπέλασσε	500
πέτρησιν μεγάλῃσι καὶ ἐξεσάωσε θαλάσσης·	
καὶ νύ κεν ἔκφυγε κῆρα, καὶ ἐχθόμενός περ Ἀθήνη,	
εἰ μὴ ὑπερφίαλον ἔπος ἔκβαλε καὶ μέγ' ἀάσθη·	
φῆ ῥ' ἀέκητι θεῶν φυγέειν μέγα λαῖτμα θαλάσσης.	
τοῦ δὲ Ποσειδάων μεγάλ' ἔκλυεν αὐδήσαντος·	505
αὐτίκ' ἔπειτα τρίαιναν ἐλὼν χερσὶ στιβαρῆσιν	
ἤλασε Γυραίην πέτρην, ἀπὸ δ' ἔσχισεν αὐτήν·	
καὶ τὸ μὲν αὐτόθι μεῖνε, τὸ δὲ τρύφος ἔμπεσε πόντῳ,	
τῷ ῥ' Αἴας τὸ πρῶτον ἐφεζόμενος μέγ' ἀάσθη·	
τὸν δ' ἐφόρει κατὰ πόντον ἀπείρονα κυμαίνοντα.	510
ὧς ὁ μὲν ἔνθ' ἀπόλωλεν, ἐπεὶ πῖεν ἄλμυρον ὕδωρ ²² .	

La descrizione filostratea è grosso modo corrispondente a quella omerica, dalla quale però ricaviamo maggiori informazioni: innanzitutto veniamo a sapere che è proprio

²⁰ Gli scoli ad *Od.* IV 500 spiegano l’origine del nome Γυραί (γυρῆσιν] πέτραις... οὕτως καλουμέναις, ἐπεὶ εἰσι περιφερεῖς V. στρογγύλαις πέτραις, ἐξ οὔ καὶ γυρὸς ὁ κυρτὸς, διὰ τὸ δοκεῖν κυκλοῦσθαι. B.) e collocano queste rocce nei pressi dell’isola di Mykonos (così anche Eust. *ad Od.* I 179), mentre Quinto Smirneo dice che si trovano presso il promontorio Cafereo, a sud-est di Eubea (XIV 568- 72: ... ἀμφὶ δὲ πάντῃ/ κρημνοὶ ὑπεκλονέοντο Καφηρέος...).

²¹ Come ha notato già JACOBS 1825, p. 472, il riferimento a Posidone che rafforza Aiace col suo scettro deriva da *Il.* XIII 59- 61, in cui il dio incita ed incoraggia entrambi gli Aiaci: ἦ καὶ σκηπανίῳ γαιήχοχος ἐννοσίγαιος/ ἀμφοτέρῳ κεκόπων πλῆσεν μένεος κρατεροῖο,/ γυῖα δ' ἔθηκεν ἑλαφρὰ πόδας καὶ χεῖρας ὑπερθεν. Cfr. anche FAIRBANKS 1931 (p. 183, n. 2); SCHÖNBERGER 1968, p. 414.

²² “Aiace, con le navi dai lunghi remi, fu vinto: prima, Posidone lo accostò alle Rupi Giree, le grandi scogliere, e lo trasse in salvo dal mare; e sarebbe sfuggito al destino, benché odioso ad Atena, se non diceva parole superbe e non era grandemente accecato: disse ch’era scampato al gran gorgo del mare, malgrado gli dei. Posidone l’udì che diceva questa gran vanteria: subito, preso con le mani vigorose il tridente, colpì la Rupe Girea e la spaccò in due. E una parte rimase dov’era; lo spezzone su cui era Aiace grandemente accecato cadde in mare e lo trasse nel mare infinito, ondeggiante. Così egli morì, laggiù, dopo aver ingoiato acqua salsa” (Trad. di PRIVITERA 1984).

grazie al dio del mare che Aiace riesce a raggiungiungere le “grandi rocce”; è citata Atena, a causa della quale la nave dell’eroe viene colpita dal fulmine di Zeus²³; vengono esplicitati i λόγους ὑπέρφρονας (cfr. ὑπερφιάλον ἔπος al v. 503) che Filostrato attribuisce al Locrese (“disse che era scampato al gran gorgo del mare, malgrado gli dei”, v. 504). Ciò che segue all’atto di ὕβρις di Aiace (la punizione di Posidone) non fa parte del quadro descritto, che immortalava invece il momento immediatamente precedente, quello in cui il dio sta per lanciare il tridente in direzione del Locrese (νῦν δ’... τὴν τρίαينαν ἐπ’ αὐτὸν φέρει); il retore tuttavia non rinuncia ad informarci sulla conclusione della vicenda²⁴: πεπλήξεται ὁ αὐχὴν τῆς πέτρας ὁ ἀνέχων τὸν Αἴαντα, ὡς ἀποσεύσασατο αὐτὸν αὐτῇ ὕβρει, e ancora ὁ μὲν δὴ Ποσειδῶν ἐμβάλων τὴν τρίαينαν ἀπαράξει τὸ τρύφος αὐτῷ Αἴαντι τῆς πέτρας.

Sembra originale, invece, l’accenno al destino delle Giree, che grazie al dio del mare “resteranno immobili e inviolabili”.

La vicenda del tragico ritorno degli Achei e della sorte di Aiace è affrontata più ampiamente da Quinto Smirneo, nel XIV libro dei *Posthomericæ*, ai vv 419- 610, il cui racconto ha molti punti in comune con la nostra descrizione: dopo aver affrontato il motivo dell’ira di Atena²⁵, infatti, il poeta descrive il naufragio degli Achei nei pressi dell’Eubea (491 ss.). In particolare, Quinto dedica alla vicenda del figlio d’Oileo una

²³Nelle *Troiane*, Euripide mette in scena un dialogo tra Atena e Posidone, in cui la dea, che già aveva ottenuto dal padre il fuoco del suo fulmine (πῦρ κεραύνιον, v. 80) per incendiare le navi degli Achei al ritorno da Troia, chiede al dio del mare di rendere “il mar Egeo fremente di enormi onde e di vortici marini, e colma di cadaveri la profonda insenatura dell’Eubea, perché per l’avvenire imparino gli Achei a rispettare i miei templi e a venerare anche gli altri dei” (vv. 82- 6. Trad. di CERBO 1998). Posidone non ha alcuna esitazione ad accontentare la figlia di Zeus: ταραξῶ πέλαγος Αἰγαίας ἄλός (v. 88).

²⁴ Cfr. ancora MANIERI 1999, p. 118: «Filostrato non dimentica mai che alla base di ogni dipinto c’è un mito, c’è un episodio letterario, e il quadro, che ne propone solo una scena, non può ignorare ciò che viene prima o dopo di essa».

²⁵ La dea impedisce agli Achei di essere ἀκηδέες (419- 21), “meditando una sorte spietata per il re dei Locresi” (423- 4), e, dopo aver ottenuto da Zeus le armi per punire Aiace (427- 38), invia Iris da Eolo perché gli riferisca di scatenare con i suoi venti un’impetuosa tempesta (461- 491).

sessantina di versi (530- 89), cominciando dal momento in cui la dea scaglia il fulmine contro la nave frantumandola in piccoli pezzi (533- 4: ἔμβαλε νηὶ κεραυνόν.../ ἔσκέδασε<v> διὰ τυτθά, da confrontare con l'espressione Ὁ Λοκρὸς βέβληται μὲν τὴν ἑαυτοῦ ναῦν di Filostrato), in mezzo al mare in tempesta (535: ἐκλύσθη δ' ἄρα πᾶσα περίδρομος Ἀμφιτρίτη; cfr. il filostrateo ἡ ζέουσα... θάλαττα); gli eroi e tutto l'equipaggio cadono in mare (536; nell'*imago*, è invece Aiace che si tuffa in mare: αὐτῆς ἀποπηδήσας), ma, a differenza degli altri, sballottati indifesi dalle onde (537 ss.), Aiace agguanta un'asse della nave, e “con smisurata forza simile a quella di un instancabile Titano” (550), riesce a non farsi sopraffare dalla furia del mare²⁶. Anche nel poeta tardo, inoltre, troviamo il motivo dell'arroganza dell'eroe²⁷, e la conseguente punizione da parte di Posidone, “che scosse violentemente il mare e la terra infinita”²⁸. Tuttavia, qui leggiamo una versione diversa dall'*imago* filostratea, o meglio, una versione ampliata: infatti, in un primo momento, come in Filostrato (e Omero), il dio del mare spacca in due la roccia, facendo cadere in mare il Locrese che pure aveva provato a resistere con tenacia (574- 9)²⁹, ma successivamente, Posidone scaglia un monte contro l'eroe, provocandone la morte (580-1; 585- 9).

²⁶ I vv. 549 (...χείρεσσι διήνυν ἀλμυρὰ βένθη) e 551- 2 (Σχίζετο δ' ἀλμυρὸν οἶδμα περὶ κρατερῆσι χέρεσσιν/ ἀνδρὸς ὑπερθύμοιο...), sono confrontati col nostro testo (ὁμόσε κεχώρηκε τοῖς κύμασι, τῶν μὲν διεκπαίων, τὰ δὲ ἐπισπώμενος, τὰ δὲ ὑπαντλῶν τῷ στέρνω.) da JACOBS 1825, p. 471 e SCHÖNBERGER 1968, p. 414.

²⁷ 564- 7: Μένος δ' ἐνέπνευσεν ἀνάγκη/ φῆ δέ, καὶ εἰ μάλα πάντες Ὀλύμπιοι εἰς ἕν ἴκωνται/ χωόμενοι καὶ πᾶσαν ἀναστήσωσι θάλασσαν./ ἐκφυγέειν (“Ma la necessità gonfiò il suo ardore: diceva che, anche se tutti gli Olimpici fossero giunti in uno stesso luogo, adirati, e avessero fatto infuriare tutto il mare, egli avrebbe trovato scampo”). Cfr. *Od.* IV 504.

²⁸ 570- 1: Σὺν δ' ἐτίναξε/ πόντον ὁμῶς καὶ γαῖαν ἀπείριτον.

²⁹ Ἀπέσχισε δ' εἰς ἄλλα πέτρων/ εὐρέα, τῇ περ ἐκεῖνος εἰς ἐπεμαίετο χερσί/ καὶ ῥά οἱ ἀμφὶ πάγοισιν ἐλισσομένου μάλα δηρὸν/ χεῖρες ἀπεδρύφθησαν, ὑπέδραμε δ' αἴμ' ὀνύχεσσι/ μορμῦρον δέ οἱ αἰὲν ὀρνόμενος περὶ κῦμα/ ἀφρὸς ἄδην λεύκαινε κάρη λάσιόν τε γένειον. “Spaccò in due la vasta rupe, ma quello vi rimaneva aggrappato con le braccia; e, volteggiando aggrappato alle rocce, le sue mani erano lacerate moltissimo, sangue scorreva dalle unghie; mentre Aiace era sconvolto fra le onde, sempre l'onda ribolliva tutt'intorno, e incessantemente la spuma del mare biancheggiava e il capo e la barba”. Da notare l'uso dei verbi μορμύρω, per il “ribollire” delle acque (578: μορμῦρον... αἰὲν... κῦμα), da confrontare con il filostrateo ἡ ζέουσα... θάλαττα, e λευκαίνω per “il biancheggiare” della spuma del mare (579:

Negli stessi termini è presentata la vicenda da Seneca, nel terzo atto dell'*Agamemnon*, ai vv. 421- 579³⁰: nella prima parte del suo discorso, Euribate racconta gli eventi successivi alla conquista di Troia, a cominciare dalla partenza degli Achei. Improvvisamente, “dalla sommità dei colli, scende un sordo rimbombo (*murmur grave*), facendo presagire eventi minacciosi”(466- 7): “la luna e le stelle scompaiono”³¹, “il mare si solleva verso gli astri, il cielo viene oscurato, e pioggia e onde mescolano le loro acque”³². Le navi naufragano, e gli eroi, che non conoscono il motivo di tale punizione, pregano il dio responsabile di tale sciagura di fermarsi e di “calmare il furioso mare”³³. Viene però annunciata *alia clades*³⁴ (529): finalmente si conosce il nome dell'autore del disastro, è Pallade, *fulmine irati Iouis/ armata* (529- 30), contro cui il solo Aiace, *invictus malis* (534), continua a lottare (*luctatur*). I versi 537- 56 sono sovrapponibili alla “digressione” narrativa che leggiamo nell'*imago*:

transit Aiacem et ratem
 ratisque partem secum et Aiacem tulit.
 nil ille motus, ardua ut cautes, salo
 ambustus extat, dirimit insanum mare 540
 fluctusque rumpit pectore et nauem manu
 complexus ignes traxit et caeco mari
 conlucet Ajax; omne respundet fretum.
 Tandem occupata rupe furibundum intonat:

ἀφρός ἄδην λεύκαινε κάρη λάσιόν τε γένειον), da confrontare con l'espressione λευκή μὲν ὑπὸ κυμάτων ἢ θάλαττα della descrizione.

³⁰I paralleli tra la tragedia di Seneca e l'opera di Quinto sono già stati individuati, ad esempio, da VIAN 1969 e TARRANT 1976.

³¹ 470: *cum subito luna conditur, stellae latent.*

³²490- 1: *in astra pontus tollitur, caelum perit / undasque miscent imber et fluctus suas.*

³³ Cfr. vv. 520- 2: *quisquis es, nondum malis/ satiate tantis, caelitem, tandem tuum / numen serena.*

³⁴TARRANT 1976 afferma che con l'espressione *ecce alia clades*, Seneca passi bruscamente dalla descrizione del disastro naturale all'intervento della divinità, aggiungendo che questa difficoltà non si trova in Quinto Smirneo (XIV 419- 84 e 505- 15), che sin dall'inizio addossa agli dei la responsabilità della tempesta, e che è possibile che l'autore abbia ommesso ciò che invece leggeva nelle sue fonti, ovvero che Atena aveva pianificato la distruzione della flotta achea per punire l'oltraggio di Aiace nei suoi confronti (p. 275). In realtà, un riferimento ad un *numen* c'è già in precedenza, ai vv. 518- 527, quando Achei e Troiani, insieme, rivolgono la stessa preghiera agli dei. “L'anomalia” potrebbe rispondere ad esigenze narrative dell'autore.

'superasse †nunc pelagus atque ignes iuuat, 545
uicisse caelum Palladem fulmen mare.
[...]
tene horream 550
aliena inertis tela iaculantem manu?
quid si ipse mittat?' plura cum auderet furens,
tridente rupem subruit pulsam pater
Neptunus imis exerens undis caput
soluitque montem; quem cadens secum tulit 555
terraque et igne uictus et pelago iacet³⁵.

a) Il fulmine scagliato da Atena colpisce Aiace e spezza in due la nave (vv. 537- 8): nella descrizione leggiamo la singolare espressione Ὁ Λοκρὸς βέβληται... τὴν ἑαυτοῦ ναῦν, in cui notiamo l'accusativo di relazione “nella sua nave”, usato dall'autore per dare maggiore risalto al “Locrese”, soggetto della frase.

b) L'eroe, in mezzo al mare, aggrappato a ciò che rimaneva della nave infuocata, doma le onde: la *iunctura* senecana *dirimit... mare* rimanda al τῶν [κυμάτων]... διεκπαίων filostrateo, così come *fluctusque rumpit pectore* richiama l'idea che l'eroe si opponga ai flutti con il petto, resa nell'*imago* con l'espressione ὑπαντλῶν τῷ στέρνῳ³⁶. Al v. 540 è Aiace ad essere *ambustus*³⁷, e non la nave (cfr. ἐμπύρου δὲ αὐτῆς [νεώς] ἀποπηδήσας), ma poco dopo, nei due versi successivi, Seneca descrive l'eroe che,

³⁵ “Quello trappassa Aiace e la sua nave, e trasporta via con sé parte dell'una e dell'altro. Lui, per nulla turbato, bruciato tutt'attorno fuoriesce dalle acque come uno scoglio scosceso; taglia in due il mare infuriato e rompe i flutti con il petto, afferrando la nave con la mano attira a sé il fuoco ed ecco che lui, Aiace, risplende nel mare tenebroso: si riverbera su tutte le onde il riflesso della sua luce. Alla fine, raggiunto uno scoglio, tuona, con una voce piena di furore, che lui ha superato ora il mare e il fuoco: ‘Mi piace di aver vinto il cielo, Pallade, il fulmine, il mare [...] e dovrei avere paura di te? Tu scagli i dardi di un altro con mano incapace. Ma che li scagli lui stesso!’ Poiché, ormai folle, osava pronunciare parole ancora più temerarie, il padre Nettuno, sollevando il capo dalle più profonde acque, colpisce e distrugge con il tridente lo scoglio e ne sradica la mole; Aiace sprofondando la trascina con sé e, vinto dalla terra, dal fuoco e dal mare, giace infine morto” (trad. di GIARDINA 1987).

³⁶Ma il significato di ὑπαντλέω non è chiaro. Per le varie interpretazioni di questo *hapax*, cfr. JACOBS 1825, p. 471. A differenza di Quinto Smirneo, che ritrae Aiace come in balia della forza del mare (cfr. *supra*), nelle opere di Seneca e Filostrato è proprio il Locrese ad avere la meglio, come in un combattimento, sulla tempestosa distesa d'acqua, in qualche modo “sottomettendola” (e forse è così che si deve interpretare il verbo ὑπαντλέω).

³⁷Il verbo significa “bruciare intorno”, qui il participio perfetto potrebbe avere il significato di “circondato dalle fiamme”.

nuotando aggrappato al relitto, trascina con sé anche le fiamme che ardevano su di esso (*nauem manu/ complexus ignes traxit*). Nella seconda parte dell'immagine, quella propriamente descrittiva, le fiamme si alzano dalla nave alla deriva e il vento soffia su di esse come se fossero delle vele (πῦρ δὲ ἐκ μέσης ἄπται τῆς νεώς, ἐς ὃ ἐμπνέων ὁ ἄνεμος πλεῖ ἢ ναῦς ἔτι καθάπερ ιστίῳ χρωμένη τῷ πυρί). Questo è un momento successivo a quello che leggiamo ai vv. 541- 2 dell'*Agamemnon*: qui Aiace, diversamente dal quadro di Filostrato, non ha ancora raggiunto le rocce Gire.

c) Il figlio d'Oileo, dall'alto della rupe, urla parole oltraggiose. Il v. 544, *tandem occupata rupe furibundum intonat*, richiama l'espressione Γυραῖς δ' ἐντυχόν... λόγους ὑπέρφρονας λέγει³⁸: *furibundum*, all'acc. neutro – il concetto è ripreso al v. 552 (*plura cum auderet furens*) – corrisponde a λόγους ὑπέρφρονας, e il verbo *intono* (“dire a gran voce”) conferma l'intenzione minacciosa nelle parole di Aiace. Come detto in precedenza, Filostrato non specifica le parole del blasfemo, Seneca invece fa pronunciare all'eroe frasi irriguardose non solo rispetto ad Atena³⁹, come fanno Omero e Quinto, ma anche nei confronti di altri dei, con riferimento ai combattimenti a Troia: “il terrore del dio guerriero non mi ha messo in fuga, [e, da solo, ho resistito ad Ettore e Marte insieme,] e i dardi di Febo non mi hanno smosso dal mio posto di battaglia: insieme ai Frigi ho vinto anche costoro”⁴⁰.

d) L'atteggiamento superbo del naufrago scatena la punizione di Nettuno, che risale dagli abissi: *plura cum auderet furens,/ tridente rupem subruit pulsam* richiama ἐπειδὴ ὑβρίζοντα ὄρᾳ, τὴν τρίαιναν ἐπ' αὐτὸν φέρει καὶ πεπλήξεται ὁ αὐχὴν τῆς πέτρας ὁ

³⁸ I verbi *occupo* ed ἐντυχάνω fanno riferimento a momenti diversi dell'azione dell'eroe.

³⁹ “Ora il mare ora il fuoco ho superato, ho vinto il cielo, Pallade, il fulmine e il mare” (545- 6); “forse dovrei temere te, che con mano inesperta scagli i dardi di un altro? Perché non li scaglia lui stesso?” (550- 2).

⁴⁰ 547- 50: *non me fugauit bellici terror dei,/ [et Hectorem una solus et Martem tuli]/ Phoebea nec me tela pepulerunt gradu:/ cum Phrygibus istos uicimus.*

ἀνέχων τὸν Αἴαντα, concetto ribadito da Filostrato alla fine dell'*imago* (ἐμβαλὼν τὴν τρίαينαν ἀπαράξει τὸ τρύφος...τῆς πέτρας); *cum auderet furens* corrisponde dunque ad ἐπειδὴ ὑβρίζοντα, mentre *tridente rupem subruit pulsam* ad ἐμβαλὼν τὴν τρίαينαν ἀπαράξει τὸ τρύφος...τῆς πέτρας. L'espressione ai vv. 553- 4 (*pater/ Neptunus imis exerens undis caput*), inoltre, potrebbe spiegare perché Filostrato descriva Posidone τὰς χαίτας ἐξηρμένους. Infine, se vogliamo dare a *mons* il valore di "roccia", e non di "montagna"⁴¹, l'espressione *soluitque montem, quem [Aias] cadens secum tulit* potrebbe essere sovrapponibile a ὡς [Ποσειδῶν] ἀποσεῖσαιτο αὐτὸν αὐτῇ ὕβρει.

I punti di contatto tra Seneca e Filostrato qui sono evidenti, ma se procediamo nella lettura dell'*Agamemnon* troviamo altri elementi che confermano un rapporto tra i due testi: l'autore, dopo aver concluso il racconto del triste destino del minore degli Aiaci, introduce con l'espressione *alia maior pestis* (558) l'episodio dell'inganno di Nauplio che indurrà i superstiti a scontrarsi contro il *fallax Caphereus* (561). Così leggiamo, ai vv. 560- 75, a proposito del mare circostante:

aestuatur scopulis fretum	560
feruetque semper fluctus alterna uice.	
arx imminet praerupta quae spectat mare	
utrimque geminum	
[...]	
hanc arcem occupat	
Palamedis ille genitor et clarum manu	
lumen nefanda uertice e summo efferens	
in saxa ducit perfida classem face.	570
haerent acutis rupibus fixae rates ⁴² .	

⁴¹ Come invece in Quinto (cfr. *supra*).

⁴² "Il mare s'infrange sugli scogli e l'onda spumeggia sempre pur con il cambiare della marea. Vi incombe dall'alto una roccia scoscesa, che guarda da entrambe le parti sul mare [...] su quella rocca prende posizione il famoso padre di Palamede e, innalzando dalla sommità del monte una chiara luce con

I primi due versi citati richiamano l'espressione filostratea λευκὴ μὲν ὑπὸ κυμάτων ἢ θάλαττα, σπιλάδες δ' αἰ πέτραι διὰ τὸ ἀεὶ ραίνεσθαι, dove compaiono il mare (ἢ θάλαττα/ *fretum*), le onde (κυμάτων/ *fluctus*), l'agitarsi di queste (τὸ ἀεὶ ραίνεσθαι corrisponderebbe al latino *aestuat.../ feruetque semper fluctus alterna uice*)⁴³, e gli scogli (nell'immagine, in cui si sta parlando ancora delle Gire, le πέτραι sono paragonate a σπιλάδες, nella tragedia si tratta proprio di *scopuli* che circondano il Capo Cafereo). Inoltre, il figlio di Palamede che occupa la rupe, “con mano nefanda, innalzando dalla sommità del monte una chiara luce”, richiama l'immagine del Locrese ἐπὶ τῶν πετρῶν (cfr. *arcem occupat*)⁴⁴, e le espressioni *arx... praerupta* e, in seguito, *acutis rupibus* corrispondono a αἰ ... ἀνεστηκυῖαι πέτραι e αἰ δὲ Γυραὶ πέτραι εἰσὶν ὑπερφαίνουσαι.

L'immagine di Nauplio che dal Capo Cafereo inganna gli Achei è paragonabile dunque a quella di Aiace, che, dalle Gire, oltraggia gli dei.

Nell'introduzione al XIV libro dei *Posthomericæ* F. Vian, analizzando le fonti a cui Quinto Smirneo si sarebbe ispirato per il racconto del ritorno degli Achei, afferma che il poeta tardo avrebbe seguito una “*vulgata*” di cui l'*Epitome* 6 di Apollodoro fornisce lo schema più chiaro, che, con la sola eccezione della localizzazione della morte di Aiace,

mano scellerata, guida con la fiaccola traditrice la flotta sugli scogli. Le navi restano confitte nelle appuntite rocce”.

⁴³ Il verbo ραίνω, qui al passivo, sottintende ὑπὸ κυμάτων, detto in precedenza. È la stessa idea che leggiamo in Seneca: Filostrato ancora una volta preferisce adoperare un verbo passivo, mettendo al nominativo l'oggetto o la persona che sta descrivendo (cfr. *supra*). Da notare che nella seconda parte dell'*imago* l'autore ripete, o meglio specifica maggiormente, gli elementi a cui aveva dato risalto nell'*incipit*: ἢ θάλαττα, che “biancheggia per le onde”; αἰ πέτραι, che sono continuamente sommerse dalle onde, come se fossero scogli (precedentemente del mare si dice “che ribolle intorno alle rocce”: ἢ ζέουσα περὶ αὐτάς [πέτρας] θάλαττα); ὁ δὲ Αἴας, che “osserva il mare” e “non ha timore nemmeno di Posidone che si avvicinava, ma è simile ad uno che ancora non cede (cfr. περιθρεῖ τὸ πέλαγος... καὶ οὐδὲ τὸν Ποσειδῶν προσιόντα δέδοικεν, ἀλλ' ἔοικε διατεινομένῳ ἔτι, μετὰ δεινὸν βλέπων... καὶ τι καὶ φρονήματος ἔχων ἐπὶ τὴν θάλατταν). In questa parte viene aggiunto il dettaglio della nave in fiamme, che, proprio perché non presente nella parte iniziale dell'*imago*, a mio avviso era posta in secondo piano nel dipinto (così come Posidone in procinto di lanciare il tridente), nonostante ad essa si faccia un breve accenno nella parte narrativa (ἐμπύρου δὲ αὐτῆς [νεώς]).

⁴⁴ *e summo vertice* potrebbe anche corrispondere a ὁ ἀγὴν τῆς πέτρας, e l'aggettivo *nefandus* (qui riferito a *manu*) richiama l'atteggiamento di φρόνημα e i λόγοι ὑπέρφρονες del Locrese.

si ritrova anche in Licofrone (*Alex.* 388 ss.), Seneca, Igino (*Fab.* 116), e Ditti (VI 1)⁴⁵. Lo studioso aggiunge che proprio con Seneca, e anche con Virgilio⁴⁶, ci sono dei punti in comune, «ce qui pose à nouveau le problème des influences latines»⁴⁷, e afferma che è impossibile stabilire se Quinto dipenda da Virgilio o piuttosto dalla sua fonte⁴⁸, e che, per quanto riguarda la descrizione della tempesta e della morte di Aiace, le differenze tra il poeta greco e Seneca sono tali da non poter ammettere un'influenza del secondo sul primo, dunque, «il est... exclu que Quintus imite directement Sénèque: tous les deux ont arrangé à leur guise le même modèle»⁴⁹, sviluppando il primo una comparazione tra Aiace e i Titani ed Encelado, il secondo tra l'eroe e i Giganti. F. Vian conclude dunque che l'autore dei *Posthomerica* utilizza sia il racconto odissiaco, sia il modello comune a Virgilio e Seneca⁵⁰.

Se vogliamo inserire Filostrato all'interno di questa rete di rapporti tra autori greci e latini, si può concludere che anche per quanto riguarda l'*imago* è difficile affermare che sia ispirata direttamente al testo senecano. È più probabile che gli autori dipendano da uno o più modelli, comuni ad entrambi.

⁴⁵VIAN 1969, pp. 166- 7: «Athéné obtient de Zeus l'autorisation de susciter une tempête et d'utiliser sa foudre; tandis que la mer déchaînée détruit en grande partie la flotte, Athéné foudroie le vaisseau d'Ajax et Poséidon porte le coup de grâce au blasphémateur; enfin Nauplie parachève l'œuvre des dieux en abusant les naufragés par ses signaux». Per la localizzazione della morte di Aiace, cfr. VIAN 1969, p. 166 n. 5.

⁴⁶*Aen.* I 39- 45, Giunone vuole vendicarsi del popolo di Enea, e non vuole essere da meno a Minerva: *Pallasne exurere classem/ Argiuum atque ipsos potuit sommergere ponto/ unius ob noxam et furias Aiakis Oilei?/ ipsa Iouis rapidum iaculata e nubibus ignem/ disiecitque rates euertitque aequora uentis,/ illum exspirantem transfixo pectore flammis/ turbine corripuit scopuloque infixit acuto* ("Potè Pallade dar fuoco e affondare la flotta degli Argivi a causa dell'oltraggio e della follia del solo Aiace d'Oilèo? Ella, scagliò dalle nubi il rapido fuoco di Giove, disperse le navi, e sconvolse con i venti la distesa del mare, travolse con un turbine lui che spirava fiamme dal petto trafitto, e lo infilzò in un scoglio appuntito").

⁴⁷VIAN 1969, p. 167.

⁴⁸Il rapporto tra i due si basa sulle indiscutibili similitudini del racconto, ma soprattutto della concezione dell'oltre dei venti, motivo che però i Greci già conoscevano, cfr. VIAN 1969, p. 169 e n. 10.

⁴⁹VIAN 1969, p. 172.

⁵⁰VIAN 1969, p. 173. Cfr. MONDINO 1957, pp. 133- 4.

ΚΑΣΑΝΔΡΑ

(1) Οἱ κείμενοι κατ' ἄλλος ἄλλο τοῦ ἀνδρῶνος καὶ τὸ ἀναμίξ τῷ οἴνῳ αἷμα καὶ οἱ ἐκπνέοντες ἐπὶ τραπεζῶν κρατῆρ τε οὕτοσὶ λελακτισμένος ὑπὸ ἀνδρός, ὃς πρὸς αὐτῷ σπαίρει, κόρη τε χρησμοφδὸς τὴν στολὴν εἰς πέλεκυν ἐμπεσοῦμενον ἑαυτῇ βλέπουσα – τὸν Ἀγαμέμνονα ἦκοντα ἐκ Τροίας ἢ Κλυταιμνήστρα δέχεται τούτῳ τῷ τρόπῳ οὕτω μεθύοντα, ὡς καὶ τὸν Αἴγισθον θαρσῆσαι τὸ ἔργον. ἢ Κλυταιμνήστρα δὲ πέπλου τέχνη τινὸς ἀπείρου τὸν Ἀγαμέμνονα περισχοῦσα πέλεκυν ἐς αὐτὸν ἦκεν ἀμφήκη τοῦτον, ὃς καὶ τὰ δένδρα αἰρεῖ τὰ μεγάλα, τὴν τε τοῦ Πριάμου κόρην καλλίστην νομισθεῖσαν τῷ Ἀγαμέμνονι χρησμούς τε ἀπιστουμένους ἄδουσαν ἀποκτείνει θερμῷ τῷ πελέκει. καὶ εἰ μὲν ὡς δρᾶμα ἐξετάζομεν, ὧ παῖ, ταῦτα, τετραγῶδηται μεγάλα ἐν σμικρῷ, εἰ δ' ὡς γραφὴν, πλείω ἐν αὐτοῖς ὄψει. (2) σκοπεῖ γάρ· λαμπτήρες οὔτοι χορηγοὶ φωτός – ἐν νυκτὶ γὰρ ταῦτά που – κρατῆρες δ' ἐκεῖνοι χορηγοὶ ποτοῦ φανότεροι τοῦ πυρὸς οἱ χρυσοῖ, πλήρεις δὲ ὄψων τράπεζαι, βασιλεῖς ὧν ἐσιτοῦντο ἥρωες, ἐν κόσμῳ δὲ οὐδὲν τούτων· ἀποθνήσκοντες γὰρ οἱ δαιτυμόνες τὰ μὲν λελάκτισται, τὰ δὲ συντέτριπται, τὰ δὲ ἀπ' αὐτῶν κεῖται. καὶ κύλικες δὲ ἐκ χειρῶν πίπτουσι πλήρεις αἱ πολλαὶ λύθρου, καὶ ἀλκή τῶν ἀποθνησκόντων οὐδεμία· μεθύουσι γάρ. (3) τὰ δὲ τῶν κειμένων σχήματα ὁ μὲν ἐκτέτμηται τὴν φάρυγγα σίτου τι ἢ ποτοῦ ἔλκουσαν, ὁ δ' ἀποκέκοπται τὴν κεφαλὴν ἐς τὸν κρατῆρα κύπτων, ὁ δὲ ἀπήρακται τὴν χεῖρα φέρουσαν ἔκπωμα, ὁ δὲ ἐφέλκεται τὴν τράπεζαν ἐκπεσὼν τῆς κλίνης, ὁ δ' εἰς ὦμους καὶ κεφαλὴν κεῖται, ποιητῆς ἂν φαίη <κύμβαχος>, ὁ δ' ἀπιστεῖ τῷ θανάτῳ, ὁ δὲ οὐκ ἔρρωται φυγεῖν οἶον πέδης ἐμβεβλημένης αὐτῷ τῆς μέθης· ὠχρὸς δὲ οὐδεὶς τῶν κειμένων, ἐπειδὴ τοὺς ἐν οἴνῳ ἀποθνήσκοντας οὐκ εὐθὺς ἀπολείπει τὸ ἄνθος. (4) τὸ δὲ κυριώτατον τῆς σκηνῆς Ἀγαμέμνων ἔχει κείμενος οὐκ ἐν πεδίοις Τρωικοῖς οὐδὲ ἐπὶ Σκαμάνδρου τινὸς ἠϊόσιν, ἀλλ' ἐν μειρακίοις καὶ γυναίοις, <βοῦς ἐπὶ φάτνη> – τουτὶ γὰρ τὸ μετὰ τοὺς πόνους τε καὶ τὸ ἐν δείπνῳ – κυριώτερα δὲ ἐν οἴκτῳ τὰ τῆς Κασάνδρας, ὡς ἐφέστηκε μὲν αὐτῇ μετὰ τοῦ πελέκεως ἢ Κλυταιμνήστρα μανικὸν βλέπουσα καὶ σεσοβημένη τὰς χαιτάς καὶ

CASSANDRA

(1) Quelli che giacciono qui e lì nella sala da banchetto, il sangue mischiato col vino, quelli che spirano sulle tavole, e questo cratere calpestato da un uomo che si muove convulsamente vicino ad esso, e una fanciulla, una profetessa a giudicare dalla veste, che guarda verso la scure che le sta piombando addosso. In questo modo Clitennestra accoglie Agamennone che giunge da Troia, così ubriaco, che anche Egisto ha il coraggio di agire. Clitennestra, dopo aver intrappolato Agamennone con lo stratagemma di un grande peplo, scagliò contro di lui questa scure a duplice punta, che avrebbe squarciato anche grossi alberi, e uccide con la scure ancora calda la bellissima figlia di Priamo, che era stata assegnata ad Agamennone, e recitava oracoli mai creduti. E se noi esaminiamo queste cose come una tragedia, mio caro, in poco tempo grandi cose sarebbero rappresentate, se invece le analizziamo come un dipinto, ciò che si vede è maggiore. (2) Guarda infatti queste fiaccole dispensatrici di luce (si tratta infatti di una scena notturna), e quei crateri d'oro, più splendenti del fuoco, dispensatori di vino, le tavole piene di vivande, di cui i regali eroi si nutrivano, nulla di tutto questo in ordine: infatti, poiché i convitati sono moribondi, queste cose sono ora calpestate, ora frantumate, ora giacciono lontane da loro. Le coppe cadono dalle mani, molte piene di sangue, e non rimane vigore a quelli che stanno morendo: infatti sono ubriachi. (3) Per quanto riguarda la disposizione di coloro che giacciono, uno ha la gola tagliata, da cui fuoriesce qualcosa di cibo o bevanda, ad un altro, chino sul cratere, è stata recisa la testa, ad un altro ancora è stata strappata via la mano che teneva una coppa; uno, caduto dal letto, si era trascinato la tavola, un altro giace sulle spalle e la testa, un poeta direbbe “κύμβαχος”, un altro stenta a credere di dover morire, un altro ancora non riesce a fuggire costretto dall'ubriachezza, come fosse una catena; tuttavia nessuno di loro è pallido, poiché non subito lo splendore del viso abbandona coloro che muoiono bevendo. (4) Occupa la parte più importante della scena Agamennone, che non giace sulla piana di Troia, né presso le rive di qualche Scamandro, ma, “bue nella mangiatoia”, tra giovinetti e donne, (infatti questo si fa dopo le fatiche e un banchetto); ma più degna di pietà la sorte di Cassandra, come Clitennestra le si presenta davanti tenendo la scure,

τραχεῖα τὴν ὠλένην, αὐτὴ δὲ ὡς ἄβρῶς τε καὶ ἐνθέως ἔχουσα περιπεσεῖν ὄρμηκε
τῷ Ἀγαμέμνονι ῥίπτοῦσα ἀφ' αὐτῆς τὰ στέμματα καὶ οἶον περιβάλλουσα τῇ τέχνῃ
αὐτόν, διηρμένου δὲ ἤδη τοῦ πελέκεως ἀναστρέφει τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐκεῖ, βοᾷ δὲ οὕτω
τι οἰκτρόν, ὡς καὶ τὸν Ἀγαμέμνονα τῷ λοιπῷ τῆς ψυχῆς ἐλεεῖν ταῦτα ἀκούοντα·
μεμνήσεται γὰρ αὐτῶν καὶ ἐν Αἴδου πρὸς Ὀδυσσεά ἐν τῇ ἀγορᾷ τῶν ψυχῶν.

guardandola con sguardo folle, visibilmente agitata nelle chiome e nel braccio violento, quella invece, delicata e invasata, si accinge ad andare incontro ad Agamennone, gettando le corone lontano, come se lo abbracciasse con la sua arte, e, essendo stata sollevata la scure, voltandosi, rivolge gli occhi lì, e grida in maniera così compassionevole, che anche Agamennone, sentendo questi lamenti, prova compassione per ciò che rimane della sua vita: infatti, si ricorderà di questo anche nell'Ade al cospetto di Odisseo nell'incontro delle anime.

COMMENTO

Anche questa *imago*, come la precedente, presenta nel suo esordio una sorta di sommario di ciò che è raffigurato nel dipinto. La scena ha come sfondo una sala da banchetto⁵¹ in cui si vedono i corpi dei invitati - alcuni morti, altri moribondi - riversi a terra e sulle tavole, una profetessa, una scure che sta per colpirla. Filostrato ci rivela di cosa si tratta: Clitennestra accoglie τούτω τῷ τρόπῳ il marito reduce da Troia, e poco dopo leggiamo anche il nome di Egisto. Si sta evidentemente consumando la vendetta della Tindaride: la regina è ritratta nel momento in cui sta per scagliare la scure a due punte contro Cassandra, κόρη ... χρησμοῦδος τὴν στολήν, gli uomini che giacciono a terra e sulle tavole sono i soldati del seguito di Agamennone, mentre con l’espressione τοὺς μὲν ἄλλους ἄλλοι κτείνουσιν si fa riferimento agli uomini di Egisto che uccidono quelli che tra i fedeli del re di Micene erano ancora vivi⁵².

La scena dell’uccisione di Agamennone e del suo seguito è descritta nella νέκυια dell’*Odissea*, in cui è lo stesso Atride a narrare la dinamica dei fatti (XI 405- 24)⁵³:

ἴδιογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ, 405
οὔτ' ἐμέ γ' ἐν νῆεσσι Ποσειδάων ἐδάμασσαν
ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτον αὐτιμήν,
οὔτε μ' ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου,
ἀλλὰ μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε
ἔκτα σὺν οὐλομένη ἄλόχῳ οἴκόνδε καλέσσας, 410
δειπνίσσας, ὡς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.

⁵¹ Con questo significato, il termine ἀνδρῶν è attestato proprio in Aesch. Ag. 243- 5 (ἐπεὶ πολλάκις/πατρός κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέξουσι/ ἔμελψεν. In Ch. 712 dovrebbe avere il significato di “appartamenti maschili”).

⁵² BENNDORF- SCHENKL 1893, p. 81: «Aegisthum intellege cum suis caedis participem, cum Clytaemnestra vix pingi potuerit sola trucidans».

⁵³ Cfr. anche IV 512- 37.

ὥς θάνον οἰκτίστω θανάτῳ· περὶ δ' ἄλλοι ἐταῖροι
 νωλεμέως κτείνοντο σύες ὥς ἀργιόδοντες,
 οἷ ῥά τ' ἐν ἀφνειοῦ ἀνδρὸς μέγα δυναμένοιο
 ἢ γάμῳ ἢ ἐράνῳ ἢ εἰλαπίνη τεθαλυίη. 415
 ἦδη μὲν πολέων φόνῳ ἀνδρῶν ἀντεβόλησας,
 μουνᾶξ κτεινομένων καὶ ἐνὶ κρατερῇ ὕσμίνῃ·
 ἀλλά κε κεῖνα μάλιστα ἰδὼν ὀλοφύραο θυμῷ,
 ὥς ἀμφὶ κρητῆρα τραπέζας τε πληθούσας
 κείμεθ' ἐνὶ μεγάρῳ, δάπεδον δ' ἅπαν αἵματι θῦεν. 420
 οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὄπα Πριάμοιο θυγατρὸς
 Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις
 ἀμφ' ἐμοί· αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χεῖρας ἀείρων
 βάλλον ἀποθνήσκων περὶ φασγάνῳ⁵⁴.

Agamennone risponde alle domande che il “divino Laerziade” gli aveva posto ai versi immediatamente precedenti⁵⁵: non lo uccisero né Posidone, “né in terraferma uomini ostili”, ma Egisto che, in accordo con Clitennestra, aveva ideato lo statagemma di un banchetto, e lo uccise “come si abbatte un bue alla greppia”. La similitudine che troviamo in Omero⁵⁶ viene ripresa nella quarta sezione dell’*imago*, in cui l’autore descrive brevemente τὸ κυριώτατον τῆς σκηνῆς, che ritrae Agamennone tra giovinetti e donne⁵⁷. L’immagine del βουῆς ἐπὶ φάτνῃ, dunque, può essere interpretata solo alla luce del testo omerico: essa rispecchia ciò che doveva raffigurare il quadro (Agamennone morto), e allude alla modalità dell’uccisione del reduce, cioè in maniera inaspettata,

⁵⁴ ««Divino figlio di Laerte, Odisseo pieno di astuzie, non mi vinse Posidone dentro le navi dopo aver suscitato un aspro uragano di venti, e neanche mi uccisero a terra uomini ostili, ma Egisto, dopo aver preparato la morte e il destino, con la mia sposa funesta mi uccise, invitandomi a casa a mangiare, come un bue alla greppia si uccide. Così sono morto di miserrima morte: accanto venivano uccisi senza posa gli altri compagni, come porci dalle candide zanne nella casa d’un ricco signore molto potente per un pranzo nuziale o comune o un lauto banchetto. Hai assistito di già alla strage di tanti guerrieri uccisi in duello e nella mischia feroce: ma molto di più ti saresti angustiato, vedendo come noi giacevamo intorno al cratere e alle tavole colme nella gran sala, e tutto il pavimento fumava di sangue. Sentii il grido doloroso della figlia di Priamo, Cassandra: su di me Clitemestra esperta di inganni la uccise. Io levando le mani, la battei a terra morente, dalla spada trafitto...»».

⁵⁵ 397- 403: Ἄτρεΐδη κύδιστε, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον,/ τίς νύ σε κῆρ ἐδάμασσε ταηλεγέος θανάτοιο; [...].

⁵⁶ L’espressione ricorre identica in *Od.* IV 535, in cui è sempre Egisto ad escogitare il tranello del banchetto e ad eseguire l’omicidio.

⁵⁷ Cfr. *infra*.

all'interno di casa propria e in una situazione piacevole (l'uomo ha appena concluso il banchetto e si trova ἐν μαιρακίοις καὶ γυναίοις)⁵⁸.

Il richiamo al testo dell'*Odissea* è confermato anche dall'espressione οὐκ ἐν πεδίοις Τρωικοῖς οὐδὲ ἐπὶ Σκαμάνδρου τινὸς ἠϊόσιν, che ricalca il discorso dell'Atride (vv. 406- 9).

Non solo: anche la scena del seguito di Agamennone, nell'*imago* già a terra e sgozzati in mezzo ai resti del banchetto, è certamente allusione al racconto odissiaco. Abbiamo la ripresa di alcuni elementi, come il cratere e le τράπεζαι di v. 419 (in Filostrato leggiamo ἐπὶ τραπεζῶν κρατήρ)⁵⁹. Infine, alla conclusione della descrizione il retore fa proprio riferimento esplicito alla νέκυια omerica, affermando che l'Atride ricorderà la morte di Cassandra anche nell'Ade, al cospetto di Odisseo (μεμνήσεται γὰρ αὐτῶν καὶ ἐν Αἴδου πρὸς Ὀδυσσεά ἐν τῇ ἀγορᾷ τῶν ψυχῶν).

Una tradizione diversa rispetto a quella omerica, però, sta alla base della breve digressione narrativa, che espone gli avvenimenti immediatamente precedenti l'uccisione di Cassandra: Filostrato dice che Clitennestra aveva immobilizzato Agamennone con lo stratagemma di una veste, e subito dopo lo colpisce con una scure. Nell'*Odissea* è Egisto che ordisce il tranello per l'Atride, come ricaviamo da XI 409 (Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε), IV 529 (αὐτίκα δ' Αἴγισθος δολίην ἐφράσσατο τέχνην)⁶⁰ e 533 (ἀεικέα μερμηρίζων): in tutti i casi Omero fa riferimento al banchetto, non alla veste. Anche nell'*Elettra* di Sofocle, la figlia dell'Atride si lamenta dello “sciagurato banchetto” fatto in onore del padre (vv. 283- 4: κλαίω, τέτηκα, κάπικωκύω

⁵⁸L'espressione era ormai proverbiale per indicare «ease and comfort» (LIDDELL- SCOTT 1996, s. v. φάτνη).

⁵⁹Cfr. ELSNER 2007, p. 320.

⁶⁰Qui, leggiamo il termine τέχνη per “stratagemma, tranello”, come nel nostro testo. Cfr. anche Aesch. fr. 375 Radt.

πατρὸς/ τὴν δυστάλαιναν δαῖτ' ἐπωνομασμένην), mentre nell'*Agamennone* di Eschilo è proprio Clitennestra la protagonista della scena (vv. 1377- 1406):

ἐμοὶ δ' ἀγὼν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι·
 νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μήν·
 ἔσθηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις.
 οὔτω δ' ἔπραξα – καὶ τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι – 1380
 ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον.
 ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
 περιστιγίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν,
 παίω δέ νιν δίς· κὰν δυοῖν οἰμωγμάτοιν
 μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότη 1385
 τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός,
 Δῖος νεκρῶν σωτῆρος εὐκταίαν χάριν.
 οὔτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσῶν
 [...]
 οὔτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς
 πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερός, 1405
 ἔργον δικαίας τέκτονος. τάδ' ὄδ' ἔχει⁶¹.

Qui è la Tindaride a rivendicare con orgoglio l'omicidio di Agamennone (vv. 1377-1381; 1404- 6)⁶²: la donna avvolge l'uomo con una “rete inestricabile” di sciagurate vesti, in modo che egli non possa difendersi e sfuggire alla morte, e lo colpisce due volte, e poi una terza, dopo che il malcapitato è già a terra. Il racconto che Clitennestra fa nella tragedia eschilea coincide dunque con quanto leggiamo nella nostra *imago*, conferendo un ruolo di primo piano a se stessa, e relegando a mera comparsa Egisto. Le

⁶¹ “Da molto tempo pensavo a questa lotta decisiva, frutto di un'antica contesa, e alla fine è giunta, anche se tardi: io sto qui, dove ho colpito, di fronte all'azione che ho compiuto. E ho agito in modo tale – questo non lo negherò – che non potesse sfuggire né difendersi dalla morte. Gli getto addosso una rete inestricabile, come quelle per i pesci, sciagurato fasto di vesti; lo colpisco due volte, e con due gemiti soltanto egli abbandona le membra lì dove si trova, e un terzo colpo lo aggiungo quando è già a terra, come gradita offerta che accompagna la preghiera allo Zeus sotterraneo salvatore dei morti. Così egli esala la propria vita cadendo a terra [...] Questo è Agamennone, il mio sposo, ed è un cadavere, per opera di questa mia destra, artefice di giustizia. Le cose stanno così” (trad. di MEDDA 1995).

⁶² Già ai vv. 1262- 3 Cassandra affermava che Clitennestra affilava la spada per uccidere Agamennone (θῆγουσα φωτὶ φάσγανον,/ ἐμῆς ἀγωγῆς ἀντιτεῖσσεσθαι φόνον).

differenze dunque non riguardano solo l'esecutore dell'omicidio, ma la dinamica dei fatti. Inoltre, anche l'arma utilizzata da Clitennestra per compiere il duplice omicidio, una *vexata quaestio* che ha tormentato i commentatori antichi e continua a tormentare gli studiosi moderni, acquista ai nostri fini una certa importanza. Filostrato parla di scure a doppia punta (πέλεκυς ἀμφήκης), così come Sofocle nell'*Elettra*⁶³ ed Euripide nell'*Ecuba*⁶⁴, nelle *Troiane*⁶⁵ e nell'*Elettra*⁶⁶. La tradizione però non è univoca: come abbiamo già visto, nel passo di Omero sopra citato, Agamennone afferma di essere morto a causa di un colpo di φάσγανον, “spada” (*Od.* IV 424), ma, come è stato appena notato, lì l'esecutore è Egisto, non Clitennestra. L'*Orestea* di Stesicoro non è arrivata integra, e purtroppo il fr. 42 P. non fa alcun cenno all'arma del delitto⁶⁷. È ovviamente sulla trilogia eschilea che gli studiosi si sono concentrati, in particolare sulle prime due tragedie, in cui l'autore sembra contraddirsi: nell'*Agamennone*, ai vv. 1262- 3, Cassandra afferma che è proprio la sua presenza a Micene il motivo per cui la regina, θήγουσα φωτὶ φάσγανον “mentre affila una spada per il marito”, vuole punire il marito con la morte, e successivamente, ai vv. 1528 ss., la stessa Tindaride conferma che il re “ha pagato le sue azioni con la morte inferta da spada” (ξίφοδηλήτω). Fin qui sembra che Eschilo abbia sostanzialmente seguito la versione omerica secondo cui Agamennone venne ucciso da una spada. Tuttavia, di “arma a doppio taglio” si parla ai vv. 1149 e 1520: nel primo caso la figlia di Priamo prevede che sarebbe stata squartata ἀμφήκει δορί, nel secondo, il coro rivolge un'apostrofe al re già morto domato ἐκ χερὸς ἀμφιτόμῳ βελέμῳ. Alcuni studiosi hanno pensato che quest'arma potesse essere la

⁶³ 99 (σχίζουσι κάρη φονίῳ πελέκει).

⁶⁴ 1279 (πέλεκυν ἐξάρασ' ἄνω).

⁶⁵ 361 (πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν...).

⁶⁶ 160- 1 (πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς/ σᾶς, πάτερ); 279 (ταυτῶι γε πελέκει τῶι πατὴρ ἀπόλετο).

⁶⁷ τᾶι δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρη βεβροτωμένος ἄκρον,/ ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη. Qui Clitennestra racconta il sogno che preannuncia la sua morte per mano del figlio Oreste.

scure che Clitennestra chiede in *Cho.* 889 per difendersi da Oreste (δοίη τις ἀνδροκμήτα πέλεκυν ὡς τάχος), ma nella stessa opera si fa anche riferimento allo ξίφος di Egisto (1011)⁶⁸. Dunque, secondo Eschilo, il re e la sua schiava sono stati uccisi con una spada o con la scure? E. Fränkel, nel suo commento all'*Agamennone*, afferma che l'ipotesi della scure è smentita proprio dal verso appena citato⁶⁹, e si schiera tra coloro che ritengono sia stata una spada ad uccidere l'Atride e la sua schiava⁷⁰. Egli aggiunge inoltre che il sostantivo e l'aggettivo scelti dall'autore per designare "l'arma a doppio taglio" (ἀμφήκει δορί e ἀμφιτόμῳ βελέμῳ) sono tali che possano essere riferiti anche ad una spada (p. 808), e conclude dicendo che il poeta è volutamente ambiguo «in order to heighten the significance with which Aeschylus invests the unique and characteristic instrument of the woman's treachery, the splendid festal robe which turns into a net of a death» (p. 809)⁷¹.

Più recentemente, M. Davies ha ripreso le fila del discorso, ed ha analizzato quelle che a suo dire sono le contraddizioni dell'ipotesi di Fränkel. Lo studioso inglese afferma

⁶⁸ È Oreste a parlare.

⁶⁹ «*Cho.* 1011 should leave no doubt on the point here in question» (FRÄNKEL 1962, p. 807). Lo studioso sviluppa le posizioni di BLASS 1906, p. 179 (ad vv. 886 ss.), che aveva affermato che Clitennestra urla di volere una "scure assassina" perché non erano disponibili altre armi nel gineceo (egli dunque crede che quella non sia la stessa arma che aveva ucciso l'Atride), e di LATTE 1931, p. 132, che, esaminando una Legge di Tenedo sull'uccisione con una scure, sostiene che, mentre le armi vere e proprie (come la spada) si trovano solitamente all'ingresso della casa, una scure invece è sempre a portata di mano perché conservata negli ambienti interni di un'abitazione, così si spiegherebbe facilmente la richiesta della Tindaride, colta di sorpresa da Oreste. Dunque, afferma Fränkel, «it is... clear how much less suitable an axe would be than a sword for the carefully premeditated act of Clytemnestra and her lover» (p. 807), giungendo però a conclusioni diverse rispetto a Blass e Latte. Tra gli altri che propendono per la spada, segnalo PETERSEN 1911, pp. 31- 2, secondo cui la presenza della scure nella tradizione avrebbe avuto origine dalla similitudine omerica del bue sgozzato nella greppia (già in WILAMOWITZ 1907, p. 40 e n. 1, che però propende per la scure. Cfr. anche PEMBERTON 1966, p. 377): lo studioso ricorda un passo di Pausania, che, descrivendo il rito sacrificale per Zeus Polieus, ci informa che il sacerdote uccide il bue, getta la scure sul luogo del sacrificio, e poi fugge via (I 24, 4: καλοῦσι δέ τινα τῶν ἱερέων βουφόνον, <ὃς κτείνας τὸν βοῦν> καὶ ταύτη τὸν πέλεκυν ῥίψας... οἴχεται φεύγων); TIERNEY 1936, pp. 103- 4, che motiva la presenza della scure in *Cho.* 889 col fatto che Eschilo, limitatamente al dettaglio dell'arma, seguirebbe qui un'altra tradizione, presente in alcune pitture vascolari, che poi il poeta avrebbe però rifiutato.

⁷⁰ «... no doubt that, in agreement with the narrative in the *Nekyia*, Aeschylus thought of a sword as the instrument of Agamemnon's murder» (p. 808)

⁷¹ Già ROBERT 1923 (p. 1298, n. 1) si era arreso ad un verdetto di *non liquet*.

che l'introduzione della spada come l'arma che ha usato Clitennestra per uccidere il marito è un'innovazione eschilea⁷², dunque, sarebbe stato controproducente non far notare al pubblico, come invece aveva affermato Fränkel, questo elemento innovativo⁷³; inoltre, la mancanza in Omero del dettaglio della morte durante un bagno, e l'assenza nel testo dell'*Odissea* di una chiara affermazione che Clitennestra abbia ucciso qualcuno se non Cassandra, sono argomentazioni usate da Davies per sostenere che Eschilo non può essere spiegato facendo ricorso ad Omero (p. 67).

Ai nostri fini, risolvere la questione di Eschilo non importa, piuttosto, possiamo notare come Filostrato scelga di combinare le fonti di un determinato episodio, alludendo sia al testo epico che a quello tragico, creando una versione originale della vicenda⁷⁴. In particolare, ciò che leggiamo al termine della prima sezione pone l'*imago* in una sorta di competizione con il genere tragico. Dopo aver esposto sinteticamente gli elementi del dipinto (la scena del banchetto, gli uomini di Agamennone sgozzati, Clitennestra che aveva ucciso Agamennone con lo stratagemma della veste e che si accinge ad uccidere anche Cassandra), il retore afferma: “se consideriamo queste cose, figliuolo, come un dramma, sarebbero rappresentate grandi cose in poco spazio; se invece le consideriamo come un dipinto, vedrai ancora di più in queste” (καὶ εἰ μὲν ὡς δρᾶμα ἐξετάζομεν, ὃ παῖ, ταῦτα, τετραγώδηται μεγάλα ἐν μικρῷ, εἰ δ' ὡς γραφήν, πλείω ἐν αὐτοῖς ὄψει). Qui, afferma Elsner, abbiamo l'esempio di come il mezzo ecfrastico possa superare il modello tragico ed epico, Filostrato starebbe affermando tra

⁷² LESKY 1967 aveva infatti proposto che l'espressione ἀποθνήσκων περὶ φασγάνῳ di *Od.* XI 424 fosse interpretata non come “morendo intorno ad una spada”, ma, come lo stesso Davies riporta, «‘throwing his arms around his own (unsheathed) sword’ in final attempt at self-defence or vengeance» (p. 66).

⁷³ DAVIES 1987, p. 66. Lo studioso, d'altra parte, rifiuta anche la teoria di E. G. Pemberton, ripresa da O. F. Kleine, che l'uccisione di Agamennone assimilata allo sgozzamento di un “bue nella greppia” sarebbe indizio dell'utilizzo di una scure. Davies ribatte che la comparazione è con l'animale, non con la modalità dell'omicidio (p. 66, n. 17).

⁷⁴ ELSNER 2007 afferma che Filostrato mette insieme consapevolmente elementi dell'*Odissea* e dell'*Oresteia* di Eschilo, dell'*Elettra* di Sofocle e dell'*Elettra* e dell'*Oreste* di Euripide (p. 320).

le righe che il mezzo pittorico permette di rappresentare più elementi di ciò che è concesso alla messa in scena tragica⁷⁵: il retore infatti invita l'interlocutore a guardare il dipinto (σκόπει γάρ) e ritorna a descrivere, stavolta in maniera più dettagliata, la scena che fa da sfondo al delitto. Abbiamo le fiaccole accese, da cui ricaviamo che gli eventi si svolgono di notte, ancora i crateri pieni di vino e le tavole imbandite a cui si era fatto cenno nell'*incipit* dell'*imago*, e i cadaveri degli uomini di Agamennone; il retore ribadisce che niente di tutto questo era in ordine (έν κόσμῳ δὲ οὐδὲν τούτων), entrando nello specifico della descrizione nella terza sezione dell'*ekphrasis*.

Nel dipinto possono essere raffigurati, dunque, episodi ed elementi che in una rappresentazione drammatica potevano solo essere raccontati. In questo senso, il mezzo pittorico è senza dubbio superiore al mezzo tragico.

Tuttavia, se esaminiamo la tradizione figurativa, abbiamo pochissime attestazioni superstiti dell'uccisione di Agamennone e Cassandra. Tra le più interessanti, un cratere attico a figure rosse della metà del V sec. a. C. attribuito al Pittore della Dokimasia, in cui appare una donna in fuga (Cassandra) e Clitennestra che la insegue tenendo in mano un'ascia; davanti a lei, Egisto tiene Agamennone per i capelli, e ha già colpito la vittima; della metà del II sec. a. C., un rilievo su una ciotola di terracotta che raffigura, a sinistra, Clitennestra che minaccia Cassandra, a destra, Agamennone, con la corona, sdraiato su una lettiga da banchetto che tenta di respingere Egisto, mentre Cassandra, già colpita a morte, piomba su di lui⁷⁶.

Come si evince, in queste raffigurazioni ad Egisto viene assegnata l'uccisione di Agamennone, a Clitennestra quella di Cassandra, diversamente da ciò che leggiamo nelle fonti letterarie a partire dalla tragedia eschilea; tuttavia, nel rilievo del II sec. a.C.

⁷⁵ ELSNER 2007 (p. 320).

⁷⁶ TOUCHEFEU 1981, p. 271.

troviamo l'immagine di Cassandra che muore sopra il cadavere di Agamennone così come nella quarta sezione dell'*imago* filostratea: περιπεσεῖν ὄρμηκε τῷ Ἀγαμέμνονι.

Ritornando al rapporto tra il testo efrastico e quello tragico, neanche in questo caso possiamo evitare di fare ricorso al confronto con l'*Agamemnon* di Seneca, la cui ambientazione e la concatenazione degli eventi coincidono col testo dell'*imago*. È Cassandra a parlare e a riferire l'evento orribile (*res magna*) che si sta svolgendo dentro la reggia (vv. 875- 905):

spectemus! epulae regia instructae domo, 875
quales fuerunt ultimae Phrygibus dapes,
celebrantur: ostro lectus Iliaco nitet
merumque in auro ueteris Assaraci trahunt.
et ipse picta ueste sublimis iacet,
Priami superbas corpore exuuias gerens. 880
Detrahere cultus uxor hostiles iubet,
induere potius coniugis fidae manu
textos amictus – horreo atque animo tremo:
regemne perimet exul et adulter uirum?
uenere fata. sanguinem extremae dapes 885
domini uidebunt et cruor Baccho incidet.
Mortifera uinctum perfidae tradit neci
induta uestis: exitum manibus negant
caputque laxi et inuui cludunt sinus.
haurit trementi semiuir dextra latus, 890
nec penitus egit: uulnere in medio stupet.
At ille, ut altis hispidus siluis aper
cum casse uinctus temptat egressus tamen
artatque motu uincla et in cassum furit,
cupit fluentes undique et caecos sinus 895
dissicere et hostem quaerit implicitus suum.
Armat bipenni Tyndaris dextram furens,
qualisque ad aras colla taurorum prius
designat oculis antequam ferro petat,
sic huc et illuc impiam librat manum. 900

habet, peractum est. Pendet exigua male
 caput amputatum parte et hinc trunco cruor
 exundat, illinc ora cum fremitu iacent.
 Nondum recedunt: ille iam exanimem petit
 laceratque corpus, illa fodientem adiuuat⁷⁷. 905

Anche nella tragedia senecana la scena culminante del delitto si svolge durante un banchetto (875: *epulae*), il cui posto d'onore è riservato al re appena tornato (879: *ipse sublimis iacet*)⁷⁸. Gli elementi più interessanti sono:

1) L'inganno della veste ordito da Clitennestra: nell'*Agamemnon* la regina invita il marito a spogliarsi dei *cultus hostiles* e ad indossare piuttosto una veste tessuta con le sue mani (881- 3), nella quale il re rimarrà intrappolato (888: *vinctum*) e permetterà a Clitennestra di sferrare il colpo indisturbata. Il racconto senecano è più dettagliato rispetto all'*imago*, dove a questo motivo Filostrato si riferisce con l'espressione *πέπλου τέχνη τινὸς ἀπείρου τὸν Ἀγαμέμνονα περισχοῦσα*. Il verbo *περιέχω* qui ha lo stesso significato che in Seneca ha *vincio*.

2) L'immagine del sangue misto al vino: in Seneca leggiamo *sanguinem extremas dapes/ domini uidebunt et cruor Baccho incidet* (vv. 885- 6); nell'*incipit* della

⁷⁷ “Osserviamo: si tiene un banchetto, allestito nella reggia, simile all'ultimo pranzo dei Frigi; il giaciglio rifugge di porpora Iliaca, attingono vino puro dalle coppe che furono dell'antico Assaraco. Lui, Agamennone, siede a mensa nel posto più alto, portando sul corpo le superbe spoglie di Priamo. La moglie lo invita a togliersi le vesti dei nemici e a rivestire piuttosto i panni intessuti dalla mano della fedele sposa – rabbrivisco e tremo nell'anima: l'esule sopprimerà il re, l'adultero sopprimerà il marito. È giunto il momento fatale. Alla fine del banchetto si vedrà il sangue del mio padrone, sangue di morte cadrà in mezzo al vino. La veste indossata da Agamennone, apportatrice di morte, lo consegna all'assassino perfidamente impedito: essa nega una via d'uscita alle mani, il capo è fasciato da pieghe lente e inestricabili. Quella donna mezzo-uomo con mano tremante gli trafigge il fianco, ma non affonda la spada: si ferma attonita a metà del colpo. Ma lui – come quando un ispido cinghiale nella selva profonda, impigliato nella rete, tenta comunque di uscirne fuori e con il suo movimento non fa che stringere di più i nodi e inutilmente si agita – così si sforza di liberarsi dalle pieghe della veste, che gli scorrono attorno da ogni parte e lo accecano, e, irretito com'è, cerca il suo nemico. La Tindaride, fuori di sé, arma la destra con la bipenne e, come... presso gli altari prima di colpirli con il ferro misura con lo sguardo i colli dei tori, così prende la mira ora su un punto ora su un altro con l'empia mano. Ecco, ha ricevuto il colpo, l'atto è compiuto. Il capo amputato pende ancora da un esiguo lembo a mala pena, da una parte il sangue trabocca fuori dal tronco, dall'altra il volto giace abbattuto, percorso da un fremito. E non si allontanano ancora: lui attacca l'uomo ormai morto e insiste a dilacerarne il cadavere, lei aiuta quel macellaio”.

⁷⁸ Da confrontare con l'espressione filostrata *τὸ δὲ κυριώτατον τῆς σκηνῆς Ἀγαμέμνων ἔχει*.

descrizione filostratea τὸ ἀναμίξ τῷ οἴνω αἷμα. Se nell'*Agamemnon*, però, il motivo si riferisce alla sola uccisione del re, nell'*imago* la vediamo riferita alla scena che funge da sfondo all'uccisione di Cassandra, quella del banchetto con i convitati sgozzati e uccisi. Tuttavia, in riferimento a questo episodio, il motivo del sangue misto al vino è presente solo il Filostrato e in Seneca.

3) Clitennestra uccide Agamennone con la scure: in Seneca leggiamo *armat bipenni Tyndaris dextram furens*, [...] *sic huc et illuc impiam librat manum* (897- 900), in Filostrato ἡ Κλυταιμνήστρα ... πέλεκυν ἐς αὐτὸν ἤκεν ἀμφήκη τοῦτον, dove la πέλεκυς ἀμφήκης corrisponde esattamente alla *bipennis*. Inoltre, riferita a Clitennestra in procinto di uccidere Cassandra e non Agamennone (nell'*imago* l'Atride è già stato ucciso), leggiamo l'espressione αὐτῇ μετὰ τοῦ πελέκεως ἡ Κλυταιμνήστρα μανικὸν βλέπουσα, in cui μανικὸν βλέπουσα è sovrapponibile al *furens* senecano (897).

4) Egisto non occupa un ruolo di primo piano: nella tragedia senecana egli compare solo dopo l'intervento di Clitennestra e si accanisce contro l'uomo solo dopo la sua morte (904- 5: *ille iam exanimem petit/ laceratque corpus*), Filostrato afferma che Agamennone era così ubriaco che persino Egisto ebbe il coraggio di agire (οὔτω μεθύοντα, ὡς καὶ τὸν Αἴγισθον θαρσῆσαι τὸ ἔργον).

Probabilmente, come nel caso dell'*imago* precedente, le concordanze tra i testi di Filostrato e Seneca sottendono una o più opere mitografiche comuni.

CAPITOLO 2.

II 4: LA MORTE DI IPPOLITO

Che il tema dell'amore incestuoso di Fedra per il figliastro Ippolito fosse diffuso in Grecia ce lo testimonia Pausania nel primo libro della sua *Periegesi*: δῆλα δέ, καὶ ὅστις βαρβάρων γλῶσσαν ἔμαθεν Ἑλλήνων, ὃ τε ἔρωσ τῆς Φαίδρας καὶ τῆς τροφοῦ τὸ ἐς τὴν διακονίαν τόλμημα¹. La stessa cosa doveva valere per i Romani, se, un secolo prima, Ovidio scrisse *Notus amor Phaedrae, nota est iniuria Thesei*². Tuttavia, della passione della regina di Atene nei confronti del figlio di Teseo abbiamo notizia solo a partire dal V sec. a. C.³ attraverso i tre drammi dedicati all'argomento, di cui leggiamo per intero solo il secondo *Ippolito* di Euripide, il cosiddetto *Coronato*⁴. Del primo *Ippolito*, il *Velato*⁵, e della *Fedra* di Sofocle, abbiamo solo frammenti⁶.

Sulle differenze tra le due opere omonime, e sui motivi che hanno spinto Euripide a riportare sulla scena lo stesso mito, c'è stato, ed è ancora in corso, un ampio dibattito⁷, in cui si inserisce anche la questione della datazione della tragedia sofoclea.

¹ Paus. I 22, 1.

² Ov. *Fast.* VI 737.

³ Prima di questa data, abbiamo attestazione di altri episodi della saga di Teseo: in *Il.* I 265 (= [Hes.] *Sc.* 182), Nestore menziona l'eroe a proposito della guerra tra Lapiti e Centauri (ma «it is probably correct to see it as a post-Homeric embroidery, probably of Athenian origin in the sixth century B. C. when Theseus-propaganda was at its height», KIRK 1985, p. 80), mentre *Od.* XI 321- 5 racconta come Teseo, che in un primo tempo intendeva portare Arianna con sé ad Atene, abbia poi abbandonato la donna nell'isola di Dia (NEILS 1994, p. 922). Qui, a v. 321, appare per la prima volta il nome di Fedra: la menzione della donna assieme a Procri e Arianna potrebbe far pensare ad un'allusione al suo amore incestuoso (LINANT DE BELLEFONDS 1994, p. 356), ma anche in questo caso si dubita sull'autenticità del passo (cfr. ad esempio WILAMOWITZ 1884, p. 149). Oltre che al combattimento contro i Centauri e all'uccisione del Minotauro, il nome di Teseo è collegato anche al rapimento di Elena, già in *Il.* III 144, dove Etra, madre dell'eroe, appare come ancella della Tindaride (cfr. NEILS 1994, p. 922), ma «the verse is almost without doubt an Athenian interpolation» (KIRK 1985, p. 226). Sulla saga di Teseo in generale, cfr. anche WOTKE 1938; HERTER 1973; LINANT DE BELLEFONDS 1990. Per la leggenda prima del V sec., cfr. BARRETT 1964, pp. 6- 10.

⁴ Στεφανίας ο Στεφανηφόρος: Ippolito entra in scena con una corona tra le mani (vv. 58 ss.).

⁵ Καλυπτόμενος, cfr. Poll. IX 50; *schol.* Theocr. 2, 10.

⁶ Per il *Velato*, cfr. frr. 428- 47 Kannicht, e JOUAN- VAN LOOY 2000, pp. 221- 48. Per la *Fedra* di Sofocle, cfr. frr. 677- 693 Radt.

⁷ BARRETT 1964, pp. 10- 5; MASARACCHIA 1972; KISO 1973; LEY 1987; LUPPE 1994; GILBERT 1997; LUPPE 1997; PORRO 1997; LUPPE 2003; VAN ROSSUM- STEENBEEK 2004; MAGNANI 2007.

Barrett sostiene che, nella prima messa in scena della tragedia, Euripide abbia caratterizzato il personaggio di Fedra nella maniera tradizionale, e cioè come una «shameless and unprincipled woman who when she fell in love with Hippolytus made a deliberate attempt to seduce him»⁸. Al rifiuto del giovane, la donna l'avrebbe accusato presso Teseo di averle fatto violenza. Sarebbe proprio il tentativo di seduzione di Fedra nei confronti del figliastro l'elemento ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον di cui parla l'*argumentum* al *Coronato*, e che avrebbe segnato la sconfitta di Euripide⁹. Sulla scia dello studioso inglese, Antonietta Porro¹⁰ ribadisce che «il fallimento di Euripide con il primo *Ippolito* può aver mosso l'altro grande drammaturgo ateniese a mettersi alla prova sul medesimo terreno, dopo aver tolto di mezzo quegli elementi che avevano destato, nella *performance* euripidea, le reazioni più negative da parte del pubblico», e che in seguito lo stesso Euripide si cimentò in un'operazione di 'riscrittura' della sua tragedia, mostrando una superiorità rispetto a se stesso e al collega¹¹.

La recente pubblicazione dei frammenti del *P. Mich.* inv. 6222A (II- III d. C.)¹² e del *P. Oxy.* 4640¹³ ha messo in discussione la ricostruzione che fa capo a Barrett. Massimo Magnani, infatti, proponendo una nuova interpretazione del significato di Καλυπτόμενος, ha ipotizzato una diversa dinamica degli eventi¹⁴: seppur col beneficio del dubbio, lo studioso deduce dal fr. B del *P. Mich.* che «qualcuno, con ogni probabilità Teseo, ordina a un altro personaggio, forse un giovane, di indossare la veste

⁸ BARRETT 1964, p. 11.

⁹ Cfr. anche MASARACCHIA 1972, p. 290; PADUANO 1984, pp. 47- 8; DEL CORNO 1989, p. 49; PORRO 1997, pp. 334. Di avviso opposto, PARATORE 1972. Originale la posizione di MAGNANI 2007, cfr. *infra*.

¹⁰ La studiosa reputa la tesi del Barrett «almeno ragionevole, se non si può dire persuasiva, in assenza di dati reali incontrovertibili» (PORRO 1997, p. 335).

¹¹ PORRO 1997, p. 335. Con maggiore prudenza, MASARACCHIA 1972 aveva affermato che la *Fedra* di Sofocle, «se anteriore al secondo *Ippolito*, può aver contribuito a sollecitare Euripide nella sua palinodia» (p. 290). Cfr. anche WEBSTER 1967b; WEBSTER 1969; KISO 1973; AVEZZÙ 2003.

¹² SCHWENDNER 1988, pp. 24- 9; LUPPE 1994; LUPPE 1997, pp. 96 ss.; VAN ROSSUM- STEENBECK 1998, pp. 195 ss.; JOUAN- VAN LOOY 2000, pp. 235- 8; LUPPE 2003; MAGNANI 2004.

¹³ VAN ROSSUM- STEENBECK 2004; MAGNANI 2004.

¹⁴ Sull'argomento, cfr. anche ROISMAN 1999 (pp. 407- 9).

di Ippolito, quindi, dopo essersi velato gli occhi, di prendere posto presso l' ἑστία», dove avrebbe dovuto incontrare Fedra per carpirle con l'inganno la prova inoppugnabile dell'amore per Ippolito¹⁵.

Diversamente dalle tragedie euripidee, la scena della *Fedra* di Sofocle sarebbe ambientata ad Atene, e non a Trezene¹⁶: Teseo era creduto morto, perciò l'amore di Fedra per Ippolito non doveva considerarsi adulterino¹⁷; il suicidio della donna sarebbe avvenuto per il rimorso, dopo che aveva confessato il sentimento provato nei confronti del figliastro¹⁸.

Sul rapporto fra le tragedie euripidee e quella sofoclea sono intervenuti recentemente Angelo Casanova ed Emanuele Gelli: il primo ha ripreso l'idea del Wilamowitz¹⁹, inascoltata, di una successione *Ippolito I- Ippolito II- Fedra*²⁰, vedendo nell'operazione di Sofocle «una rivisitazione del mito tendente alla sua 'nobilitazione', posteriore ad Euripide e volta a un'immagine meno realistica e più regale del personaggio, più consona al livello nobile e austero di una grande regina del mito», una rilettura, dunque, «volta a restaurare il mito dopo le *due* interpretazioni euripidee», proponendo

¹⁵ MAGNANI 2007, pp. 46- 8. Come lo stesso studioso afferma, il fatto che καλυπτόμενος fosse riferito non al vero Ippolito, ma (probabilmente) ad un servo sotto mentite spoglie, non costituisce un problema (in proposito, cfr. LUPPE 1994, p. 38); all'epiteto, però, si può attribuire anche un valore passivo: «il velo avrebbe dunque come funzione primaria quella di nascondere la vera identità del servo; è probabile che questi lo giustificasse, una volta giunto al cospetto di Fedra, ad es. come segno di vergogna, tanto più spiegabile in luogo ove aleggia il divino» (MAGNANI 2007, p. 49).

¹⁶ Fino alla scoperta del *P. Mich. inv. 6222A*, la maggior parte degli studiosi (ad esempio BARRETT 1964, p. 11) era convinta dell'ambientazione ateniese del *Velato*, sulla base dell'idea che la *Fedra* di Seneca, laddove non coincideva con il *Coronato*, fosse ispirata alla tragedia perduta di Euripide. Cfr. a riguardo PORRO 1997, p. 333 e n. 5.

¹⁷ BARRETT 1964 sottolinea come, seppure non adulterino, l'amore di Fedra era ugualmente rivolto al figlio del marito, ma il matrimonio dopo la morte del padre era previsto dalla legislazione greca (p. 12, n. 1). Cfr. anche KISO 1973, p. 25; KISO 1984, pp. 121- 2.

¹⁸ BARRETT 1964, pp. 12- 3; GELLI 2004, p. 199.

¹⁹ U. von Wilamowitz- Möllendorff, *Euripides. Hippolytos*, Berlin 1891.

²⁰ CASANOVA 2007, pp. 6- 7: «Ritengo che una successione di versioni Euripide- Sofocle- Euripide sullo stesso tema dovrebbe implicare una accesa polemica, di cui non sappiamo assolutamente nulla e, al contrario, penso che Euripide avesse buoni motivi per correggere se stesso, per superare l'insuccesso dell'*Ippolito I*, mentre Sofocle potrebbe o dovrebbe aver proposto un'interpretazione del mito diversa da quella euripidea anche in epoca posteriore. Non risulta mai che l'*Ippolito* conservato polemizzi con la *Fedra* di Sofocle».

un'immagine più innovativa, che nobilitasse la figura della protagonista²¹. Al contrario, Gelli puntualizza che «non è possibile considerare la *Fedra* posteriore al Καλυπτόμενος esclusivamente sulla base di una diversa caratterizzazione della protagonista», e che «nulla impedisce di credere che alla 'dignitosa' eroina di Sofocle Euripide possa aver inteso rispondere con un personaggio di rottura quale doveva essere la protagonista del primo *Ippolito*»²². Lo studioso propone dunque di datare la tragedia sofoclea non sulla base del confronto con le due tragedie euripidee, ma «in maniera 'oggettiva'», considerando la possibilità di un finale di tragedia che prevedeva la resurrezione di Ippolito da parte di Asclepio: la rappresentazione della *Fedra* sarebbe quindi collegata all'introduzione ad Atene del culto del dio, e dunque successiva alle tragedie euripidee²³.

Le altre attestazioni di questo episodio della saga di Teseo sono: Diodoro Siculo, che in poche righe racconta i momenti salienti della vicenda²⁴; Pausania²⁵; Asclepiade di Tragilo²⁶; ps.-Apollodoro²⁷.

²¹ CASANOVA 2007, p. 20. Anche KISO 1973 aveva affermato che l'intenzione di Sofocle era quella di mettere sulla scena la sofferenza di una personalità di nobile statura, e che l'autore «mitigated Phaedra's moral responsibility by making her ignorant and further made her respectable and admirable in her basic attitude by putting a strong sense of shame in her mind» (p. 26). La studiosa però non era giunta alle conclusioni di Casanova, e in effetti l'operazione di nobilitazione di Fedra poteva benissimo avvenire anche dopo la prima rappresentazione dell'*Ippolito* euripideo.

²² GELLI 2007, pp. 25- 6. Lo studioso aggiunge che per datare in maniera oggettiva l'opera sia necessario prescindere dal confronto diretto con gli *Ippoliti* euripidei. Cfr. anche GELLI 2004, p. 201.

²³ GELLI 2007, pp. 33- 4: «Quanto meno potremmo ipotizzare una data prossima alla fine degli anni venti, ovvero il periodo in cui il dio fece il suo ingresso ad Atene ed entrò a far parte del *pantheon* cittadino. È infatti plausibile che proprio nei critici anni a ridosso dell'insediamento del dio sull'acropoli, Sofocle abbia inteso contribuire alla diffusione del suo culto proponendo ai concittadini, stremati dalla guerra e decimati dalla peste, una testimonianza della potenza e della generosità del dio risanatore». BARRETT 1964 aveva invece ipotizzato che la tragedia di Sofocle fosse successiva al fallimento del primo *Ippolito* euripideo e precedente alla rappresentazione del secondo dramma omonimo (il 428 a. C., data della messa in scena del Coronato costituisce dunque un *terminus ante quem*), e che abbia sviluppato la vicenda non del figlio di Teseo, ma appunto della donna da cui prende nome il dramma (p. 12: «The play seems... to have been concerned primarily with the character and fate not of Hippolytos but of Phaidra»). Sull'importanza del titolo delle tragedie, cfr. SOMMERSTEIN 2002.

²⁴ Diod. Sic. IV 62, 1- 3.

²⁵ Oltre al passo sopra citato, cfr. I 22, 1- 2.

²⁶ *FGrHist* 12 F 28 *ap. Schol. Hom. Od. XI* 321.

²⁷ *Ep.* I 18. Un breve accenno anche in Luc. *Calumn.* 26.

Tra i testi latini, oltre la *Fedra* di Seneca, senza dubbio la più importante testimonianza del mito, utili sono anche Virgilio²⁸, Ovidio²⁹ e Igino³⁰.

²⁸ *Aen.* VII 765- 9.

²⁹ *Fast.* VI 739- 45; *Her.* IV; *Met.* XV 506- 29.

³⁰ *Fab.* XLVII.

Ἰππόλυτος

(1) Τὸ μὲν θηρίον ἀρὰ Θησέως, ἐμπέπτωκε δὲ τοῖς Ἰππολύτου ἵπποις ἐν εἶδει ταύρου λευκοῦ κατὰ τοὺς δελφῖνας, ἦκει δὲ ἐκ θαλάττης κατὰ τοῦ μειρακίου οὐδεμιᾶ δίκη. μητρυιὰ γὰρ Φαίδρα ξυνθεῖσα λόγον ἐπ' αὐτῷ οὐκ ὄντα, ὡς δὴ ἐρῶτο ὑπὸ τοῦ Ἰππολύτου – αὐτὴ δὲ ἄρα τοῦ μειρακίου ἦρα – ἀπατᾶται ὁ Θησεὺς τῷ λόγῳ καὶ καταρᾶται τοῦ παιδὸς τὰ ὀρώμενα. (2) οἱ μὲν δὴ ἵπποι ὀρᾶς ὡς ἀτιμάσαντες τὸν ζυγὸν ἐλευθέραν αἴρουσι τὴν χαίτην, οὐ δὲ κροαίνοντες ὥσπερ οἱ λαμπροὶ καὶ ἔμφρονες, ἀλλ' ἐξηρμένον φόβῳ καὶ πτοῖα, ραίνοντες δὲ ἀφρῶ τὸ πεδίον ὁ μὲν ἐς τὸ θηρίον ἐπέστραπται φεύγων, ὁ δ' ἀνεσκίρτηκεν ἐς αὐτό, ὁ δὲ ὑποβλέπει, τῷ δὲ εἰς τὴν θάλατταν ἢ φορὰ καθάπερ ἑαυτοῦ καὶ τῆς γῆς ἐκλαθομένῳ, μυκτῆρσι δὲ ὀρθοῖς ὀξὺ χρεμετίζουσιν, εἰ μὴ παρακούεις τῆς γραφῆς. τροχοὶ δ' ἄρματος ὁ μὲν ἐξήρμωσται τὰς κνήμας ὑπὸ τοῦ συγκλιθῆναι τὸ ἄρμα ἐς αὐτόν, ὁ δ' ἐκλελοιπῶς τὸν ἄξονα φέρεται καθ' ἑαυτὸν στροβούσης αὐτόν ἔτι τῆς δίνης. διεπτύχονται καὶ οἱ τῶν ὀπαδῶν ἵπποι καὶ τοὺς μὲν ἀποσεύονται, τοὺς δ' ἄγχοντας ποῖ ἤδη φέρουσι; (3) σὺ δέ, μειράκιον, σωφροσύνης ἐρῶν ἄδικα μὲν ὑπὸ τῆς μητρυιᾶς ἔπαθες, ἀδικώτερα δὲ ὑπὸ τοῦ πατρός, ὥστε ὠδύρατο καὶ ἡ γραφὴ θρηῖνόν τινα ποιητικὸν ἐπὶ σοὶ ξυνθεῖσα. σκοπιαὶ μὲν γὰρ αὗται, δι' ὧν ἐθήρας σὺν Ἀρτέμίδι, δρύπτονται τὰς παρειὰς ἐν εἶδει γυναικῶν, λειμῶνες δ' ἐν ὥρᾳ μειρακίων, οὓς ἀκηράτους ὠνόμαζες, μαραίνουσιν ἐπὶ σοὶ τὰ ἄνθη, Νύμφαι τε αἱ σοὶ τροφοὶ τουτωνὶ τῶν πηγῶν ἀνασχοῦσαι σπαράττουσι τὰς κόμας ἀποβλύζουσαι τῶν μαζῶν ὕδωρ. (4) ἤμυνε δέ σοι οὐδ' ἡ ἀνδρεία οὐδὲν οὐδὲ ὁ βραχίων, ἀλλὰ σοὶ τὰ μὲν ἐσπάρακται τῶν μελῶν, τὰ δὲ συντέτριπται, πέφυρται δ' ἡ κόμη, καὶ τὸ μὲν στέρνον ἔμπνου ἔτι καθάπερ μὴ μεθιέμενον τῆς ψυχῆς, τὸ δὲ ὄμμα περιαιθεῖ τὰ τετρωμένα. φεῦ τῆς ὥρας, ὡς ἄτρωτός τις ἐλελήθει οὕσα. οὐδὲ γὰρ νῦν ἀπολείπει τὸ μειράκιον, ἀλλ' ἐπιπρέπει τι καὶ τοῖς τραύμασιν.

IPPOLITO

(1) Il mostro marino è la maledizione di Teseo: aggredisce i cavalli di Ippolito con le sembianze di un bianco toro (uscendo dall'acqua) alla maniera dei delfini, e giunge dal mare (rivolgendosi) contro il fanciullo ingiustamente. Infatti dal momento che Fedra, la matrigna, aveva montato un falso racconto su di Ippolito, cioè che egli la amava (era invece lei ad amare il fanciullo), Teseo, ingannato, lancia contro il figlio le maledizioni che vediamo qui raffigurate. (2) I cavalli, vedi come, disprezzando il giogo, sollevano libera la criniera, non galoppando splendidi e prudenti, ma eccitati per il terribile spavento, spruzzando bava sulla pianura, uno fuggendo si volge verso il mostro, un altro balza verso di quello, un altro guarda rabbiosamente, un altro ancora, come dimentico di se stesso e della terra, l'impeto lo conduce verso il mare, e, se capisci bene il dipinto, (nota) che essi emettono un acuto nitrito dalle dritte narici. Le ruote del carro, una è disunita dal raggio visto che il carro è inclinato su se stesso, un'altra, abbandonato l'asse, si trascina da sola muovendosi ancora in un vortice. Spaventati sono anche i cavalli dei compagni, alcuni vengono disarcionati, altri verso dove a forza li portano? (3) Tu piuttosto, fanciullo, amando la castità hai patito cose ingiuste ad opera della tua matrigna, ma ancora più ingiuste da parte di tuo padre, al punto che piange anche il quadro, rappresentando una sorta di poetico lamento funebre in tuo onore. Infatti, quelle vette, per le quali cacciavi con Artemide, in forma di donne si graffiano le gote; in forma di adolescenti i prati, che tu chiamavi incontaminati, distruggono i fiori su di te; le Ninfe, tue nutrici, emerse da queste fonti, si lacerano le chiome facendo sgorgare acqua dai petti. (4) Né il tuo coraggio né la tua forza ti hanno protetto, ma le membra del tuo corpo sono straziate, fatte a pezzi, la chioma è imbrattata (di sangue), e il petto respira ancora come se non avesse abbandonato la vita, lo sguardo osserva le ferite. Oh che bellezza, come era sfuggito che essa rimane intatta! Infatti neanche adesso al giovane manca, ma qualcosa spicca pur tra le ferite.

COMMENTO

La descrizione sembra aprirsi nel segno di Euripide: i vv. 1213- 4 dell'*Ippolito coronato*, infatti, sono sovrapponibili all'*incipit* di questa *imago*:

αὐτῶι δὲ σὺν κλύδωνι καὶ τρικυμίαι
κῦμ' ἐξέθηκε ταῦρον, ἄγριον τέρας.

Filostrato, rispetto al modello euripideo, inverte gli elementi: per primo viene citato τὸ θηρίον, il mostro marino che il tragediografo indica invece come terzo elemento (τέρας, accompagnato dall'aggettivo ἄγριον), poi leggiamo che la terribile bestia ha l'aspetto di un bianco toro (ἐν εἶδει ταύρου λευκοῦ³¹, in Euripide manca l'aggettivo), infine è menzionato il mare, che nella tragedia è invece il primo elemento (αὐτῶι δὲ σὺν κλύδωνι καὶ τρικυμίαι κῦμ')³². Sulle ἀραί di Teseo in direzione del figlio³³, inoltre, molto insiste il dramma, e lo stesso Filostrato riprende il concetto a conclusione della prima sezione, con una sorta di tecnica circolare (ὁ Θησεὺς ... καταρᾶται τοῦ παιδὸς τὰ ὀρώμενα.)³⁴; al verbo ἐξέθηκε dovrebbe corrispondere ἦκει... ἐκ (θαλάττης), e infine, ἐμπέπτωκε... τοῖς Ἴππολύτου ἵπποις³⁵ potrebbe essere un'allusione ad εὐθὺς δὲ πῶλοις δεινὸς ἐμπίπτει φόβος (*Hipp.* 1218), con l'utilizzo dello stesso verbo³⁶.

³¹ L'espressione ἐν εἶδει ταύρου ricorre in [Luc.] *Charid.* 7, detto di Zeus che, con l'aspetto di un toro, rapiva Europa.

³² Cfr. [Apollod.] *Epit.* I 18 (ταῦρον ἀνήκεν ἐκ τοῦ κλύδωνος).

³³ Cfr. Eur. *Hipp.* 45; 888; 896; 1167; 1241; 1315; 1324; 1378. Posidone aveva dato la possibilità al re ateniese di veder esaudite tre preghiere.

³⁴ JACOBS 1825 (p. 422) invita al confronto con Philostr. *Her.* 46 (φησὶ γὰρ Θησεά ἐξ Ἀθηνῶν φεύγοντα ἐπὶ τῇ ἀρᾷ τῇ ἐς τὸν υἱὸν ἀποθανεῖν ὑπὸ Λυκομήδους ἐν Σκύρω) e V. A. VII 42 (“καὶ οἱ ἐπὶ Θησεῶς,” εἶπε “τὸν γὰρ Ἴππόλυτον ἐπὶ σωφροσύνη ἀπώλλυ ὁ πατήρ αὐτός”).

³⁵ Il verbo, attestato già in Omero, è usato frequentemente dai tragediografi, soprattutto da Euripide.

³⁶ In Euripide tuttavia il soggetto è astratto (φόβος), in Filostrato invece è concreto (θηρίον).

La similitudine con i delfini, che non è mai attestata in riferimento a questo episodio, dovrebbe indicare l'azione veloce e improvvisa con cui il toro emerge dal mare³⁷: il quadro, almeno in una sua parte, doveva appunto rappresentare le conseguenze dell'apparizione repentina del mostro marino, che, dopo aver seminato il terrore tra i cavalli³⁸, si dirige contro Ippolito (ἦκει δὲ ἐκ θαλάττης κατὰ τοῦ μειρακίου)³⁹. A quest'ultimo particolare, nella tragedia euripidea si allude solamente (vv. 1126- 9):

κεί μὲν ἐς τὰ μαλθακὰ
γαίας ἔχων οἴακας εὐθύνοι δρόμον,
προυφαίνεται' ἐς τὸ πρόσθεν, ὥστ' ἀναστρέφειν,
ταῦρος, φόβωι τέτρωρον ἐκμαίνων ὄχον⁴⁰.

Troviamo un riferimento più esplicito nella *Fedra* di Seneca, in cui il toro⁴¹ si scaglia prima sui cavalli⁴² e poi su Ippolito stesso (vv. 1077- 81):

³⁷ Cfr. Hyg. *Fab.* XLVII 2 (*repente e mari taurus apparuit*). SCHÖNBERGER 1968 giudica l'apparizione del toro inaspettata e sorprendente: «Der weiße Stier erscheint wie ein Delphin, d. h. so unvermutet und rasch» (p. 386).

³⁸ La reazione dei cavalli alla vista del mostro marino sarà descritta in dettaglio successivamente (Sezione 2, cfr. *infra*).

³⁹ Plinio ci informa di un dipinto di Antifilo che raffigurava *Hippolytum tauro emisso expavescentem* (*Nat. Hist.* XXXV 114). GHIRON- BISTAGNE 1981 afferma che parecchie rappresentazioni sulla ceramica italiota furono ispirate proprio da questo dipinto (pp. 282- 3), ma attestazioni di questo episodio provengono anche da sarcofagi di epoca imperiale: «il tema è riflesso con certa fedeltà nelle raffigurazioni del lato corto di alcuni sarcofagi attici del secondo quarto del III sec. d. C., dove appare la quadriga dell'eroe rovesciata, i cavalli imbizzarriti, Ippolito in terra aggrappato al bordo del carro, in secondo piano la testa del toro e in alcuni esemplari anche i cavalli della scorta» (ABBONDANZA 2008, p. 284). A riguardo, cfr. anche LINANT DE BELLEFONDS 1990, pp. 458- 9; SCHILARDI 1997, p. 261; AGOSTI 2007, p. 115. Per le raffigurazioni vascolari della morte di Ippolito, cfr. *infra*.

⁴⁰ «E se egli [Ippolito], reggendo il timone, drizzava la corsa verso il terreno molle, il toro gli appariva dinanzi, facendo impazzire di terrore la quadriga e costringendolo a voltare». (Trad. di CANTARELLA 1985).

⁴¹ Sull'interpretazione allegorica del mostro e del suo rapporto con Ippolito, cfr. GIANCOTTI 1986 (p. 39) e DE MEO 1995 (p. 254: «la presenza del toro è intimamente legata allo stravolgimento dell'ordine naturale»).

⁴² vv. 1060- 3: *ut cepit animos seque praetemptans satis/ prolusit irae, praepeti cursu euolat./ summam citato uix gradu tangens humum,/ et torua currus ante trepidantis stetit*. «Non appena [la bestia] ha preso coraggio e saggiandosi a sufficienza ha messo alla prova la sua furia, si lancia in rapida corsa, e sfiorando appena la terra con passo veloce si ferma minacciosa davanti ai cavalli tremanti».

sequitur adsiduus comes,
nunc aequa carpens spatia, nunc contra obuius
oberrat, omni parte terrorem mouens.
non licuit ultra fugere: nam toto obuius 1080
incurrit ore corniger ponti horridus⁴³.

Il retore non indugia nella caratterizzazione del toro, ed in questo segue l'*Ippolito*, dove il mostro marino è solo ἄγριον τέρας. Al contrario, Seneca dedica alla descrizione della bestia ben 13 versi, soffermandosi su particolari assenti nell'opera del tragediografo greco⁴⁴, ma avendo in comune con Filostrato la presenza di dettagli cromatici (*Phdr.*, vv. 1035- 49):

Quis habitus ille corporis uasti fuit! 1035
caerulea taurus colla sublimis gerens
erexit altam fronte uiridanti iubam;
stant hispidae aures, orbibus uarius color,
et quem feri dominator habuisset gregis
et quem sub undis natus: hinc flammam uomunt 1040
oculi, hinc relucent caerula insignes nota;
opima ceruix arduos tollit toros
naresque hiulcis haustibus patulae fremunt;
musco tenaci pectus ac palear uiret,
longum rubenti spargitur fuco latus; 1045
tum pone tergus ultima in monstrum coit
facies et ingens belua immensam trahit
squamosa partem. talis extremo mari
pistrix citatas sorbet aut frangit rates⁴⁵.

⁴³ “Ma il mostro lo segue come un compagno ostinato: ora percorre la stessa distanza, ora gli va incontro, destando terrore da ogni parte. Non è più possibile fuggire: il mostro cornuto nato dal mare spaventoso piomba innanzi con tutto il suo aspetto” (Trad. di CASAMENTO 2011).

⁴⁴ Cfr. anche Ov. *Met.* XV 511- 3: *corniger hinc taurus ruptis expellitur undis/ pectoribusque tenuis molles erectus in auras/ naribus et patulo partem maris evomit ore*. “Dopo, dalle onde così divise balzò fuori un toro armato di corna, che, sollevatosi fino al petto verso l'aria sottile, vomita dalle narici e dalla larga bocca una parte di mare”. (Trad. di SCIVOLETTO 2000).

⁴⁵ “Che aspetto aveva quel corpo enorme! Un toro con, in alto, un collo ceruleo solleva sopra la fronte verde un'alta criniera; le orecchie ispide e dritte, cangiante il colore delle orbite, come lo avrebbero il capo di un gregge selvatico e una creatura marina: gli occhi da una parte vomitano fiamme, dall'altra brillano accesi di una traccia d'azzurro; il grosso collo solleva muscoli possenti, le narici ampie fremono aspirando l'aria; il petto e la gogaia sono resi verdi da alghe resistenti, mentre i fianchi lunghi sono

Se nell'*imago* il toro è λευκός⁴⁶, nella *Fedra* dominano i colori marini (il *caeruleus* del collo e degli occhi; il *viridans* della fronte e delle alghe sul petto)⁴⁷ e il rosso delle orbite (*flammam uomunt oculi*)⁴⁸ e dei fianchi del mostro (*longum rubenti spargitur fuco latus*).

La breve narrazione dell'antefatto, che segue l'iniziale esposizione degli elementi del quadro⁴⁹, serve a spiegare il motivo per cui il mostro si scaglia contro il fanciullo οὐδεμιᾶ δίκη: Fedra, innamorata del figliastro⁵⁰, fa credere a Teseo che era stato invece Ippolito a sedurla, così, ingannato dalla consorte, il re scaglia una maledizione contro il figlio.

L'espressione ξυνθεῖσα λόγον ἐπ' αὐτῷ οὐκ ὄντα, che l'autore utilizza per spiegare l'azione ingannevole di Fedra nei confronti di Teseo, potrebbe far riferimento alla

cosparsi di rosso; dietro il dorso, la parte finale del corpo termina in un aspetto mostruoso: quella bestia enorme, ricoperta di squame, trascina una coda smisurata. Così la pistrice inghiotte e distrugge le navi veloci nei mari lontani". Cfr. CAVIGLIA 1990: «Alla prima prospettiva, che potremmo definire 'frontale'... un'altra, diversa, fa seguito..., tutta giocata su di una lenta descrizione che, rilevando di volta in volta i singoli particolari, evidenzia dapprima... gli elementi tauriformi della creatura apparsa, ma ben presto 'mette in crisi' quest'immagine così accuratamente costruita, per dispiegarsi nel porre in risalto la compresente antitesi toro/ serpente marino» (pp. 126- 7).

⁴⁶ Il dettaglio cromatico del toro, assente nella tradizione letteraria, può derivare da quella iconografica: in un cratere a volute apulo del Pittore di Baltimora è raffigurato proprio «a white bull... prancing towards the chariot» (OAKLEY 1991, p. 71). Lo stesso elemento è presente in un cratere campano a figure rosse, e un altro cratere a volute attribuito al Pittore di Dario conservato al British Museum (F 279). I vasi risalgono tutti al terzo quarto del IV sec. a. C. Cfr. OAKLEY 1991.

⁴⁷ «Entrambi i colori, l'azzurro e il verde, rinviano al cromatismo proprio del mare e sono spesso associati a Nettuno e alle creature marine» (CASAMENTO 2011, p. 233).

⁴⁸ DE MEO 1995: «Rispetto al vergiliano *oculorum orbes* (*Aen.* 12, 670), Seneca scompone in due momenti la percezione dell'immagine: prima le orbite dal colore cangiante (*varius*), poi il particolare degli occhi che vomitano fiamme» (p. 254).

⁴⁹ Tecnica abbastanza comune nelle *Imagines*, cfr. *supra*.

⁵⁰ L'innamoramento di Fedra ha luogo ad Atene, in occasione della celebrazione dei misteri eleusini, cfr. Eur. *Hipp.* 24- 8 (HERTER 1975, pp. 120- 1); Diod. Sic. IV 62, 1; Paus. I 22, 1- 2. In Ov. *Her.* IV 71- 4, Fedra descrive Ippolito, nel momento in cui si invaghi di lui: *candida vestis erat, praecinctorum flore capilli, / flava verecundus tinxerat ora rubor, / quemque vocant aliae vultum rigidumque trucemque, / pro rigido Phaedra iudice fortis erat*. "Avevi una candida veste, i capelli ornati di fiori, un rossore pudico colorava il tuo volto roseo, e quel viso, che le altre donne chiamano duro e torvo, per giudizio di Fedra, anziché duro era forte" (Trad. di DELLA CASA 1982).

δέλτος di *Hipp.* 866 e 1057⁵¹, ma può dipendere anche dal v. 1288, in cui Artemide si rivolge allo sventurato Teseo dicendogli realmente come stanno le cose:

ψευδέσι μύθοις ἀλόγου πεισθείς.

Gli ψευδεῖς μῦθοι sono proprio il λόγος οὐκ ὄν che leggiamo nella nostra *imago*, e πεισθείς dovrebbe corrispondere all'ἀπατᾶται filostrateo. Ma si possono fare altre considerazioni: se è vero infatti che il verbo συντίθημι, riferito a λόγον, indica prevalentemente la composizione di un discorso scritto⁵², non è da escludere che con l'espressione si faccia riferimento ad un dialogo tra Fedra e il marito, e che dunque qui la fonte non sia esclusivamente il *Coronato*; tuttavia, che Filostrato non prenda come modello il secondo *Ippolito*, ma una versione del mito in cui Teseo, ingannato da Fedra ancora in vita, crede che il figlio sia innamorato della sua matrigna, è difficile da stabilire. Segnalo però il verso delle *Rane* di Aristofane, in cui Euripide si difende dall'accusa di aver messo in scena Φαίδρας ... πόρνας (1043)⁵³ con queste parole (1052):

Πότερον δ' οὐκ ὄντα λόγον τοῦτον περὶ τῆς Φαίδρας ξυνέθηκα;

Del verso appena citato nessuno aveva individuato la relazione col testo filostrateo; bisogna ora stabilire se Filostrato citasse Aristofane, oppure se entrambi, il retore e il commediografo, abbiano citato ognuno a modo loro il dramma perduto di Euripide.

⁵¹ La regina l'aveva lasciata nel luogo in cui si è data la morte accusando Ippolito di averla violentata (vv. 885- 6).

⁵² Cfr. Eur. *Bacch.* 297; Thuc. I 21, 1 (λογογράφοι ξυνέθεσαν); Pl. *Phdr.* 278c (ἄλλος συντίθησι λόγους).

⁵³ Cfr. anche *Thesm.* 546- 50.

Nella produzione aristofanea, non pochi sono i riferimenti e le citazioni a testi tragici, in particolare alle opere euripidee: nelle *Rane*, ad esempio, allusione al secondo *Ippolito* sono i vv. 101- 2 e 1471⁵⁴, e il fatto che Eschilo accusi il collega più giovane di aver rappresentato Fedra come una ‘donna di malaffare’, potrebbe far ipotizzare che il commediografo stesse parodiando il *Καλυπτόμενος*, in cui, secondo alcuni studiosi, doveva esserci una scena in cui Fedra confessava direttamente ad Ippolito (senza l’intermediazione della nutrice) il suo amore, o in cui la regina tentava di sedurre il figliastro⁵⁵.

La possibilità di una sorta di versione ‘vulgata’ del mito, e che quindi la citazione possa essere diventata un *topos*, se può valere per Filostrato, non può essere presa in considerazione per le *Rane*, rappresentate in una data troppo vicina al primo *Ippolito*⁵⁶. Sembra pure improbabile ipotizzare che l’espressione si sia diffusa proprio a partire dal verso aristofaneo, dato che nella commedia essa è utilizzata in un altro contesto: a parlare è Euripide, il tragediografo difende il suo operato dalle accuse che gli muove Eschilo affermando la non falsità di ciò che aveva rappresentato, o meglio “scritto” (ξυνέθηκα). L’utilizzo dell’espressione in un contesto diverso, a mio avviso, non fa che avvalorare l’ipotesi di una citazione o allusione, e dunque non esclude che nel testo

⁵⁴ In entrambi i casi a parlare è Dioniso, chiamato a dirimere la disputa tra Eschilo ed Euripide su chi dei due tragediografi fosse degno di far risollevere le sorti del teatro ateniese, cfr. Arist. *Ran.* 1417- 23. Per la diatriba tra i due tragici in Aristofane, cfr., ad esempio, DEL CORNO 1985, pp. XIII- XX.

⁵⁵ Cfr. *supra*. BARRETT 1964 inserisce questo verso tra i «references at the first *Hipp.*» (p 26), ma cfr. MAGNANI 2007: «della bontà dell’opinione corrente credo... che sia legittimo dubitare. La Fedra di Aristofane... è quasi sempre quella euripidea, come abbiamo visto, ma nulla di esplicito ci dice che sia quella del *Καλυπτόμενος*» (p. 51).

⁵⁶ Per i problemi della cronologia del *Velato*, cfr. FRIEDRICH 1953, pp. 148- 9; JOUAN- VAN LOOY 2000, p. 225.

originario ci fosse una scena in cui Fedra riesce ad ingannare Teseo *viva voce*⁵⁷, e non lasciando una prova scritta dell'azione empia di Ippolito⁵⁸.

A sostegno di questa ipotesi, basti leggere i vv. 1192- 4 della *Fedra* di Seneca, in cui la regina, informata della morte di Ippolito, si rivolge al marito con queste parole:

falsa memoraui et nefas,
quod ipsa demens pectore insano hauseram,
mentita finxi⁵⁹.

In questi tre versi, *falsa memorau*i e *mentita finxi*, con cui l'autore incornicia la frase rimarcando il concetto della dichiarazione falsa della donna, rimandano a ξυνθεῖσα λόγον οὐκ ὄντα. In particolare, il valore del verbo συντίθημι corrisponde perfettamente a quello di *finigo*, cioè “formare, plasmare”, e quindi “ordire, macchinare, escogitare”⁶⁰; οὐκ ὄντα equivale a *falsa* e a *mentita*⁶¹.

⁵⁷ La *iunctura* συντίθημι... λόγον è attestata anche per indicare un discorso non scritto, come ad esempio in Antiph. *chor.* 9 (λόγους ψευδεῖς συντιθέντες). Ma cfr. Eur. *Tro.* 909- 10: συντεθεῖς δ' ὁ πᾶς λόγος/ κτενεῖ νιν οὕτως ὥστε μηδαμοῦ φυγεῖν.

⁵⁸ Il verbo ἀπατάω (o più comunemente ἐξαπατᾶω), associato a λόγος, anche altrove rimanda ad una comunicazione orale: ad esempio in Hes. *Th.* 889- 90 (...τότ' ἐπειτα δόλω φρένας ἐξαπατήσας/ αἰμυλίοισι λόγοισιν ἔην ἐσκάτθετο νηδύν “allora [Zeus], traendo in inganno l'animo suo con parole allettanti, la inghiottì nelle sue viscere”); Thuc. III 38, 5 (καὶ μετὰ καινότητος μὲν λόγου ἀπατάσθαι ἄριστοι “siete bravissimi a non farvi ingannare da una proposta”); Demosth. XIX 322 (Χάρητος κατηγορεῖν αὐτὸν παρεσκευάσθαι, καὶ διὰ τούτου τοῦ τρόπου καὶ τούτων τῶν λόγων ἐξαπατήσῃν ὑμᾶς ἐλπίζειν “[Eschine] spera di accusare Cratete e spera di ingannarvi in questo modo e con questi discorsi”); Isoc. III 2 (κατηγορητέον... τῶν ἀνθρώπων τῶν περὶ τὰς πράξεις ἐξαμαρτανόντων ἢ τοῖς λόγοις ἐξαπατώντων “bisogna condannare quegli uomini che agiscono in modo colpevole o cercano di ingannare con le parole”).

⁵⁹ “Ho detto il falso; l'azione riprovevole che fuori di me con animo folle avevo pronunciato è frutto della mia invenzione”. Ai vv. 825- 8 il coro aveva informato degli inganni a cui il *furor* aveva costretto Fedra: *nefanda iuueni crimina insonti apparat./ en scelera! quaerit crine lacerato fidem./ decus omne turbat capitis, umectat genas./ instruitur omni fraude feminea dolus*. “Escogita accuse infamanti contro un giovane innocente. Che misfatti! Cerca di farsi credere strappandosi i capelli, deturpa la bellezza del suo volto, bagna le guance: mette in atto l'inganno con tutta la malizia femminile”.

⁶⁰ Cfr. LIDDEL- SCOTT 1996, s. v. συντίθημι II 3: «*construct or frame a story*»; GLARE 1968, s. v. *finigo*: «to invent, coin»; «to make (one's expression, language, etc.) false or hypocritical. To utter or produce insincerely (words, tears, etc.)».

⁶¹ Apuleio recepisce invece la tradizione della lettera che la regina avrebbe scritto prima di suicidarsi per incolpare il figliastro (*Apol.* 26: *an sola Phaedra falsum epistolium de amore commenta est... ?*. Cfr. anche Hyg. *Fab.* XLVII: *tabellas scriptas ad suum uirum misit*). A riguardo, cfr. MATTIACCI 2007.

Anche il mancato accenno al suicidio della donna fa dubitare che il modello di Filostrato sia unicamente il *Coronato*: se si può dunque escludere con buona certezza un'influenza sofoclea su questo passo⁶², lo stesso non si può dire della prima versione della tragedia euripidea.

In cosa consista questo “discorso falso”, Filostrato non lo dice⁶³, ma ci è noto dalle altre fonti. Nell'*Ippolito*, il λόγος è ciò che Teseo legge sulla tavoletta che la moglie, impiccata, lascia trovare nel luogo della sua morte⁶⁴, in Seneca invece è per bocca della nutrice che viene diffusa la notizia del *crimen* di Ippolito (*Phaedr.* vv. 725- 9):

Adeste, Athenae! fida famulorum manus, 725
fer opem! nefandi raptor Hippolytus stupri
instat premitque, mortis intentat metum,
ferro pudicam terret – en praeceps abit
ensemque trepida liquit attonitus fuga⁶⁵.

La vera e propria ἔκφρασις incomincia a partire dalla seconda sezione⁶⁶ con la descrizione dei cavalli, che, atterriti dalla terribile visione del mostro⁶⁷, non galoppoano “splendidi e prudenti”⁶⁸. Nell'*Ippolito*, le cavalle prendono il sopravvento sul loro auriga (vv. 1223- 30):

⁶² Nella *Phaedra* di Sofocle, si credeva che Teseo fosse morto, dunque l'amore della donna per Ippolito non può considerarsi adulterino; la donna si sarebbe uccisa per il rimorso. Cfr. BARRETT 1964, pp. 12- 3.

⁶³ Anche altrove nelle sue *Imagines*, il retore non riferisce mai il contenuto dei discorsi (cfr. II 15, in cui non leggiamo le parole che rivolge Glauco Pontico agli Argonauti).

⁶⁴ Vv. 885- 6: Ἴππόλυτος εὐνής τῆς ἐμῆς ἔτλη θιγεῖν/ βίαι, τὸ σεμνὸν Ζηνὸς ὄμμ' ἀτιμάσας (“Ippolito osò toccare con violenza il mio letto, sprezzando l'occhio augusto di Zeus”).

⁶⁵ “Atheniesi, accorrete! Schiera fidata di servi, reca aiuto! Ippolito, esecutore di abominevole stupro, le sta addosso, la stringe, la minaccia di morte, la atterrisce, lei casta, con la spada. – Ecco, ora è fuggito via a precipizio ma sconvolto, nella fuga agitata, ha lasciato la spada”.

⁶⁶ Cfr. SCHÖNBERGER 1968, p. 386.

⁶⁷ Cfr. Eur. *Hipp.* 1218.

⁶⁸ οὐ δὲ κροαίνοντες ὥσπερ οἱ λαμπροὶ καὶ ἔμφορονες. Riguardo κροαίνοντες, SCHÖNBERGER 1968, p. 386 (ma già JACOBS 1825, p. 423), invita al confronto con *Il.* VI 506- 11: ὡς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος.../

αἰ δ' ἔνδακοῦσαι στόμια πυριγενῆ γνάθοις
 βίαι φέρουσιν, οὔτε ναυκλήρου χερὸς
 οὔθ' ἵπποδέσμων οὔτε κολλητῶν ὄχων 1225
 μεταστρέφουσαι.
 [...]
 εἰ δ' ἐς πέτρας φέροντο μαργῶσαι φρένας. 1230

Leggiamo qualcosa di analogo anche nella *Fedra* di Seneca, ma con maggiori dettagli (vv. 1068- 89):

Inobsequentes protinus frenis equi
 rapuere cursum iamque derrantes uia,
 quacumque rabidos pauidus euexit furor, 1070
 hac ire pergunt seque per scopulos agunt.
 [...]
 tum uero pauida sonipedes mente exciti 1082
 imperia soluunt seque luctantur iugo
 eripere rectique in pedes iactant onus.
 [...]
 sensere pecudes facinus – et curru leui, 1088
 dominante nullo, qua timor iussit ruunt⁶⁹.

La nostra *imago* presenta punti di contatto più con il testo di Seneca che con quello di Euripide. Il retore esordisce dicendo che i cavalli sollevano la libera criniera “disprezzando il giogo” (οἰ... ἵπποι ... ἀτιμάσαντες τὸν ζυγὸν)⁷⁰: l’espressione equivale

...θεΐη πεδίωιο κροαίνων [...] κυδιῶων· ὕψοῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαίται/ ὤμοις ἀΐσσονται (“Come quando uno stallone... corre al galoppo per la pianura... tutto fiero di sé; tiene alta la testa, ondeggia la criniera su entrambe le spalle”). Stesso verbo anche in Philostr. *V. S.* I 25, 7.

⁶⁹ “All’improvviso i cavalli, che non obbediscono alle briglie, trascinano il carro e ormai deviando il sentiero, dove pauroso furore freneticamente li trascina li tentano di andare e si lanciano tra le scogliere [...] Allora i destrieri sconvolti dalla paura non rispondono agli ordini, lottano per sottrarsi al giogo e imbizzarriti gettano a terra il carico [...] Percepito l’accaduto, gli animali, col carro leggero, senza nessun comando, si gettano in fuga dove il terrore li spinge”.

⁷⁰ La *iunctura* ἐλευθέραν... τὴν χαίτην è inedita. Troviamo il sostantivo associato a θαλερός “folto, fiorente” in *Il.* XVII 439- 30 (θαλερῆ δ' ἐμιαίνετο χαίτη/ ζεύγλης ἐξεριποῦσα παρὰ ζυγὸν ἀμφοτέρωθεν). L’immagine omerica della criniera che sfugge al collare (ζεύγλης ἐξεριποῦσα) potrebbe richiamare vagamente quella filostratea, ma la *iunctura* ἀτιμάσαντες τὸν ζυγὸν è attestata solo in epoca tarda,

all'*inobsequentes... frenis equi* del v. 1068 della *Fedra*, con cui ha in comune anche la presenza del participio (ἀτιμάσαντες/ *inobsequentes*), ma alla stessa immagine Seneca fa riferimento anche ai vv. 1083- 4 (*luctantur/ iugo eripere*), con la menzione di *iugum* (come leggiamo in Filostrato: τὸν ζυγὸν)⁷¹. Inoltre, i cavalli *pauida... mente exciti* (v. 1082) richiamano l'espressione filostratea ἐξηρμένοι φόβῳ καὶ πτοίᾳ⁷², anche qui con un participio⁷³; infine, il concetto espresso da Seneca al v. 1089 (*dominante nullo, qua timor iussit ruunt*) è reso più esplicito da Filostrato: “uno fuggendo si volge verso il mostro, un altro balza verso di esso, un altro guarda rabbiosamente, un altro ancora, come dimentico di se stesso e della terra, l'impeto lo conduce verso il mare”⁷⁴.

Assente nelle due tragedie il dettaglio del nitrito che emettono i cavalli, presente invece nella nostra descrizione (ὄξὺν χρεμετίζουσιν, εἰ μὴ παρακούεις τῆς γραφῆς)⁷⁵.

Il dettaglio del carro, delle cui ruote “una è disunita dal raggio visto che il carro è inclinato su se stesso, un'altra, abbandonato l'asse, si trascina da sola muovendosi ancora in un vortice”⁷⁶, è invece mutuato da Euripide, dove però il carro è abbattuto e rovesciato dal mostro (*Hipp.* vv. 1231- 5)⁷⁷:

peraltro con valore metaforico, cfr. Bas. *Mor.* ??? (τὸν τοῦ νόμου ζυγὸν ἀτιμάζων). L'unica occorrenza del verbo ἀτιμάζω con soggetto ἵπποι è in Poll. I 217, ma in contesto più piano (ἐπειδὴν αἱ ἵπποι τῶν ὄνων τὴν μῖξιν ἀτιμάζωσι).

⁷¹ Nell'*Ippolito* euripideo si dice che le puledre non si lasciano piegare “né dalla mano del nocchiero né dalle redini né dal carro ben connesso” (vv. 1224- 6).

⁷² Cfr. Eur. *Hipp.* 1218. I sostantivi φόβος e πτοία sono associati in Max. Tyr. XXXIV 3c, mentre è inedita l'associazione degli aggettivi λαμπρός ed ἔμφρων, che leggiamo nell'*imago* subito prima.

⁷³ Cfr. anche Ov. *Fast.* IV 741: *solliciti terrentur equi*.

⁷⁴ ὁ μὲν ἐς τὸ θηρίον ἐπέστραπται φεύγων, ὁ δ' ἀνεσκίρτηκεν ἐς αὐτό, ὁ δὲ ὑποβλέπει, τῷ δὲ εἰς τὴν θάλατταν ἢ φορὰ καθάπερ ἑαυτοῦ καὶ τῆς γῆς ἐκλαθομένῳ. A v. 1071 della *Fedra* leggiamo che i cavalli “si lanciano tra le scogliere”, dettaglio presente già in Ovidio (*Fast.* IV 742: *per scopulos dominum duraque saxa trahunt*; *Met.* XV 517- 8: *quadrupedes monstrique metu turbantur et altis/ praecipitant currum scopulis*), ma che risale ad Eur. *Hipp.* 1230 (cfr. *supra*). Sul rapporto tra Ovidio e Seneca in riferimento a questo argomento, cfr., tra gli altri, PASCHALIS 1994; PARRONI 2006.

⁷⁵ JACOBS 1825 così interpreta il passo: «hinuitum quoque equorum tibia udire videberis, si quae pictoris ars in tabula representavit, recte intellegis» (p. 423). Sui suoni nelle *Imagines*, cfr. MANIERI 1999.

⁷⁶ τροχοὶ δ' ἄρματος ὁ μὲν ἐξήρμονται τὰς κνήμας ὑπὸ τοῦ συγκλιθῆναι τὸ ἄρμα ἐς αὐτόν, ὁ δ' ἐκλελοιπὸς τὸν ἄξονα φέρεται καθ' ἑαυτὸν στροβούσης αὐτόν ἔτι τῆς δίνης.

⁷⁷ Un'influenza del discorso del messaggero nell'*Ippolito* sulle pitture vascolari è stata notata da OAKLEY 1991, che analizza alcune pitture del sud Italia; in particolare, segnalo un cratere a calice siceliota a figure rosse datato alla seconda metà del IV sec. a. C. (pp. 72- 3): sul pavimento giace la ruota

σιγῆι πελάζων ἄντυγι ζυνείπετο,
 ἔς τοῦθ' ἕως ἔσφηλε κἀνεχαίτισεν
 ἀψίδα πέτρῳι προσβαλὼν ὀχήματος.
 σύμφυρτα δ' ἦν ἅπαντα· σύριγγές τ' ἄνω
 τροχῶν ἐπήδων ἀξόνων τ' ἐνήλατα⁷⁸. 1235

Notiamo però delle differenze. Nell'*imago* non c'è alcun accenno all'intervento decisivo del mostro nel rovesciamento del carro, né allo schianto dello stesso su una roccia: il carro comincia a disgregarsi per colpa della folle corsa dei cavalli impauriti. Il dettaglio della tragedia euripidea è presente in Ovidio (*Met.* XV 521- 3):

nec tamen has vires rabies superasset equorum,
 ni rota, perpetuum qua circumvertitur axem,
 stipitis occursu fracta ac disiecta fuisset⁷⁹.

Assente nel testo filostrato è anche il tentativo del figlio di Teseo di calmare e incoraggiare le sue cavalle⁸⁰ (*Hipp.* 1219- 23). La similitudine euripidea di Ippolito come ναυβάτης ἀνὴρ (1221), che afferra le redini con entrambe le mani proprio come

staccata; il primo cavallo, dipinto bianco, corre in un normale galoppo, ma quello successivo è mostrato in stato di panico; l'ultimo cavallo si è liberato, ed è raffigurato mentre fugge. L'asse rotto del carro sta in mezzo ai cavalli centrali, entrambi rampanti; quello sinistro è raffigurato di profilo; il destro, dipinto di rosso, viene incontro a chi guarda in una posa a tre quarti, con la testa girata verso l'auriga. Ippolito rimane sospeso a mezz'aria ancora afferrando strette le redini; la carrozza giace sul terreno sotto di lui. Sono presenti Afrodite, Eros e Fedra. Lo sfondo include una serie di piante, e, benchè il toro non sia raffigurato, il mare è indicato al centro in basso da alcune onde. Per le pitture vascolari, cfr. anche LINANT DE BELLEFOND 1990.

⁷⁸ “[Il toro] accostandosi in silenzio seguiva il carro: finché lo abbatté e lo rovesciò, scagliando contro la roccia le ruote del carro. Tutto fu confuso: e i mozzi delle ruote e i cavicchi degli assi schizzarono via”. Cfr. Diod. Sic. IV 62, 3: Ἰππόλυτος... τῶν ἵππων παραχθέντων καὶ ἐπισπασμένων αὐτὸν ταῖς ἡνίας, συνέβη τὸν μὲν δίφρον συντριβῆναι, τὸ δὲ μειράκιον ἐμπλακὲν τοῖς ἰμάσιν ἐλκυσθῆναι καὶ τελευτῆσαι.

⁷⁹ “Tuttavia, il furore dei cavalli non avrebbe vinto la mia forza, se una delle ruote, che girano in continuazione intorno all'asse, andata a sbattere contro un tronco non si fosse spezzata”.

⁸⁰ CAVIGLIA 1990 sostiene che il controllare la fuga dei cavalli era «l'unica risorsa consentita» alla *virtus* di Ippolito (p 130).

un marinaio quando afferra il remo, è ripresa da Seneca, che paragona il giovane sventurato ad un *gubernator*⁸¹ (vv. 1072- 7):

at ille, qualis turbido rector mari
ratem retentat, ne det obliquum latus,
et arte fluctum fallit, haud aliter citos
currus gubernat: ora nunc pressis trahit 1075
constricta frenis, terga nunc torto frequens
uerbere coercet⁸².

Spaventati sono anche i cavalli dei compagni (διεπτόνηται⁸³ καὶ οἱ τῶν ὀπαδῶν ἵπποι), di cui si fa un breve cenno (“alcuni vengono disarcionati, altri verso dove a forza il portano?”)⁸⁴. Leggiamo qualcosa di analogo in Ovidio (*Met.* XV 514: *corda pavent comitum*), e in Seneca (*Phdr.* 1214: *os quassat tremor*), dove però, come in Euripide⁸⁵, il terrore dei *comites* si manifesta subito dopo aver sentito il frastuono che preannunciava l’apparizione del mostro.

La terza sezione dell’*imago* è un’allocuzione al protagonista del quadro: Filostrato si rivolge ad Ippolito (μειράκιον)⁸⁶ e ripropone in altri termini l’οὐδεμιᾶ δίκη della prima

⁸¹ Non riprende il paragone Ovidio, cfr. *Met.* XV 518- 20: *ego ducere vana/ frena manu spumis albetibus oblita luctor/ et retro lentas tendo resupinus habenas* (“Mentre io tento di tirare invano i morsi coperti di bava biancastra e buttandomi indietro tiro con forza le briglie insensibili al comando”). All’espressione ovidiana *spumis albetibus* di v. 519, può essere ricondotta quella filostratea ῥαίνοντες δὲ ἄφροῦ τὸ πεδίον, detta dei cavalli che “spruzzano bava nella pianura”.

⁸² “Lui, come il timoniere che nel mare in tempesta mantiene ferma la nave per non offrire il fianco e con perizia elude i flutti, non diversamente cerca di mantenere il controllo dei cavalli agitati: ora tira i muscoli legati serrando le redini, ora tenta di contenere il loro dorso roteando con insistenza la frusta”. CASAMENTO 2011 sostiene che la similitudine «è implicitamente giustificata dalla natura del mostro emerso come da una tempesta marina, ma Seneca sembra interessato a far emergere il lato virile di Ippolito, un’attitudine al comando che lo rende degno figlio di un re» (p. 236). Cfr. anche GIANCOTTI 1986, pp. 40- 1.

⁸³ In [Apollod.] *Epit.* I 18 è presente il verbo πτοέω (πτοηθέντων δὲ τῶν ἵππων).

⁸⁴ τοὺς μὲν ἀποσειόνται, τοὺς δ’ ἄγχοντας ποῖ ἤδη φέρουσι;

⁸⁵ Nell’*Ippolito* sono i compagni, non i cavalli, che dopo aver sentito il rombo proveniente dal mare sono “presi da violento terrore” (vv. 1204- 5: παρ’ ἡμῖν δ’ ἦν φόβος νεανικὸς/ πόθεν ποτ’ εἴη φόγγος).

⁸⁶ Nell’*Ippolito*, Euripide non si riferisce mai al figlio di Teseo con questo termine, ma cfr. vv. 1098- 9: ἴτ’, ὦ νέοι μοι τῆσδε γῆς ὀμήλικες,/ προσείπαθ’ ἡμᾶς καὶ προπέμψατε χθονός (“Suvvia, giovani coetanei miei di questa terra, salutatemi e accompagnatemi fuori del paese”). In Seneca leggiamo *iuvenis* (*Phdr.* 1195). Col termine μειράκιον, si riferisce ad Ippolito Diod. Sic. (IV 62, 3).

sezione, ribadendo il concetto dell'ingiusta punizione subita dal giovane, sia per colpa del padre, sia della matrigna. Anche in questo caso, si notano significative somiglianze con la *Fedra*, in cui a parlare non è Ippolito, dato che nella tragedia latina è assente il dialogo tra padre e figlio, ma la regina, che, dopo la letale maledizione di Teseo indirizzata ad Ippolito, decide di venire allo scoperto e si rivolge al marito (vv. 1194- 8):

uana punisti pater,
iuuenisque castus crimine incesto iacet, 1195
pudicus, insons – recipe iam mores tuos.
mucrone pectus impium iusto patet
cruorque sancto soluit inferias uiro⁸⁷.

Com'è evidente, il *vana punisti pater* di v. 1194 e il *crimine incesto* del verso successivo sono richiamati da ἀδικώτερα δὲ ὑπὸ τοῦ πατρός [sott. ἔπαθες] del testo filostrato, e allusione più diretta all'ingiustizia subita da Ippolito è il v. 1197: *mucrone pectus impium iusto patet*. Inoltre, riferimenti alle qualità morali del giovane sono gli aggettivi *castus* (v. 1195), *pudicus* e *insons* (v. 1196), e l'espressione *santo viro* (v. 1198). Anche lo stesso Teseo, subito dopo, riconosce le sue colpe e si augura di patire gli stessi tormenti che ha subito il figlio (vv. 1219- 22):

impius frustra inuoco
mortem relictam: crudus et leti artifex, 1220
exitia machinatus insolita effera,
nunc tibimet ipse iusta supplicia irroga⁸⁸.

⁸⁷ “Colpe inesistenti tu, padre, hai punito e per un'accusa di incesto un giovane casto giace morto, puro, senza macchia. – Riacquista ormai la tua natura. Il mio petto empio si apre ad una giusta spada, il mio sangue è versato in un tributo ad un uomo innocente”. CASAMENTO 2011 puntualizza che «quella della regina è una confessione pubblica ma anche, al contempo, un atto d'accusa nei confronti di Teseo, il cui comportamento è paragonato a quello di una matrigna» (pp. 249- 50).

⁸⁸ “Io, empio, chiamo invano la morte che ho lasciato: tu, crudele artefice di morte, che hai escogitato supplizi insoliti e feroci, ora assegna a te stesso adeguati tormenti”.

Originale sembra l'immagine del quadro che piange, con la successiva descrizione delle vette, dei prati e delle ninfe, che, in modi diversi, manifestano il proprio lutto per la morte di Ippolito⁸⁹: le vette si graffiano le gote⁹⁰, i prati distruggono i loro fiori e le Ninfe si strappano le chiome dei capelli “facendo sgorgare acqua dai petti”⁹¹.

ἀκηράτους, detto dei prati (λειμῶνες) “incontaminati”, è una citazione dall'*Ippolito* di Euripide⁹².

Questa sezione dell'*imago*, però, sembra ispirata anche al prologo del dramma senecano (vv. 1- 84)⁹³, che comincia proprio con notazioni paesaggistiche⁹⁴, per inserire Ippolito nel suo ambiente preferito, quello della caccia⁹⁵. Cfr. in particolare i vv. 1- 15:

Ite, umbrosas cingite siluas
summaque montis iuga Cecropii!
celeri planta lustrate uagi
quae saxoso loca Parnetho
subiecta iacent,
quae Thriasiis uallibus amnis 5
rapida currens uerberat unda;

⁸⁹ La personificazione di elementi naturali ha fatto pensare che questo quadro sia realmente esistito, cfr. SCHÖNBERGER 1968 (p. 386) con relativa bibliografia.

⁹⁰ Per l'espressione δρύπτονται τὰς παρειάς, cfr. Hom. *Od.* II 153 (δρυψαμένω δ' ὀνύχεσσι παρειάς); [Hes.] *Sc.* 243 (ἐδρύπτοντο παρειάς); Eur. *Hec.* 655 (δρύπτεται... παρειάν, detto di Ecuba?); A. Rh. III 672 (δρύψεν δ' ἐκάτερθε παρειάς); Nonn. Dion. II 642 (χαραδραίας δὲ παρειάς δρύψατο).

⁹¹ ἀποβλύζουσαι τῶν μαζῶν ὕδωρ.

⁹² Vv. 73- 6: σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἐξ ἀκηράτου/ λειμῶνος, ᾧ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,/ ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ/ οὔτ' ἦλθέ πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον/ μέλισσα λειμῶν' ἠρινὴ διέρχεται (“A te, signora, porto questa ritorta corona, che ho composto io stesso da intatto prato, dove né pastore osa pascolare il gregge, né mai giunse ferro, ma solo l'ape trasvola sull'intonso prato a primavera”). SCHÖNBERGER 1968, p. 386, sostiene che qui la *iunctura* abbia il valore di “prati in cui non è permesso l'accesso”: «Das Wort bedeutet hier wohl „Wiese, die man nicht betreten durfte“, auf der keine Herden weideten, so daß Blumen wachsen konnten».

⁹³ «Si apre la tragedia con un canto in anapesti, che presenta la cornice edenica in cui vive Ippolito, protagonista del canto stesso... Nel prologo pare dunque di leggere la rappresentazione di un mondo ideale, luogo di elezione, ma anche rifugio, di Ippolito, che trova nei boschi e negli altipiani dell'Attica il contesto più consono alle sue scelte di vita» (CASAMENTO 2011, p. 143).

⁹⁴ «Elencazione dei luoghi dell'Attica ideali per ambientare la caccia, con gusto ecfrastico per la citazione dotta volta a ricostruire una personale geografia della regione, solo in parte corrispondente al vero» (CASAMENTO 2011, p. 144). Sulla geografia in Seneca, cfr., ad esempio, CATTIN 1963.

⁹⁵ GAZICH 1997 sostiene che «in Euripide, con la sua scelta di vivere sui monti e nelle cacce, Ippolito si manifesta come un eroe *deinos*, tentato dall'aspirazione a una grandezza sovrumana, e per questo incorre nell'odio di una dea; in Seneca è un ribelle disgustato, un forte impotente, che fugge nella natura e nell'emarginazione la cultura corrotta delle regge, in un'ossessione di purezza e di incontaminatezza» (p. 360).

scandite colles semper canos
 niue Riphaea.
 Hac, hac alii qua nemus alta
 textitur alno, qua prata patent 10
 quae rorifera mulcens aura
 Zephyrus uernas euocat herbas,
 ubi per graciles breuis Ilisos
 labitur agros piger et steriles
 amne maligno radit harenas⁹⁶. 15

Tra i luoghi elencati in questi versi in cui Ippolito impartisce ordini ai compagni, sono presenti anche quelli che troviamo nel nostro testo: oltre ai *prata* (10), come ho detto già presenti in Euripide, leggiamo *summa iuga* (2) e *canos colles* (7), che richiamano le *σκοπιὰ ἄττα* di Filostrato⁹⁷, e la presenza di *amnis* (5) e *rapida unda* (6) suggerisce un collegamento con le *πηγαί* e le *Νύμφαι* del testo filostrateo.

Il coraggio (*ἀνδρεία*) e la forza (*βραχίων*) di Ippolito non sono stati sufficienti a salvarlo. Alle doti del giovane allude Euripide quando descrive gli sforzi del giovane per governare il carro e per resistere alla furia del toro (*Hipp.* 1219 ss.), mentre più esplicito è Seneca in due occasioni, la prima al v. 1044, dove si riferisce ad Ippolito con l'espressione *solus immunis metu*, e successivamente ai vv. 1064- 7:

contra feroci gnatus insurgens minax
 uultu nec ora mutat et magnum intonat: 1065
 'haud frangit animum uanus hic terror meum:
 nam mihi paternus uincere est tauros labor⁹⁸.

⁹⁶ “Andate, cingete le selve ombrose e i sommi gioghi del monte Cecropio! Vagando con passo veloce perlustrate i luoghi che stanno alla base del Parnete roccioso e quelli che nella valle di Thria un fiume che corre con onda travolgente sferza; scalate i colli sempre bianchi di neve rifea. Di qui, altri, di qui: dove il bosco è coperto dall'intreccio di alti ontani, dove stanno i prati che Zefiro carezza con aria rugiadosa facendo nascere l'erba primaverile, dove l'esile Ilisso scorre con inerzia tra campi gracili e lambisce la sabbia infeconda con poca acqua”. Sul prologo della *Fedra*, cfr. DE MEO 1978.

⁹⁷ Anche nell'*imago* il contesto è quello della caccia (*δι' ὄν ἐθήρας σὸν Ἀρτέμιδι*).

⁹⁸ “Contro di essa, tuo figlio, balzando minaccioso, sguardo fiero, senza mutare aspetto grida a gran voce: «non sarà certo questa vana paura a spezzare il mio animo: vincere tori è per me impresa paterna»”.

Anche nella tragedia latina, inoltre, il riferimento alla forza di Ippolito è descritta tramite il tentativo del giovane di resistere agli attacchi del mostro marino (*Phdr.* 1072 ss.).

Lo *σπαραγμός* di Ippolito, appena accennato nel dramma euripideo, in cui il giovane dopo essere stato travolto dal proprio carro e dalle proprie cavalle viene trascinato in fin di vita al cospetto di Teseo⁹⁹, acquista maggiore importanza nel dramma senecano: anche in questo episodio, dunque, il retore sembra seguire la tradizione a cui si è ispirato l'autore latino. Egli esprime al meglio il suo gusto per il macabro, descrivendo nei minimi particolari i dettagli dello “smembramento” di Ippolito e la sua successiva morte (vv. 1093- 1104):

Late cruentat arua et inlisum caput
scopulis resultat; auferunt dumi comas,
 et ora durus pulcra populatur lapis 1095
 peritque multo uulnere infelix decor.
 moribunda celeres membra peruoluunt rotae;
 tandemque raptum truncus ambusta sude
 medium per inguen stipite ingestio tenet;
 paulumque domino currus affixo stetit 1100
 haesere biuuges uulnere – et pariter moram
 dominumque rumpunt. inde semianimem secant
uirgulta, acutis asperi uepres rubis
omnisque ruscus corporis partem tulit¹⁰⁰.

⁹⁹Vv. 1236- 46: αὐτὸς δ' ὁ τλήμων ἠνίασιν ἐμπλακεῖς/ δεσμὸν δυσεξέλικτον ἔλκεται δεθεῖς,/ σποδοῦμενος μὲν πρὸς πέτραις φίλον κάρα/ θραύων τε σάρκα, δεινὰ δ' ἐξαυδῶν κλύειν/ Στῆτ', ὃ φάτναισι ταῖς ἐμαῖς τεθραμμέναι./ μή μ' ἐξαλείψητ' .../ [...] χῶ μὲν ἐκ δεσμῶν λυθεῖς/ τμητῶν ἰμάντων οὐ κάτωδ' ὅτῳ τρόπῳ/ πίπτει, βραχὺν δὲ βίον ἐμπνέων ἔτι. “Lo sventurato, stretto nelle briglie, prigioniero di lacci inestricabili, viene travolto, scagliato col capo contro le rocce, le carni lacerate, mentre grida parole terribili a udirsi: «Fermatevi, cavalle nutrite nelle mie stalle, non mi distruggete!...» Ed ecco, sciolto dalle strisce delle redini cade non so come al suolo, respirando ancora poca vita”.

¹⁰⁰ “Imbratta di sangue i campi per largo tratto, la testa rimbalza infrangendosi sugli scogli; i rovi gli strappano i capelli, dura pietra deturpa il bel volto, la sua bellezza infausta si dissolve per le ripetute ferite. Le ruote veloci trascinano le membra ormai prossime alla morte. Alla fine, dopo che è stato trascinato, un tronco dalla punta bruciata lo ferma con uno spuntone che passa attraverso l'inguine; a causa del padrone infilzato il carro interrompe per un po' la corsa, i due cavalli si fermano di colpo, ma poi rompono ad un tempo l'indugio e il padrone. Ormai tra la vita e la morte lo fanno a pezzi cespugli, rovi appuntiti di spine aguzze, ogni tronco si porta una parte del suo corpo.”

I vv. 1093- 4 (*inlisum caput/ scopulis resultat*) sembrano modellati sul v. 1238 dell'*Ippolito* euripideo (σποδοῦμενος μὲν πρὸς πέτραις φίλον κάρα): oltre le corrispondenze tra κάρα e *caput*, e tra πέτραις e *scopulis*, si nota quella tra σποδοῦμενος e *inlisum*, entrambi participi. La presenza in entrambi i testi di verbi che indicano “spezzare” (θραύω e *seco*) fanno pensare che Seneca abbia ampliato il modello greco, indulgiando, come ho già detto, in particolari macabri¹⁰¹. I due autori però divergono perché in Euripide lo σπαραγμός non è completo, Ippolito infatti tornerà sulla scena ancora tutto intero; nel dramma latino, invece, il corpo del giovane viene completamente smembrato, e i servi faranno fatica a rimettere insieme i pezzi (vv. 1105- 14):

Errant per agros funebris famuli manus, per illa qua <u>distractus</u> Hippolytus loca longum cruenta tramitem signat nota, maestaeque domini membra uestigant canes. necdum dolentum sedulus potuit labor	1105
<u>explere corpus</u> – hocine est formae decus? qui modo paterni clarus imperii comes et certus heres siderum fulsit modo, passim ad supremos ille <u>colligitur</u> rogos et funeri <u>confertur</u> ¹⁰² .	1110

¹⁰¹ Cfr. anche Ov. *Met.* XV 524- 9: *excitior curru, lorisque tenentibus artus/ viscera viva trahi, nervos in stipe teneri,/ membra rapi partim partimque repressa relinqui,/ ossa gravem dare fracta sonum fessamque videres/ exhalari animam nullasque in corpore partes,/ noscere quas posses: unumque erat omnia vulnus*. “Vengo sbalzato giù dal cocchio e resto con il corpo avviluppato dalle briglie: dopo avresti potuto vedere le viscere trascinate vive, i muscoli attaccati al tronco, una parte delle membra strappate e spinte in avanti, una parte trattenute e lasciate indietro; le ossa spezzandosi producevano uno schiocco cupo e veniva fuori un respiro affannoso e nessuna parte del corpo era riconoscibile e tutto era un’unica ferita”.

¹⁰² “Vagano per i campi i servi, funebre schiera, attraverso i luoghi dove Ippolito smembrato segna un lungo sentiero con una striscia di sangue, mentre i cani fiutano mesti le membra del loro padrone. La laboriosa opera di questi uomini afflitti non è ancora riuscita a ricomporre il corpo - Questa è la bellezza del suo aspetto? Il fulgido compagno del potere paterno, erede certo che brillava come una stella, ora è raccolto qua e là per il rogo e ricomposto per il rito funebre”. Per Ippolito *distractus*, cfr. anche Verg. *Aen.* VII 767.

La raccolta delle membra disperse, sostiene Casamento, non ha precedenti nei testi a noi noti¹⁰³. Lo studioso inoltre aggiunge che, se è possibile che la scena sia stata mutuata dalle *Baccanti* di Euripide, lo stesso non vale «per l'aspetto religioso e devozionale, che farebbe della morte per smembramento un'offerta sacrificale alla divinità desiderosa di vendetta»¹⁰⁴. Non è finora rilevato, però, che proprio il nostro testo costituisce un parallelo alla scena della *Fedra*: oltre l'utilizzo dei verbi *σπαράσσω* (ἀλλά σοι τὰ μὲν ἐσπάρακται τῶν μελῶν) e *συντρίβω*¹⁰⁵ (τὰ δὲ συντέτριπται), segnalo che l'immagine della chioma imbrattata di sangue (πέφυρται δ' ἡ κόμη) sembra appartenere al filone, per così dire, 'senecano', della tradizione: non ne fa alcun cenno l'*Ippolito*, mentre nella *Fedra* troviamo il verbo *cruento* (v. 1093), che ha lo stesso valore di φύρω¹⁰⁶, e l'aggettivo *cruentus* (v. 1107).

Mi sembra interessante, infine, sottolineare che il riferimento alla bellezza di Ippolito¹⁰⁷ è un'ulteriore conferma di un rapporto tra i due testi: l'espressione filostratea φεῦ τῆς ὥρας¹⁰⁸, ὡς ἄτρωτός τις ἐλελήθει οὔσα corrisponde al v. 1110 del testo senecano, dove leggiamo l'interrogativa *hocine est formae decus?*¹⁰⁹.

¹⁰³ CASAMENTO 2011, p. 240.

¹⁰⁴ CASAMENTO 2011, p. 240.

¹⁰⁵ Diodoro Siculo (IV 62, 3) utilizza lo stesso verbo per il "frantumarsi" del carro.

¹⁰⁶ Il verbo ha il valore generale di "macchiare, sporcare", di terra o di polvere, come in Pind. *N.* I 68 (γαῖα πεφύρσεσθαι κόμαν) e in Eur. *Hec.* 496 (κόνει φύρουσα δύστηνον κάρα); ma nel *LSJ* leggiamo che il verbo è utilizzato «esp. for tears or blood» (p. 1963), e il confronto con il testo senecano sembra avvalorare che qui indichi "sporco di sangue". Cfr., ad esempio, *Od.* IX 396- 7 (αὐτὰρ ὁ μοχλὸν ἐξέρυσ' ὀφθαλμοῖο πεφυρμένον αἵματι πολλῷ); XVIII 21- 2 (μὴ σε γέρων περ ἐὼν στήθος καὶ χεῖλα φύρσω/ αἵματος); Aesch. *Ag.* 732 (αἵματι δ' οἶκος ἐφύρθη); Eur. *El.* 1172- 3 (ἀλλ' οἶδε μητρὸς νεοφόνους ἐν αἵμασιν/ πεφυρμένοι βαίνουσιν ἐξ οἴκων πόδα); Plut. *Ant.* 77, 3 (πεφυρμένος γὰρ αἵματι).

¹⁰⁷ Assente nel *Coronato*.

¹⁰⁸ Cfr. Ar. *Av.* 1724 (ᾠ φεῦ φεῦ τῆς ὥρας, τοῦ κάλλους).

¹⁰⁹ Molto insiste sulla bellezza di Ippolito la tragedia senecana: ai vv. 657- 9 Fedra parla di *decus* e *decor* del giovane (cfr. anche Ov. *Her.* IV 64: *me tua forma capit*), mentre il coro prima tesse le lodi della bellezza del figlio del re (vv. 741- 52); poi affronta il tema della caducità della bellezza (vv. 761- 84), e infine ai vv. 820- 1 leggiamo che "a pochi uomini... toccò una bellezza senza punizione" (*Raris forma uiris.../ impunita fuit*), anticipazione proprio del v. 1110 (CASAMENTO 2011, p. 240). DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008, in riferimento ai versi appena citati, afferma che «le parole conclusive del *nuntius* nella tragica rievocazione della morte e dello scempio del corpo di Ippolito nella *Phaedra* rappresentano una delle numerose e vistose divaricazioni senecane rispetto al racconto dell'*Ippolito* euripideo» (p. 251).

Inoltre, nella tragedia senecana, quando Fedra rientra sulla scena dopo la morte di Ippolito e viene informata della fine del giovane amato, esclama rivolgendosi al cadavere del figliastro (vv. 1168- 74):

Hippolyte, tales intuoꝝ uultus tuos
 talesque feci? membra quis...
 [...]
 taurus biformis ore cornigero ferox 1172
 diuulsit? heu me, quo tuus fugit decor
 oculique nostrum sidus? exanimis iaces?¹¹⁰

Anche la regina, dunque, si rammarica della bellezza perduta di Ippolito (*quo tuus fugit decor*), riprendendo ciò che in precedenza avevano detto il *nuntius* (1096: *peritque multo uulnere infelix decor*)¹¹¹ e Teseo (1110). Tuttavia, se in Seneca «si materializza l'idea del coro secondo cui è raro che la bellezza resti esente da vendetta», in Filostrato invece è vero l'opposto, cioè che la bellezza del giovane rimane intatta (ἄτρωτος) anche dopo lo σπαραγμός: οὐδὲ ... ἀπολείπει τὸ μειράκιον, ἀλλ' ἐπιπρέπει τι καὶ τοῖς τραύμασιν¹¹².

Le differenze tra l'*Ippolito* di Euripide e la *Fedra* di Seneca riguardanti la fine di Ippolito hanno indotto gli studiosi ad affermare l'originalità senecana rispetto ai suoi modelli. R. Degli Innocenti Pierini ha riesaminato il finale della tragedia, «indagando anche più a fondo sui rapporti con i modelli greci»¹¹³. In particolare, la studiosa si sofferma sul rapporto tra le due tragedie e il *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio,

¹¹⁰ “Ippolito, così vedo il tuo volto? Così l’ho ridotto? Le tue membra quale toro... dalla doppia natura, feroce e dal viso provvisto di corna le ha fatte a pezzi? Ahimè, dov’è fuggita la tua bellezza? E i tuoi occhi, le mie stelle? Giacì senza vita?”.

¹¹¹ Sulla polisemia del nesso *infelix decor*, cfr. CASAMENTO 2011, p. 238.

¹¹² Cfr. JACOBS 1825, p. 425: «tanta adolescentis pulchritudo, ut, quod nemo antea credivisset, ne vulneribus quidem tolli et exstingui potuerit».

¹¹³ DEGL’INNOCENTI PIERINI 2003, p. 166. Sul rapporto tra Seneca e le sue fonti, cfr. anche MORICCA 1915; ZINTZEN 1960; GRIMAL 1963; PARATORE 1972; CAVIGLIA 1990; GAZICH 1997; DEGL’INNOCENTI PIERINI 2008.

sottolineando soprattutto gli elementi in comune tra il romanzo e l'opera senecana, ma assenti nell'*Ippolito*¹¹⁴. Dal confronto con le *Metamorfosi* di Ovidio¹¹⁵, inoltre, ella giunge alla conclusione che «se è ovvio ipotizzare che Seneca possa aver attinto direttamente ad Ovidio, la presenza della stessa immagine nel romanzo greco di Achille Tazio rende [...] molto probabile presupporre la dipendenza del motivo da una fonte comune greca»¹¹⁶, ipotizzando dunque, alla luce delle divergenze tra il dramma greco e quello latino, che «alla base della tessitura scenica senecana... ci sia quindi una versione tragica perduta, presente molto probabilmente anche in fonti mitografiche più tarde»¹¹⁷, da cui lo stesso Seneca avrebbe potuto attingere.

La presenza degli elementi che leggiamo in Seneca e in Achille Tazio anche nel nostro testo non fa che avvalorare l'ipotesi della circolazione di una mitografia, che raccogliesse le varie versioni, tutte presumibilmente di derivazione tragica, del mito, oppure una sorta di 'vulgata', che in epoca imperiale si era imposta sulle altre.

¹¹⁴ Nella descrizione del corpo di Ippolito lacerato al contatto dei rami degli alberi (e non a causa delle rocce, come leggiamo nell'*Ippolito*); del paesaggio che fa da scenario allo *σπαραγμός*; dell'immagine del 'sentiero di morte'.

¹¹⁵ In particolare, con *Met.* XV 528-9.

¹¹⁶ DEGL'INNOCENTI PIERINI 2003, p. 170.

¹¹⁷ DEGL'INNOCENTI PIERINI 2003, p. 171.

CAPITOLO 3. II 23: LA FOLLIA DI ERACLE

Filostrato dedica a vicende che vedono come protagonista Eracle quattro ἐκφράσεις, che sono una di seguito all'altra (II 20; 21; 22; 23)¹. La prima (*Atlante*) descrive l'eroe che si sostituisce ad Atlante nel sostenere il mondo sulle sue spalle; la seconda (*Anteo*) riguarda lo scontro tra Eracle e Anteo; la terza (*Eracle e i Pigmei*) è incentrata sulla vicenda dei Pigmei che vogliono uccidere l'eroe mentre dorme, per vendicare l'uccisione di Anteo; la quarta (*Eracle folle*) mostra l'eroe, in preda alla follia, mentre uccide la moglie e i figli.

Analizzerò in questa sede solamente l'ultima.

Il motivo della μανία dell'eroe era stato affrontato da Euripide nell'*Eracle folle*, e, in ambito latino, da Seneca nell'omonimo dramma, l'*Hercules furens*. Si tratta delle sole tragedie che ci sono pervenute relative a questa vicenda².

¹ «È uno dei casi in cui [...] la supposta contiguità fisica dei quadri corrisponde a una continuità narrativa del soggetto» (PUCCI 2010, p. 105).

² Le *Trachinie* di Sofocle sono incentrate sulla morte dell'eroe per mano dell'incolpevole moglie, Deianira, che aveva donato ad Eracle una tunica intrisa del sangue del centauro Nesso.

Ἡρακλῆς Μαινόμενος

(1) Μάχεσθε, ὧ γενναῖοι, τὸν Ἡρακλέα καὶ πρόβατε. ἀλλ' οὐ τοῦ λοιποῦ γε παιδὸς ἀπόσχοιτο δυοῖν ἤδη κειμένοιν καὶ στοχαζομένης τῆς χειρός, ὡς καλὸν Ἡρακλεῖ. μέγας μὲν ὑμῶν ὁ ἄθλος καὶ μείων οὐδὲν ὧν πρὸ τῆς μανίας αὐτὸς ἠθλησεν. ἀλλὰ δείσητε μηδέν· ἄπεστιν ὑμῶν Ἄργος βλέπων καὶ τοὺς Εὐρυσθεΐδας ἀποκτεῖναι δοκῶν. ἐγὼ δὲ ἤκουσα αὐτοῦ παρ' Εὐριπίδου καὶ ἄρμα ἠγουμένου καὶ κέντρα ἐς τοὺς ἵππους φέροντος καὶ τὴν Εὐρυσθέως οἰκίαν ἀπειλοῦντος ἐκπέρσειν· ἀπατηλὸν γάρ τι ἡ μανία καὶ δεινὸν ἐκ τῶν παρόντων ἀγαγεῖν εἰς τὰ μὴ παρόντα. (2) τούτοις μὲν οὖν ἀπόχρη ταῦτα, σοὶ δὲ ὥρα γίνεσθαι τῆς γραφῆς. ὁ μὲν θάλαμος, ἐφ' ὃν ὄρμηκε, Μεγάραν ἔχει καὶ τὸν παῖδα ἔτι, κανᾶ δὲ καὶ χέρνιβα καὶ οὐλαὶ καὶ σχίζαι καὶ κρατήρ, τὰ τοῦ Ἐρκείου, λελάκτισται πάντα καὶ ὁ μὲν ταῦρος ἔστηκεν, ἱερεῖα δὲ προσέρριπται τῷ βωμῷ βρέφη εὐγενῆ καὶ τῆ λεοντῆ. προσβέβληται δ' ὁ μὲν κατὰ τοῦ λαιμοῦ καὶ δι' ἀπαλῆς γε τῆς φάρυγγος ἐκδεδράμηκεν οἰστός, ὁ δὲ εἰς αὐτὸ διατέταται τὸ στέρνον καὶ ὄγκοι τοῦ βέλους μέσσω διεκπεπαίκασι τῶν σπονδύλων ὡς δῆλα εἰς πλευρὰν ἐρριμμένου· αἱ παρειαὶ δὲ αὐτῶν διάβροχοι, καὶ μὴ θαυμάσης, εἰ ἐδάκρυσαν τὰ πέρα τοῦ δακρυῦσαι· παισὶ γὰρ εὐρουν τὸ δάκρυον, κἂν μικρὸν δεῖσωσι κἂν μέγα. (3) οἰστροῦντι δὲ τῷ Ἡρακλεῖ περὶκεῖται πᾶς ὁ τῶν οἰκετῶν δῆμος οἶον βουκόλοι ταύρω ὑβρίζοντι, δῆσαί τις ἐπιβουλεύων καὶ κατασχεῖν τις ἀγῶνα ποιούμενος καὶ κεκραγῶς ἕτερος, ὁ δ' ἠρτηται τῶν χειρῶν, ὁ δὲ ὑποσκελίζει, οἱ δὲ ἐνάλλονται· τῷ δὲ αἴσθησις μὲν αὐτῶν οὐδεμία, ἀναρριπτεῖ δὲ τοὺς προσιόντας καὶ συμπατεῖ, πολὺ μὲν τοῦ ἀφροῦ διαπτύων, μειδιῶν δὲ βλοσυρὸν καὶ ξένον καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς ἀτενίζων εἰς αὐτά, ἃ δρᾷ, τὴν δὲ τοῦ βλέμματος ἔννοιαν ἀπάγων εἰς ἃ ἐξηπάτηται. (4) βρυχᾶται δὲ ἡ φάρυγξ καὶ ὁ αὐχὴν ἐμπίπλεται καὶ ἀνοιδουῖσιν αἱ περὶ αὐτὸν φλέβες, δι' ὧν ἐς τὰ καίρια τῆς κεφαλῆς ἀναρρεῖ πᾶσα χορηγία τῆς νόσου. τὴν Ἐρινὸν δέ, ἡ ταῦτα ἴσχυσεν, ἐπὶ μὲν σκηνῆς εἶδες πολλάκις, ἐνταῦθα δὲ οὐκ ἂν ἴδοις· εἰς αὐτὸν γὰρ εἰσωκίσατο τὸν Ἡρακλέα καὶ διὰ τοῦ στέρνου χορεύει μέσῳ αὐτῷ εἴσω σκιρτῶσα καὶ τὸν λογισμὸν θολοῦσα. μέχρι τούτων ἡ γραφή, ποιηταὶ δὲ προσπαροinouῖσι καὶ ξυνδοῦσι τὸν Ἡρακλέα καὶ ταῦτα τὸν Προμηθεά φάσκοντες ὑπ' αὐτοῦ λελύσθαι.

Eracle folle

(1) O valorosi, combattete Eracle e avanzate. Ma potrebbe non risparmiare neanche il figlio rimasto, visto che due giacciono a terra e la mano già prende la mira, come si addice ad Eracle. Grande è la vostra fatica, per nulla minore a quelle che egli ha compiuto prima di diventare folle. Ma non abbiate alcun timore, egli è assente e non si cura di voi, poiché rivolge lo sguardo verso Argo e crede di uccidere i figli di Euristeo; io invece da Euripide ho appreso che lui era alla guida del carro, che spronava i cavalli e che minacciava di distruggere la casa di Euristeo: infatti, la follia è qualcosa di ingannevole e terribile nel condurre (la mente) da ciò che esiste a ciò che non esiste. (2) Per costoro, dunque, queste parole sono sufficienti, per te invece è arrivato il momento del quadro. Nella camera nuziale, verso la quale (l'eroe) si è precipitato, ci sono Megara e il figlio ancora in vita; canestri, bacinelle, chicchi d'orzo, legna, un cratere, insomma, gli oggetti sacri a Zeus Erceo, tutti sono stati calpestati; il toro sta ancora in piedi; i bambini di nobile stirpe, vittime sacrificali, sono stati gettati sull'altare con la pelle di leone del padre. Uno è stato colpito al collo, e il dardo ha attraversato la tenera gola, l'altro è ripiegato sul proprio petto e la punta della freccia, scagliata in direzione del fianco, ha trafitto in mezzo, come è evidente, la spina dorsale. Le loro guance sono umide, e non ti meravigliare se hanno versato più lacrime del dovuto: infatti le abbondanti lacrime si addicono ai bambini, sia che abbiano poca paura, sia che ne abbiano molta. (3) Tutta la folla dei servitori, come pastori con un toro impazzito, circonda Eracle furente, alcuni con l'intenzione di legarlo e di bloccarlo, altri ingaggiando una lotta e un altro ancora urlando, l'uno è aggrappato alle sue mani, l'altro lo fa cadere, gli altri gli si slanciano contro; ma l'eroe non prova alcun dolore, solleva quelli che si avvicinano e li calpesta, sputando molta bava, sorridendo spaventosamente in maniera insolita con lo sguardo fisso verso ciò che compie, ma pensando di guardare ciò che lo aveva ingannato. (4) La gola muggisce, il collo è gonfio, e le vene intorno sono dilatate; tutto ciò che ala sua folimenta la sua follia scorre attraverso di esse nelle parti vitali della testa. Sulla scena hai visto spesso la Furia, che è capace di queste cose, ma qui non la puoi vedere: infatti si era insinuata nello stesso Eracle e si muove attraverso il petto in mezzo a lui balzando all'interno e turbando i suoi pensieri. Fino qui, ciò che vediamo nel quadro, i poeti invece scherniscono ulteriormente Eracle e lo incatenano, pur dicendo che Prometeo sia stato liberato da lui.

COMMENTO

La descrizione inizia con un'apostrofe ai γενναῖοι³, i servi “valorosi”, a cui nell'*imago* è affidato il compito di combattere⁴ Eracle e impedire che uccida anche l'ultimo figlio superstite (τοῦ λοιποῦ... παιδός). Gli altri due infatti giacciono a terra (δυοῖν ἤδη κειμένοι) e l'eroe è pronto ad uccidere anche il terzo (στοχαζομένης τῆς χειρός). Filostrato ci informa che le efferatezze che Eracle sta compiendo sono dovute alla sua μανία: il figlio di Zeus crede di essere ad Argo e di uccidere i figli di Euristeo⁵.

L'espressione Ἄργος βλέπων si spiega alla luce dei vv. 962- 3 dell'*Eracle* di Euripide (δεινὰ δ' Εὐρυσθεῖ βρέμων/ ἦν ἐν Μυκῆναις τῶι λόγῳ⁶); allo stesso modo, τοὺς Εὐρυσθείδας ἀποκτεῖναι δοκῶν, è una ripresa dei vv. 970- 71 del dramma euripideo:

φαρέτραν δ' εὐτρεπῆ σκευάζεται
καὶ τόξ' ἑαυτοῦ παισί, τοὺς Εὐρυσθέως 970
δοκῶν φονεύειν⁷.

Inoltre, proprio dal tragediografo Filostrato dichiara di aver appreso che l'eroe “era alla guida del carro, che spronava i cavalli e che minacciava di distruggere la casa di

³ L'autore si rivolge a personaggi del quadro che descrive anche in II 4 (Ippolito). Cfr. *supra*.

⁴ L'associazione dei verbi μάχομαι e προβαίνω, nell'esortazione a “combattere” e ad “avanzare”, sembra inedita, ma ci sono problemi testuali.

⁵ Zeus aveva pianificato di dare ad Eracle il controllo della regione attorno ad Argo, promettendola al prossimo discendente di Perseo, ma Era ritardò la nascita di Eracle e accelerò quella di Euristeo, in modo che quest'ultimo, e non il figlio di Zeus diventasse re. Ad Eracle fu chiesto di fare il servo di Euristeo, che gli impose le dodici fatiche. (OAKLEY 1997, p. 580; cfr. anche VON GERTRINGEN 1907, coll. 1354- 6; FELTEN 1990, pp. 43- 8; KEARNS 1998, coll. 304- 5). L'episodio è narrato per esteso in *Il.* XIX 95- 133, ma cfr. anche VIII 362- 9 e XV 639- 40.

⁶ “Poi pretendeva di trovarsi a Micene e minacciava rappresaglie contro Euristeo” (Trad. di MIRTO 1997).

⁷ “Appresta la faretra e l'arco per servirsene contro i propri figli, credendo di uccidere quelli di Euristeo”.

Euristeo”⁸. L’*imago* allude al discorso con cui il messaggero (vv. 922- 1015) informa il coro (e il pubblico) di ciò che è successo nella casa di Eracle (947- 9):

ἄρματ' οὐκ ἔχων ἔχειν
ἔφασκε δίφρου τ' εἰσέβαιεν ἄντυγα
κάθεινε, κέντρῳ δῆθεν ὡς θείνων, χερί⁹.

Riferimenti espliciti alla distruzione dell’οικία di Euristeo sono invece assenti nella tragedia euripidea, in cui Eracle minaccia piuttosto di radere al suolo le mura di Micene:

πρὸς τὰς Μυκίνας εἶμι· λάζυσθαι χρεῶν
μοχλοὺς δικέλλας θ' ὥστε Κυκλώπων βάθρα
φοίνικι κανόνι καὶ τύκοις ἤρμοσμένα 945
στρεπτῶι σιδήρῳι συντριαινῶσαι πάλιν¹⁰.

Nell’*imago*, non c’è alcun riferimento agli eventi che provocano la *μανία* di Eracle.

Nella tragedia euripidea, dopo essere tornato dall’Ade, Eracle aveva ucciso Lico, l’usurpatore del trono di Tebe che aveva minacciato la sua famiglia, e finalmente si preparava a vivere felicemente con la sua famiglia. Tuttavia, all’improvviso, appaiono sulla scena due figure femminili, una delle quali prende la parola rivolgendosi al Coro (vv. 822- 6):

θαρσεῖτε Νυκτὸς τήνδ' ὀρῶντες ἔκγονον
Λύσσαν, γέροντες, κάμῃ τὴν θεῶν λάτριν
Ἴριν· πόλει γὰρ οὐδὲν ἤκομεν βλάβος,
ἐνὸς δ' ἐπ' ἀνδρὸς δώματα στρατεύομεν, 825

⁸ ἐγὼ δὲ ἤκουσα αὐτοῦ παρ' Εὐριπίδῃ καὶ ἄρμα ἠγομένου καὶ κέντρα ἐς τοὺς ἵππους φέροντος καὶ τὴν Εὐρυσθέως οἰκίαν ἀπειλοῦντος ἐκπέρσειν.

⁹ “Parlava di un carro inesistente, faceva mostra di salirmi e muoveva il braccio per colpire, come se davvero incitasse col pungolo”.

¹⁰ “Parto per Micene. Bisogna prendere leve e vanghe per radere al suolo, scalzandole col ferro, le fondamenta delle mura ciclopiche allineate sul segno tracciato in rosso e sgrossate con gli scalpelli”.

ὄν φασιν εἶναι Ζηνὸς Ἀλκμήνης τ' ἄπο¹¹.

Euripide dunque affida ad Iris il compito di informare gli spettatori sull'identità delle nuove figure apparse: ella rassicura il Coro che la loro presenza non minaccia l'intera città, ma solamente la casa dell'uomo "che dicono nato da Zeus e Alcmena". Una volta terminate le fatiche, la protezione di Zeus, su cui Eracle poteva contare, viene meno¹²; l'eroe, adesso vulnerabile, deve dunque subire la gelosia di Era: la dea vuole che "si contamini col sangue dei suoi familiari uccidendo i figli"¹³. Per eseguire le volontà della sposa di Zeus viene scomodata Lissa, la figlia della notte¹⁴, a cui "l'ancella degli dei" chiede di scatenare la follia nell'eroe, in modo che egli si renda conto dell'odio che per lui nutrono sia Era che lei stessa¹⁵. Lissa si oppone alla richiesta della sua interlocutrice¹⁶, facendo leva sull'εὐσέβεια che il figlio di Alcmema aveva dimostrato sia nei confronti degli uomini sia in quelli degli dei¹⁷, ma alla fine deve inchinarsi alle volontà di Era ed eseguire i suoi ordini (vv. 859- 66):

εἰ δὲ δὴ μ' Ἦραι θ' ὑπουργεῖν σοί τ' ἀναγκαίως ἔχει,

¹¹ "Non abbiate timore, vecchi. Qui vedete Lyssa, figlia della Notte, e me, ancella degli dei; non veniamo per recare danno alla vostra città, ma per fare guerra alla casa di un solo uomo, che dicono nato da Zeus ed Alcmena".

¹² Vv. 827- 9: πρὶν μὲν γὰρ ἄθλους ἐκτελευτῆσαι πικρούς,/ τὸ χρὴ νιν ἐξέσωιζεν οὐδ' εἶα πατήρ/ Ζεὺς νιν κακῶς δρᾶν οὔτ' ἔμ' οὔθ' Ἦραν ποτέ- "Prima che avesse portato a termine le sue aspre fatiche, il destino lo preservava e suo padre Zeus non consentiva, né a me né a Era, che gli si facesse alcun male".

¹³ Vv. 831- 2: Ἦρα προσάψαι κοινὸν αἶμ' αὐτῶι θέλει/ παῖδας κατακτείναντι, συνθέλω δ' ἐγώ.

¹⁴ Sulla figura di Lissa nella tragedia euripidea c'è un interessante articolo di DUCHEMIN 1967. Cfr. anche BARLOW 1996, pp. 160- 1.

¹⁵ Vv. 833- 41: ἀλλ' εἴ' ἄτεγκτον συλλαβοῦσα καρδίαν,/ Νυκτὸς κελαινῆς ἀνομέναιε παρθένε,/ μανίας τ' ἐπ' ἀνδρὶ τῶιδε καὶ παιδοκτόνους/ φρενῶν ταραγμούς καὶ ποδῶν σκιρτήματα/ ἔλαυνε κίνει, [...] / γνῶι μὲν τὸν Ἦρας οἶός ἐστ' αὐτῶι χόλος,/ μάθηι δὲ τὸν ἐμόν. "Ma su, affidati al tuo cuore inesorabile, vergine aliena dalle nozze, figlia della nera Notte, e contro quest'uomo scatena la pazzia, e sconvolgimenti del cuore micidiali per i suoi figli e balzi degli arti, [...] sappia qual è l'odio che Era nutre per lui e conosca anche il mio".

¹⁶ Cfr. vv. 854 (...οὐ παραινῶ μεγάλα βουλεῦσαι κακά) e 858 ("Ἥλιον μαρτυρόμεσθα δρῶσ' ἂ δρᾶν οὐ βούλομαι).

¹⁷ Vv. 849- 53: ἀνὴρ ὄδ' οὐκ ἄσημος οὔτ' ἐπὶ χθονὶ/ οὔτ' ἐν θεοῖσιν, οὗ σύ μ' ἐσπέμεις δόμους/ ἄβατον δὲ χώραν καὶ θάλασσαν ἀγρίαν/ ἐξημερώσας θεῶν ἀνέστησεν μόνος/ τιμὰς πιτνούσας ἀνοσίων ἀνδρῶν ὕπο. "L'uomo nella cui casa mi introduci è tutt'altro che oscuro sulla terra e fra gli dei: ha bonificato le regioni inaccessibili e il mare inospitale e, da solo, ha ripristinato il culto divino che era messo in pericolo da uomini empri".

τάχος ἐπιρροιβδεῖν ὀμαρτεῖν θ' ὡς κυνηγέτη κύνας. 860
 εἴμι γ' οὔτε πόντος οὔτω κύμασι στένων λάβρος
 οὔτε γῆς σεισμὸς κεραυνῶ τ' οἴστρος ὠδῖνας πνέων
 οἴ' ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρνον εἰς Ἡρακλέους·
 καὶ καταρρήξω μέλαθρα καὶ δόμους ἐπεμβάλῳ,
 τέκν' ἀποκτείνασα πρώτον· ὁ δὲ κανὼν οὐκ εἴσεται 865
 παῖδας οὓς ἔτικτεν ἐναρών, πρὶν ἂν ἐμὰς λύσσας ἀφῆι¹⁸

Lissa dunque dichiara che si avventerà con tutto l'impeto della sua furia “contro il petto di Eracle”, nel quale insinuerà il germe della follia che indurrà l'eroe a distruggere la sua casa (καταρρήξω μέλαθρα καὶ δόμους ἐπεμβάλῳ) e la sua famiglia (τέκν' ἀποκτείνασα πρώτον) in maniera del tutto inconsapevole.

La vera e propria ἔκφρασις comincia dalla seconda sezione dell'*imago*, in cui troviamo i seguenti elementi: sul letto nuziale ci sono la moglie di Eracle, Megara, e l'ultimo dei figli rimasto vivo (ὁ μὲν θάλαμος, ἐφ' ὃν ὄρμηκε, Μεγάραν ἔχει καὶ τὸν παῖδα ἔτι); a terra, calpestati, si vedono “gli oggetti sacri a Zeus Erceo” (τὰ τοῦ Ἑρκείου), canestri, bacinelle, chicchi d'orzo, legna, un cratere (κανῶ δὲ καὶ χέρνιβα καὶ οὐλαὶ καὶ σχίζαι καὶ κρατήρ); in piedi c'è ancora il toro (ὁ μὲν ταῦρος ἔστηκεν); nell'altare in cui si stava officinando il sacrificio si trovano, insieme con la pelle di leone dell'eroe, i due bambini uccisi dalla freccia del padre, uno trafitto al collo, l'altro alla schiena.

¹⁸ “Ma se è necessario che mi pieghi agli ordini di Era e ai tuoi e vi segua subito con strepito, come la muta di cani il cacciatore, ebbene vado: neppure il mugghiare impetuoso delle onde marine, né le scosse telluriche o la scarica del fulmine che infonde angoscia potrebbero eguagliare la forza della furia della corsa con cui mi avventerò contro il petto di Eracle; abatterò la sua abitazione, ne demolirò la casa, uccidendo per prima cosa, i figli, ma il loro assassino non saprà di aver tolto la vita alle creature che ha generato prima di essersi liberato dal mio delirio”.

La terza sezione è dedicata alla descrizione dei servi che, “come pastori con un toro impazzito” (οἶον βουκόλοι ταύρω ὑβρίζοντι), attorno ad Eracle tentano in ogni modo, ma senza riuscirci, di impedire all’eroe di compiere l’efferato delitto.

Nella sezione conclusiva, Eracle manifesta i segni della sua follia: sputa bava, sorride in maniera spaventosa e insolita, lo sguardo è fisso¹⁹, “la gola ruggisce, il collo è gonfio, e le vene intorno sono dilatate”²⁰.

Le manifestazioni fisiche della μανία presenti nell’*imago* coincidono in linea di massima con la caratterizzazione euripidea²¹. Nella ῥῆσις del messaggero euripideo leggiamo infatti (vv. 932- 5):

ἀλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος
ρίζας τ' ἐν ὄσσοις αἵματῶπας ἐκβαλὼν
ἀφρὸν κατέσταζ' εὐτριχος γενειάδος.
ἔλεξε δ' ἅμα γέλωτι παραπεπληγμένωι. 935

Abbiamo qui la menzione dello sguardo, della bava e del sorriso. Inoltre, in precedenza, Lissa, dopo aver scorto nell’eroe i primi segni di pazzia, tra i sintomi elenca il respiro affannoso e il muggito, paragonando l’eroe ad un “toro pronto alla carica” (vv. 869- 70: ἀμπνοὰς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὧς ἐς ἐμβολήν,/ δεινὰ μυκᾶται δέ. Κῆρας ἀνακαλῶ τὰς Ταρτάρου). In Filostrato leggiamo βρυχᾶται δὲ ἡ φάρυγξ, “la gola muggisce”, e la similitudine col toro era già stata fatta in precedenza a proposito della forza irrefrenabile di Eracle.

¹⁹ πολὺ μὲν τοῦ ἀφροῦ διαπτύων, μειδιῶν δὲ βλοσυρὸν καὶ ξένον καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς ἀτενίζων εἰς αὐτά, ἃ δρᾷ.

²⁰ βρυχᾶται δὲ ἡ φάρυγξ καὶ ὁ ἀγῆν ἐμπίπλαται καὶ ἀνοιδοῦσιν αἱ περὶ αὐτὸν φλέβες.

²¹ Cfr. M. S. Mirto (a cura di), Euripide. *Eracle*, Milano 1997, p. 219, n. 113: «Tutta la sintomatologia fisica rientra in un quadro di descrizione della follia elaborato da Euripide sulla base dell’osservazione dell’attacco epilettico (cfr. lo scritto ippocratico *Sulla malattia sacra* 7: questo trattato medico polemizzava con la superstizione che assegnava un’origine divina all’epilessia)».

Riguardo il rapporto tra Filostrato e Euripide in relazione a questa *imago*, tuttavia, Schönberger sostiene che quello che è ripreso dall'*Eracle* euripideo costituisce solo un abbellimento del discorso, non la sostanza²².

In effetti, se in entrambi i testi la scena che fa da sfondo al massacro è il sacrificio, in Euripide il massacro comincia fuori dal palazzo: quando Megara interviene in difesa dell'unico figlio rimasto, lo porta dentro il palazzo (vv. 996- 7)²³. La situazione è meno chiara nel dipinto: prima si dice che Megara e il piccolo sono nel θάλαμος, la “camera da letto”, verso cui anche Eracle si era precipitato²⁴; subito dopo Filostrato enumera gli oggetti necessari al rituale che si stava officiando, e menziona il toro e l'altare, su cui si trovavano i due figli uccisi. Questo lascia credere che nel dipinto ci fosse un'ambientazione “interna” del sacrificio, al contrario di quanto si intuisce nella tragedia. Ancora: i dettagli sull'uccisione dei due figli (“uno è stato colpito al collo, e il dardo ha attraversato la tenera gola, l'altro ... la punta della freccia, scagliata in direzione del fianco, ha trafitto in mezzo la spina dorsale”) non coincidono con il racconto del messaggero, che informa gli spettatori che il primo bambino è stato colpito al fegato da un dardo (vv. 977- 9)²⁵ e l'altro alla testa dalla clava del padre (vv. 991- 4)²⁶.

Anche nell'*Hercules Furens* di Seneca Ercole diventa folle durante un sacrificio²⁷, ma rispetto ad Euripide l'autore latino indugia meno in dettagli sul luogo delle uccisioni dei piccoli (che Ercole crede figli di Lico, non di Euristeo, vv. 987- 8)²⁸ o sui sintomi

²² «So ist, was von Euripides entlehnt ist, äußerer Schmuck der Rede, nicht Substanz» (SCHÖNBERGER 1968, p. 451).

²³ ἀλλὰ φθάνει νιν ἢ τάλαιν' ἔσω δόμων/ μήτηρ ὑπεκλαβοῦσα καὶ κλήρει πύλας.

²⁴ ὁ μὲν θάλαμος, ἐφ' ὃν ὄρμηκε, Μεγάραν ἔχει καὶ τὸν παῖδα ἔτι.

²⁵ ὁ δ' ἐξελίσσω παῖδα κίονος κύκλωι/ τὸρνενυμα δεινὸν ποδός, ἐναντίον σταθεῖς/ βάλλει πρὸς ἦπαρ.

²⁶ ὡς ἐντὸς ἔσθη παῖς λυγροῦ τοξεύματος/ μυδροκτύπον μίμημ' ὑπὲρ κἀρα βαλῶν/ ξύλον καθῆκε παιδὸς ἐς ξανθὸν κἀρα,/ ἔρρηξε δ' ὀστᾶ.

²⁷ Cfr. vv. 898- 9: *nunc sacra patri uictor et superis feram/ caesisque meritas uictimis aras colam.*

²⁸ *Sed ecce proles regis inimici latet,/ Lyci nefandum semen.*

della follia: il primo figlio viene colpito al collo da una freccia (vv. 992- 5)²⁹ (come in Filostrato, ma è la sola coincidenza), il secondo viene afferrato dal padre e scagliato lontano (vv. 1005- 7)³⁰; il *furor* si manifesta solamente con una serie di allucinazioni cosmiche (vv. 939- 52)³¹. Nel dramma latino, inoltre, sono assenti sia l'intervento esterno (Iris e Lissa nell'*Eracle*), sia la narrazione del messaggero.

Differenze sostanziali dunque eliminano la possibilità di qualche rapporto tra il testo filostrato e quello senecano, in riferimento alla tematica della follia: il problema è se si possono considerare 'originali' gli elementi dell'*imago* che non trovano riscontro nella tradizione letteraria, oppure se si deve cercare in altre direzioni³².

Merita un discorso a parte l'affermazione conclusiva di Filostrato: "i poeti scherniscono ulteriormente Eracle e lo incatenano, pur dicendo che Prometeo sia stato liberato da lui" (ποιηταὶ δὲ προσπαροϊνοῦσι καὶ ξυνδοῦσι τὸν Ἡρακλέα καὶ ταῦτα τὸν Προμηθέα φάσκοντες ὕπ' αὐτοῦ λελύσθαι). Letizia Abbondanza scrive che non è chiaro a quale elemento letterario o figurativo l'autore si sia voluto agganciare³³; io credo invece che qui si voglia semplicemente accennare, come Filostrato fa altrove, a ciò che accadrà successivamente all'episodio ritratto nel quadro, e che dunque ποιηταὶ si riferisca genericamente alla produzione letteraria sull'argomento, non ad una particolare opera: l'eroe incatenato fa riferimento ai vv. 1010- 2 dell'*Eracle* di Euripide, dove è

²⁹ *uastum coactis flexit arcum cornibus/ pharetramque soluit, stridet emissa impetus/ harundo – medio spiculum collo fugit/ uulnere relicto.*

³⁰ *dextra precantem rapuit et circa furens/ bis ter rotatum misit; ast illi caput/ sonuit, cerebro tecta disperso madent.*

³¹ Cfr. anche le parole di Anfitrione ai vv. 952- 4 (*Quod subitum hoc malum est?/ quo, nate, uultus huc et huc acres refers/ acieque falsum turbida caelum uidet?*) e 973- 5 (*Infandos procul/ auerte sensus; pectoris sani parum/ magni tamen compesce dementem impetum*).

³² L'episodio non è molto frequente nelle arti figurative. Si avvicina molto al dipinto descritto da Filostrato un mosaico di fine III sec. d. C., in cui l'eroe con in mano una spada si dirige verso un bimbo, mentre accanto a lui una donna, presumibilmente Megara, guarda dall'altra parte.

³³ ABBONDANZA 2008, p. 294, n. 172.

legato a una colonna³⁴; troviamo invece la liberazione di Prometeo ad esempio in Esiodo (*Th.* 527- 9), Eschilo (*Prom.* 871- 3)³⁵, Pausania (V 11, 6).

³⁴ ἡμεῖς δ' ἐλευθεροῦντες ἐκ δρασμῶν πόδα/ σὺν τῷ γέροντι δεσμὰ σειραίων βρόχων/ ἀνήπτομεν πρὸς κίον'.

³⁵ Dedicato alla vicenda era il *Prometeo liberato* di Eschilo, tragedia di cui disponiamo di pochi frammenti.

CAPITOLO 4. I SETTE CONTRO TEBE: I 4; 17; II 29; 30

I 4: MENECEO

Il sacrificio di Meneceo all'interno della saga della spedizione a Tebe è stato dai più considerato invenzione euripidea, dal momento che non ne abbiamo traccia nei *Sette* eschilei, né altrove¹. Nelle *Fenicie*, nel momento in cui la guerra aveva preso una brutta piega per i Tebani, Creonte si affida all'indovino Tiresia, il quale riferisce che la vittoria sarebbe stata assegnata alla città di Eteocle a condizione che l'ultimo nato dalla stirpe cadmea si fosse sacrificato per il bene della patria (911- 4; 930- 59). Meneceo, il figlio più giovane di Creonte, decide perciò all'insaputa del padre di togliersi la vita per salvare Tebe² (1009- 2):

ἀλλ' εἶμι καὶ στὰς ἐξ ἐπάλξεων ἄκρων
σφάξας ἐμαυτὸν σηκὸν ἐς μελαμβαθῆ 1010
δράκοντος, ἔνθ' ὁ μάντις ἐξηγήσατο,
ἐλευθερώσω γαῖαν. εἴρηται λόγος³.

Il giovane rispetta i dettami dell'oracolo pronunciato dall'indovino, egli si ucciderà sulle mura della città e lascerà cadere il proprio sangue nel covo del drago ucciso da Cadmo per placare la collera di Ares. Così facendo, “renderà amaro il ritorno a Adrasto e agli Argivi” (vv. 949- 50) e libererà il suolo patrio dagli assalitori.

¹ Cfr. WILAMOWITZ 1891, p. 199; LEGRAS 1905, p. 75; ROBERT 1915a, pp. 355- 8; 416- 26; SCHMITT 1921, pp. 7- 15; MERIDIER 1950, p. 138; FRÄNKEL 1963, pp. 45- 53; 82- 5; O'CONNOR- VISSER 1987, p. 74; KRAUSKOPF 1992, p. 475. Diversamente, PEARSON 1909, p. XXIII; ZIELINSKI 1924, pp. 201 2; VIAN 1963, pp. 208- 14; AÉLION 1983, p. 227- 8.

² Per la figura di Meneceo, cfr. HÖFER 1894- 7; KRAUSKOPF 1992;

³ “Andrò sulla cinta delle mura e ritto in piedi mi ucciderò, lascerò cadere il mio sangue nell'oscuro, profondo recinto del drago, come ha vaticinato l'indovino, e renderò libera la mia terra”.

Sulla scia di Euripide, si pongono le opere successive in cui è presente l'argomento⁴: nella *Biblioteca* dello pseudo- Apollodoro⁵ e in Igino⁶ sono i Tebani e non Creonte a rivolgersi a Tiresia, inoltre, nella prima delle due mitografie citate, il giovane si toglie la vita “davanti alle mura”, non sulle mura, come invece si legge nel dramma euripideo. Il racconto che Stazio fa della vicenda nella *Tebaide* (X 610- 790) è sulla falsariga del discorso di Meneceo delle *Fenicie*, tuttavia nel poema latino si indulgia in particolari che non si trovano altrove⁷; qui, il motivo del sacrificio del giovane è ricco di *pathos* e presenta implicazioni politiche filosofiche che la tragedia euripidea non poteva avere⁸: la *pietas* e la *virtus* di Meneceo sono contrapposte alla *superbia* di Capaneo, uno dei sette assalitori⁹.

Filostrato, prima di arrivare al nucleo principale del dipinto, fornisce una sorta di contestualizzazione dell'episodio: siamo informati che ci troviamo a Tebe, al momento dell'assalto degli Argivi alle mura della città; dei sette, vengono menzionati Anfiraio e Capaneo.

⁴ Fa eccezione Sosifane *TrGF* I² 92 F4 (KRAUSKOPF 1992, p. 475).

⁵ III 6, 7: οὗτος οὖν Θηβαίους μαντευομένοις εἶπε νικήσειν, εἴαν Μεναικεὺς ὁ Κρέοντος Ἄρει σφάγιον αὐτὸν ἐπιδῶ. τοῦτο ἀκούσας Μεναικεὺς ὁ Κρέοντος ἑαυτὸν πρὸ τῶν πυλῶν ἔσφαξε (“Ai Tebani che lo interrogavano, egli disse che avrebbero portato vittoria se Meneceo, figlio di Creonte, si fosse offerto come vittima ad Ares. Udito il responso, Meneceo figlio di Creonte si uccise davanti alle porte”).

⁶ *Fab.* LXVIII 4: *ceteri cum Thebas oppugnarent et Thebani re[gi]bus suis diffiderent, Tiresias Eu<eris> filius augur praemonuit, si ex dracontea progenie aliquis interiisset, oppidum ea clade liberari. Men<oe>c<e>us cum uidit se unum ciuium salutem posse redimere, muro se praecipitauit; Thebani uictoria sunt potiti.*

⁷ Cfr. *infra*. Per le differenze tra Euripide e Stazio, cfr. VESSEY 1973, pp. 117- 23. Per la figura di Meneceo nel poema staziano, cfr. VESSEY 1971.

⁸ Per i riferimenti politici nella *Tebaide*, cfr. DOMINIK 1994.

⁹ Cfr. anche Paus. IX 25, 1, che testimonia la presenza di un monumento sepolcrale in onore di Meneceo vicino alle mura di Tebe; Plut. *Pelop.* 21, 3, che associa la morte di Meneceo a quella di Macaria; Cic. *Tuscul.* I 48, 116; Iuvenal 14, 240.

MENOIKEYS

(1) Θηβῶν μὲν ἡ πολιορκία, τὸ γὰρ τεῖχος ἐπτάπυλον· ἡ στρατιὰ δὲ Πολυνεΐκης ὁ τοῦ Οἰδίποδος, οἱ γὰρ λόχοι ἐπτά. πελάζει αὐτοῖς Ἀμφιάρεως ἀθύμῳ εἶδει καὶ ξυνιέντι ἃ πείσονται. καὶ οἱ μὲν ἄλλοι λοχαγοὶ δεδίασι – ταῦτα καὶ τὰς χεῖρας ἐς τὸν Δία αἴρουσι – Καπανεὺς δὲ τὰ τεῖχη βλέπει περιφρονῶν τὰς ἐπάλλξεις ὡς κλίμακι ἀλωτάς. οὐ μὴν βάλλεται πῶ ἀπὸ τῶν ἐπάλλξεων ὀκνοῦντές που οἱ Θηβαῖοι ἄρξαι μάχης. (2) ἠδὲ τὸ σόφισμα τοῦ ζωγράφου. περιβάλλον τοῖς τεῖχεσιν ἄνδρας ὀπλισμένους τοὺς μὲν ἀρτίους παρέχει ὄρᾶν, τοὺς δὲ ἀσαφεῖς τὰ σκέλη, τοὺς δὲ ἡμίσεας καὶ στέρνα ἐνίων καὶ κεφαλὰς μόνας καὶ κόρυθας μόνας, εἶτα αἰχμάς. ἀναλογία ταῦτα, ὃ παῖ· δεῖ γὰρ κλέπτεσθαι τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῖς ἐπιτηδεῖσι κύκλοις συναπιόντας. (3) οὐδὲ αἱ Θῆβαι ἀμάντευτοι· λόγιον γάρ τι ὁ Τειρεσίας λέγει τεῖνον ἐς Μενοικέα τὸν τοῦ Κρέοντος, ὡς ἀποθανῶν, ἔνθα ἡ χεὶρ τοῦ δράκοντος, ἐλευθέρα ἡ πόλις ἐκ τούτου εἶη. ὁ δὲ ἀποθνήσκει λαθὼν τὸν πατέρα ἐλεεινὸς μὲν τῆς ἡλικίας, εὐδαίμων δὲ τοῦ θάρσους. ὄρα γὰρ τὰ τοῦ ζωγράφου. γράφει μειράκιον οὐ λευκὸν οὐδ' ἐκ τρυφῆς, ἀλλ' εὐψυχον καὶ παλαιστρας πνέον, οἷον τὸ τῶν μελιχρόων ἄνθος, οὓς ἐπαινεῖ ὁ τοῦ Ἀρίστωνος, διαφράττει δὲ αὐτὸ στέρνοις εὐβαφέσι καὶ πλευραῖς καὶ γλουτῶ συμμέτρῳ καὶ μηρῶ. ἔρωται καὶ ὤμων ἐπαγγελία καὶ οὐκ ἀτρέπτῳ τένοντι, μετέχει δὲ καὶ κόμης, ὅσον μὴ κομᾶν. (4) ἐφέστηκε δὲ τῇ χεὶρ τοῦ δράκοντος ἔλκον τὸ ξίφος ἐνδεδικὸς ἤδη τῇ πλευρᾷ. καὶ δεξώμεθα, ὃ παῖ, τὸ αἷμα κόλπον αὐτῶ ὑποσχόντες· ἐκχεῖται γάρ, καὶ ἡ ψυχὴ ἤδη ἄπεισι, μικρὸν δὲ ὕστερον καὶ τετριγυίας αὐτῆς ἀκούση· ἔρωτα γὰρ τῶν καλῶν σωμάτων καὶ αἱ ψυχὰι ἴσχουσιν, ὅθεν ἄκουσαι αὐτῶν ἀπαλλάττονται. ὑπεξιόντος δὲ αὐτῶ τοῦ αἵματος ὀκλάζει καὶ ἀσπάζεται τὸν θάνατον καλῶ καὶ ἠδεῖ τῶ ὄμματι καὶ οἷον ὕπνον ἔλκοντι.

MENECEO

(1) Ecco l'assedio di Tebe (ci sono infatti le mura dalle sette porte), la spedizione, e Polinice figlio di Edipo (ci sono infatti le sette schiere). Si avvicina ad esse Anfiarao con l'aspetto scoraggiato di chi conosce gli eventi che accadranno. Gli altri condottieri mostrano paura – per questo innalzano le mani a Zeus –, Capaneo invece guarda le mura considerando che i bastioni sono raggiungibili con una scala. Eppure, egli non si cala ancora dai bastioni dal momento che i Tebani forse tardano a dare inizio alla battaglia.

(2) L'espedito del pittore è efficace. Ponendo gli uomini armati attorno alle mura alcuni li fa vedere con precisione, altri con le gambe poco chiare, altri ancora a metà, e di alcuni il petto e solo le teste e le corazze, quindi le (punte delle) lance. Questo è il rispetto delle proporzioni, figliuolo: bisogna infatti ingannare gli occhi che circolano insieme nella maniera appropriata

(3) Neanche Tebe è priva di indovini: infatti Tiresia, rivolgendo una profezia a Meneceo, figlio di Creonte, gli dice che se fosse morto dentro il covo di un serpente, in seguito a ciò la città sarebbe stata libera. Ed egli, suscitando compassione per via dell'età, eppure felice del suo gesto audace, muore di nascosto dal padre. Infatti guarda ciò che ha fatto il pittore: non dipinge un fanciullo pallido e molle, ma animoso e muscoloso, come il colore mielato che piace al figlio di Aristone; e lo rinforza col petto dal bel colore, con fianchi, natiche e cosce ben proporzionate. È (evidente che sia) forte dalla linea delle spalle e il collo non rigido, ha anche una chioma, ma non lunga.

(4) Si trova nel covo del serpente sguainando la spada che trafigge già il fianco. Accettiamo, o fanciullo, il sangue porgendo a lui la cavità delle mani: infatti già (il sangue) si spande, l'anima non c'è più, dato che, contro voglia, si allontana. Anche le anime provano amore per i bei corpi, da cui si allontanano malvolentieri. Dal momento che perde sangue, si flette e abbraccia la morte con lo sguardo bello e dolce come chi attira il sonno a sé.

COMMENTO

1.

L'assedio di Tebe è l'argomento della descrizione, Filostrato ci informa nell'esordio dell'*imago* (Θηβῶν μὲν ἡ πολιορκία): che si tratti della città di Cadmo è evidente dalle 'mura dalle sette porte' (τὸ τεῖχος ἐπτάπυλον). La menzione di ἡ στρατιὰ si riferisce senza dubbio alla 'spedizione' degli assalitori, infatti è presente 'Polinice, il figlio di Edipo'. L'asindeto ἡ στρατιὰ δὲ Πολυνείκης è degno di nota: ci si sarebbe infatti aspettati il genitivo Πολυνείκους, laddove il senso sarebbe stato 'la spedizione di Polinice', con riferimento all'intero esercito degli assalitori, come conferma anche la presenza delle sette schiere (οἱ γὰρ λόχοι ἐπτά)¹⁰. L'esule tebano era stato il promotore della spedizione alla conquista del potere che Eteocle gli aveva usurpato, dunque il figlio di Edipo compare per primo nel testo filostrato identificando gli assalitori.

La prima sezione, perciò, contestualizza l'oggetto principale del dipinto, la morte di Meneceo, di cui leggiamo nella terza e nella quarta sezione¹¹: tra i condottieri argivi, che per la paura sembrano chiedere aiuto a Zeus (τὰς χεῖρας ἐς τὸν Δία αἴρουσι), si distinguono Anfiarao, preoccupato per le sorti della spedizione di cui conosce già l'esito

¹⁰ La lezione Πολυνείκους τοῦ, infatti, era stata congetturata dal Reiske, ma non ha avuto successo (nessuno degli editori la riporta in testo). Piuttosto, JACOBS 1825 (p. 8) accoglie la virgola dopo il δέ, cercando una soluzione economica che salvasse il testo unanimemente tradito. Lo stesso editore, nel commento spiega che l'espressione ἡ στρατιὰ, δὲ Πολυνείκης equivale a ἡ στρατιὰ Πολυνείκους, come dimostrano le sette schiere. Singolare il fatto che nelle traduzioni leggiamo quasi ovunque 'la spedizione di Polinice', ma cfr. JACOBS 1825, p. 228.

¹¹ GHEDINI 2000 colloca quest'*imago* tra le descrizioni che iniziano da elementi di carattere figurativo che riguardano l'ambientazione, «da cui progressivamente o repentinamente si passa verso il soggetto principale» (p. 177). Viene inoltre classificato come un «quadro monoscenico a più protagonisti» che hanno «pari importanza nel contesto», e agiscono «separatamente» (p. 179).

(ἀθύρω εἶδει καὶ ξυνιέντι ἃ πείσονται)¹², e Capaneo, pronto a dare inizio alle ostilità a differenza dei suoi compagni ancora incerti (ὀκνοῦντές που οἱ Θηβαῖοι ἄρξαι μάχης)¹³.

Schönberger, nel suo commento all'*imago*, espone le opinioni degli studiosi riguardo la presenza di tutte le sette porte nel dipinto¹⁴: effettivamente, ciò che scrive il retore è che si vedono “le mura dalle sette porte” (τὸ γὰρ τεῖχος ἐπτάπυλον), non le sette porte; Filostrato potrebbe aver associato a τεῖχος un epiteto omerico (anche qui esornativo) che connotava esclusivamente le mura di Tebe¹⁵. Tuttavia, proseguendo nella lettura del testo, sembrerebbe che l'autore immagini presenti nel testo tutte le porte della città: abbiamo infatti, dopo la menzione dell'esercito di Polinice (ἡ στρατιὰ δὲ Πολυνείκης ὁ τοῦ Οἰδίποδος), anche quella di Anfiarao, Capaneo e degli altri condottieri (οἱ μὲν ἄλλοι λοχαγοὶ). La spedizione è dunque rappresentata al completo, non sembra impossibile che Filostrato immagini presenti nel dipinto tutte e sette le porte.

Dopo Polinice, dunque, Anfiarao. Il figlio di Ecle, dice il retore, si sta avvicinando alle schiere (αὐτοῖς può riferirsi solo a λόγοι): questa affermazione è un po' anomala, è singolare infatti che l'indovino, a capo di una delle schiere, sia descritto mentre si sta avvicinando ad esse (tutte e sette?). Un'interpretazione alternativa potrebbe essere quella di dare un valore 'stativo' al verbo πελάζω, cioè 'esser vicino', come se l'indovino fosse raffigurato accanto alle milizie, ma il verbo non sembra avere questo valore, e in ogni caso anche questa ipotesi non sarebbe risolutiva, se vogliamo immaginare che Filostrato abbia rappresentato tutte le porte con le relative schiere. Piuttosto, è possibile che il retore intendesse descrivere l'avvicinamento alle mura di

¹² Le qualità divinatorie di Anfiarao erano ben note a Filostrato, cfr. *infra*, *Im.* II 27.

¹³ Capaneo è presente anche nelle altre ἐκφράσεις di argomento tebano, II 27 (*Anfiarao*); 29 (*Antigone*); 30 (*Evadne*). CROISILLE 1982 invita al confronto con questa *imago*, a proposito dei monumenti figurati greci o etruschi che illustrano episodi della battaglia (p. 178).

¹⁴ SCHÖNBERGER 1968, p. 284.

¹⁵ Lo stesso SCHÖNBERGER 1968 (p. 284) invita al confronto con *Il.* IV 406.

Tebe, e che con αὐτοῖς facesse riferimento dunque proprio alle mura, di cui abbiamo menzione, ma al singolare (τὸ γὰρ τεῖχος ἐπτάπυλον). Nei *Sette* eschilei, il messaggero elenca i sette assalitori, specificando per ognuno di loro la porta alla quale si accingevano a preparare l'offensiva; nel caso specifico, si legge che Anfiarao è “schierato davanti alle porte Omoloidi” (570: Ὁμολωΐσιν δὲ πρὸς πύλαις τεταγμένος), ma, per esempio, Tideo “preme davanti alle porte Pretidi” (377- 8: Τυδεὺς μὲν ἤδη πρὸς πύλαισι Προϊτίσιν/ βρέμει). Anche nelle *Fenicie* di Euripide, infatti, nel discorso in cui Giocasta viene informata su ciò che accade, ai vv. 1109- 11 leggiamo: ἐς δὲ Προϊτίδας/ πύλας ἐχώρει σφάγι' ἔχων ἐφ' ἄρματι/ ὁ μάντις Ἀμφιάραιος (“Verso le Porte Pretidi si dirigeva l'indovino Anfiarao: sul suo carro c'erano vittime per i sacrifici”). Abbiamo qui χωρέω (‘procedere, avanzare’), mentre successivamente troviamo il sinonimi στείχω, detto di Ippomedonte (1013- 4)¹⁶. Di Partenopeo, Polinice e Capaneo, invece, si dice che “conducevano” la propria schiera contro le relative porte (viene utilizzato per tre volte προσῆγε, associato a λόχον in 1104- 5 e 1129, ad Ἄρη in 1124).

L'aspetto scoraggiato dell'indovino è dovuto proprio alle sue doti profetiche, egli infatti conosce il proprio destino come apprendiamo nei *Sette a Tebe* di Eschilo, in cui il Messaggero riferisce ad Eteocle le parole profetiche che il figlio di Ecle aveva rivolto a Polinice¹⁷, e poi lo stesso Eteocle afferma che Anfiarao “sa che in battaglia deve morire, se frutto avranno del Lossia i vaticini” (617- 8: ἀλλ' οἶδεν ὧς σφε χρὴ τελευτῆσαι μάχη,/ εἰ καρπὸς ἔσται θεσφάτοισι Λοξίου)¹⁸.

¹⁶ Ὠγύγια δ' ἐς πυλώμαθ' Ἴππομέδων ἄναξ/ ἔστειχ'.

¹⁷ Vv. 587- 9. Cfr. *Im.* I 27.

¹⁸ Come in *Il.* XVIII 95 ss.; XIX 408- 17; XXI 278; Cfr. anche Stazio *Th.* IV 187- 91: *iamque et fatidici mens expugnata fatiscit/ auguris; ille quidem casus et dira uidebat/ signa, sed ipsa manu cunctanti iniecerat arma/ Atropos obrueratque deum, nec coniugis absunt/ insidiae, uetitoque domus iam fulgurat auro.* “E ormai anche la volontà del profeta che è stata costretta cede agli auguri; egli, in realtà, vedeva il destino e segni di malaugurio, ma a lui che esitava Atropo in persona con la sua stessa mano aveva gettato addosso e sopraffecce il dio, ed erano distanti le insidie della moglie, e la casa ormai risplendeva d'oro vietato”. Cfr. FANTHAM 2006, p. 148.

l'azione perlustrativa dell'uomo sarebbe dunque finalizzata a stabilire la lunghezza appropriata della scala che vuole apporre alle mura²⁴. Essendo questo l'unico passaggio in cui leggiamo che l'Argivo esamina la lunghezza delle mura, si può dedurre che Filostrato potrebbe aver ricavato il dettaglio proprio da questa tragedia euripidea, in cui altre volte si fa menzione della scala.

Il particolare si trova anche nella *Tebaide* di Stazio, in cui l'eroe esorta i compagni a combattere, come leggiamo nel libro X, che il poeta latino dedica all'assalto alle mura di Tebe. Ai vv. 482- 87 leggiamo:

hortatur Capaneus: 'satis occultata, Pelasgi,
delituit uirtus: nunc, nunc mihi uincere pulchrum
teste die; mecum clamore et puluere aperto
ite palam, iuuenes: sunt et mihi prouida dextrae 485
omina et horrendi stricto mucrone furores²⁵.

La sfrontatezza e l'eccessiva sicurezza di vincere è evidente anche quando l'uomo si rivolge ai compagni. Qui Capaneo fa riferimento all'attacco notturno a cui si era rifiutato di partecipare in quanto i suoi atti di valore dovevano essere testimoniati dalla luce del giorno²⁶. Ma il vero e proprio attacco di Capaneo, uno dei passi più memorabili

intende". Trad. it. di FERRARI 1987). Lo stesso vale per Eur. *Pho.* 488- 9 (προσφέρειν/ πύργοισι πηκτῶν κλιμάκων προσαμβάσεις, "appoggiare alle mura le scale dai gradini saldamente infissi"); 1173- 4 (μακράχενος γὰρ κλίμακος προσαμβάσεις/ ἔχων ἐχώρει, "Avanzava tenendo i gradini di una scala dal lungo collo"), cfr. MEDDA 2006, pp. 247- 8, n. 200; MASTRONARDE 1994, p. 286; CRAIK 1988, p. 196. HUTCHINSON 1985 afferma che «the action resembles the action intended by Capaneus» (p. 120). Cfr. anche KRAUSKOPF 1990, p. 952. Il dettaglio della scala è presente anche in Eur. *Suppl.* 497- 8 (κλιμάκων ὀρθοστάτας/ ὅς προσβαλὼν πύλαισιν, "la scala ai muri appoggiando").

²⁴ CRAIK 1988, p. 180. La studiosa (*ibid.*) aggiunge che simili calcoli erano fatti dai generali del V secolo, come in Thuc III 20, 3, a proposito dell'assalto di Platea (κλίμακας ἐποίησαντο ἴσας τῶν τεύχεων). Cfr. anche MÜLLER- GOLDINGEN 1985, p. 62.

²⁵ "Così li aizza Capaneo: «Per troppo tempo il vostro valore è rimasto nascosto nell'ombra: adesso, sì adesso, per me è bello vincere, con la luce del giorno come testimone. Seguitemi, giovani, sotto gli occhi di tutti, gridate e sollevate liberamente la polvere! Anch'io ho i miei presagi nella mia mano, e terribili furori m'ispira la spada che impugno»" (Trad di MICOZZI 2010).

²⁶ Cfr. v. 258.

del poema staziano²⁷, si trova qualche verso dopo, e per cantarlo Stazio chiede aiuto alle Muse (vv. 827- 36). Ai versi successivi Capaneo, stanco di combattere a terra (837-9)²⁸, si arrampica sulla merlatura delle mura di Tebe (840- 9):

ardua mox toruo metitur culmina uisu,	840
innumerosque gradus gemina latus arbore clausos	
aerium sibi portat iter, longeque timendus	
multifidam quercum flagranti lumine uibrat;	
arma rubent una clipeoque incenditur ignis.	
'hac' ait 'in Thebas, hac me iubet ardua uirtus	845
ire, Menoeceo qua lubrica sanguine turris.	
experiar quid sacra iuuent, an falsus Apollo.'	
dicit, et alterno captiua in moenia gressu	
surgit ouans ²⁹ .	

Anche in Stazio, dunque, troviamo alcuni dettagli presenti nelle tragedie greche:

A. la misurazione delle alte mura di Tebe (840)³⁰ e la presenza della scala (841, *innumerosque gradus*): nella descrizione che Filostrato dedica alla morte di Meneceo troviamo l'espressione Καπανεύς δὲ τὰ τεῖχη βλέπει περιφρονῶν τὰς ἐπάλλξεις ὡς κλίμακι ἀλωτάς, in cui il verbo βλέπω può essere sovrapponibile all'ablativo *visu*, e περιφρονῶν τὰς ἐπάλλξεις a *metitur... culmina* (ma non si può parlare di veri e propri parallelismi).

²⁷ WILLIAMS 1972, p. XVII.

²⁸ Vv. 837- 9: *iam sordent terrena uiro taedetque profundae/ caedis, et exhaustis olim Graiumque suisque/ missilibus lassa respexit in aethera dextra*. "L'uomo ormai disprezza i combattimenti terreni e la sfrenata carneficina lo infastidisce, e dopo aver terminato di lanciare con la mano destra affaticata i suoi dardi che un tempo erano dei Greci, si rivolge al cielo".

²⁹ "Subito misura con sguardo feroce l'altezza sublime, e si procura di aprirsi un cammino nell'aria, portando gli innumerevoli gradini di una scala serrata ai lati da due alberi. E, terribile anche da lontano, vibrava una torcia di quercia dalle molte lingue di fuoco: le sue armi si tingono di rosso e il bagliore ardente si propaga allo scudo «È questa la via» dice, «sì è questa, la via che il mio sublime coraggio mi impone di percorrere, là dove la torre è ancora tutta scivolosa del sangue di Meneceo. Voglio provare a cosa servono i sacrifici, e vedere se Apollo è un mentitore». Ciò detto, un passo dopo l'altro, intraprende trionfante la scalata alle mura conquistate".

³⁰ WILLIAMS 1972 invita al confronto con Ov *Her.* X 28 e Stat. *Th.* VI 263.

B. la presenza delle torce infuocate (843, *quercum flagranti lumine uibrat*), dettaglio assente in Filostrato, la cui luce riflette nello scudo³¹.

C. Il collegamento con Meneceo (845- 6: *hac me iubet ardua uirtus/ ire, Menoeceo qua lubrica sanguine turris*)³²: Capaneo afferma che la Virtus lo ha guidato propria sulla torre dove aveva trovato la morte il giovane. È un caso che nell'*imago* relativa al giovane figlio di Creonte subito prima ci sia la menzione di Capaneo? C'è da dire che Stazio modifica la concatenazione temporale degli eventi rispetto a quelle tradizionale, vuoi per il genere letterario, vuoi perché al poeta latino premeva far risaltare il clima di terrore e scoramento che era piombato sui Tebani prima di descrivere la morte di Meneceo³³, che avviene, questa sì, come previsto dai modelli tragici greci, e non come descritto da Filostrato; tuttavia, è singolare che i dettagli della scala e della misurazione delle mura siano presenti solo nella descrizione della morte di Meneceo, e non altrove nelle *Imagines*.

D. L'atteggiamento trionfante nel momento in cui sta per raggiungere la torre. Nell'*imago* relativa al sacrificio di Evadne, Filostrato dice che Capaneo stava scavalcando le mura (30, 1: ἐπιβεβηκὼς ἤδη τοῦ τείχους)³⁴.

³¹ Per la descrizione dello scudo di Capaneo, cfr. vv. 165- 77; STEINIGER 2005, pp. 131- 6; MICOZZI 2007, pp. 167- 77.

³² VESSEY 1973 sottolinea lo stretto legame che Stazio voleva creare tra Meneceo e Capaneo, per far risaltare la *devotio* del primo e il *furor* del secondo: «the two death, contrapuntally arranged and antithetic in motivation, yet similar in timing and venue, stress the contrast between true nobility and arrogant savagery, between acceptance of divine decrees and futile impiety» (p. 118).

³³ VESSEY 1973, p. 117.

³⁴ Cfr. *infra*. È significativo che nelle *Fenicie* (1174- 5) Euripide fa pronunciare a Capaneo le parole di sfida nei confronti del padre degli dei prima di montare la scala ai bastioni; Stazio cambia questo dettaglio per enfatizzare il parallelismo tra Meneceo e Capaneo (VESSEY 1973, p. 123, n. 1).

2.

Nella seconda sezione abbiamo una vera e propria notazione tecnica della pittura. Filostrato spiega che l'abilità del pittore (σόφισμα)³⁵ sta nell'aver disegnato i soldati seguendo le giuste proporzioni (ἀναλογία), per cui alcuni di loro si vedono interamente (τοὺς μὲν ἀρτίους παρέχει ὅρᾶν), altri fino alle gambe (τοὺς δὲ ἀσαφεῖς τὰ σκέλη) altri ancora hanno visibile la parte superiore del corpo (τοὺς δὲ ἡμίσεας); ci sono poi quelli che appaiono a mezzo busto (στέρνα ἐνίων), quelli di cui si vedono solo la testa e l'elmo e le lance (κεφαλὰς μόνας καὶ κόρυθας μόνας, εἶτα αἰχμᾶς).

Questa è la sola attestazione di ἀναλογία nelle *Imagines*, nel proemio, invece, si parla piuttosto di ἑξυμετρία³⁶.

3.

Riguardo la profezia di Tiresia, ciò che leggiamo nell'*imago* presenta qualche discrepanza rispetto alla tradizione: nelle *Fenicie*, per cominciare, l'indovino profetizza che la città di Tebe sarebbe stata salva solo se Meneceo, il figlio di Creonte³⁷, si fosse sacrificato³⁸, aggiungendo in seguito, incalzato dai continui interrogativi del fratello di

³⁵ «*Sóphisma* riporta al campo semantico della *sophía* del pittore, declinandola come ingegnosità non disgiunta da un solido sapere tecnico» (PUCCI 2010, p. 92, n. 26). Il termine ricorre nell'opera altre tre volte, ma solo qui si riferisce ad un 'espediente' grafico. Cfr I 7 (*Memnone*), 3 (detto del suono 'artificiale' della voce di Memnone); 10 (*Anfione*), 1 (detto dell' 'invenzione' della lira); 23 (*Narciso*), 3 (detto dell' 'artificio' della fonte che riflette l'immagine di Narciso).

³⁶ I *Proem.* 1. Cfr. PUCCI 2010, pp. 88- 9, n. 4.

³⁷ Per la figura di Meneceo, cfr. KLODT 1999; KRAUSKOPF 1992; KROLL 1931; HÖFER 1894- 97.

³⁸ Vv. 913- 4: σφάζαι Μενοικέα τόνδε δεῖ σ' ὑπὲρ πάτρας,/ σὸν παῖδ', ἐπειδὴ τὴν τύχην αὐτὸς καλεῖς ("bisogna che tu sacrifichi questo tuo figlio, Meneceo, per la salvezza della patria").

Giocasta, che il fanciullo avrebbe dovuto far colare il suo sangue nel covo del serpente che un tempo era stato ucciso da Cadmo (vv. 931- 5):

δεῖ τόνδε θαλάμαις, οὗ δράκων ὁ γηγενῆς
ἐγένετο Δίρκης ναμάτων ἐπίσκοπος,
σφαγέντα φόνιον αἷμα γῆι δοῦναι χόας,
Κάδμωι παλαιῶν Ἄρεος ἐκ μηνιμάτων,
ὄς γηγενεῖ δράκοντι τιμωρεῖ φόνον³⁹. 935

Meneceo, l'ultimo discendente vergine degli Sparti⁴⁰, dal momento che Emone era ormai impegnato con Antigone (944- 6)⁴¹, rimaneva il solo che avrebbe potuto placare col suo sacrificio l'ira di Ares (947- 51):

οὗτος δὲ πῶλος τῆιδ' ἀνειμένος πόλει
θανῶν πατρώϊαν γαῖαν ἐκσώσειεν ἄν.
πικρὸν δ' Ἀδράστωι νόστον Ἀργείοισι τε
θήσει, μέλαιναν κῆρ' ἐπ' ὄμμασιν βαλῶν, 950
κλεινάς τε Θήβας⁴².

Diveramente, Filostrato introduce l'immagine di Meneceo che muore dentro il covo di un serpente (ὡς ἀποθανῶν, ἔνθα ἡ χειὰ τοῦ δράκοντος, ἐλευθέρα ἢ πόλις ἐκ τούτου εἶη). Se da un lato, dal confronto con il testo del dramma euripideo, si può dedurre con certezza che si tratti del δράκων ucciso da Cadmo, dall'altro è difficile da stabilire,

³⁹ “È necessario che questo giovane sia sgozzato e doni alla terra una libagione di sangue proprio nell'antro in cui il serpente nato dalla terra fu un tempo guardiano delle correnti di Dirce: questo a causa dell'antica ira di Ares contro Cadmo. Il dio vuole vendicare la morte del serpente nato dalla terra”.

⁴⁰ Vv. 940- 1: (ἐκ γένους δὲ δεῖ θανεῖν/ τοῦδ' ὄς δράκοντος γένυος ἐκπέφυκε παῖς “Deve morire un membro di questa stirpe, un figlio che sia nato dalla mandibola del drago”).

⁴¹ Cfr. MEDDA 2006: «La spiegazione che Euripide dà dell'impossibilità di sacrificare Emone è piuttosto forzata, perché di regola la vittima era ritenuta idonea al sacrificio fino a che non aveva sperimentato l'unione sessuale. Qui invece il poeta presenta il fidanzamento con Antigone come ragione sufficiente per escludere Emone» (p. 224, n. 165). Sulla questione dell'autenticità di questi versi, cfr. MEDDA 2006, p. 334; MASTRONARDE 1994, pp. 418- 9 ; WILLINK 1990, pp. 192- 3.

⁴² “Questo puledro invece, se consacrato alla città, con la sua morte potrebbe salvare la terra dei padri. Egli renderà amaro il ritorno ad Adrasto e agli Argivi, calando sui loro occhi la nere Chera, e renderà illustre Tebe”.

invece, se la divergenza rispetto a Euripide rispetto alla profezia di Tiresia dipenda da fonti perdute (presumibilmente iconografiche), oppure se si possa parlare di un tratto innovativo di Filostrato.

Il retore, piuttosto, allude con certezza alla tragedia euripidea quando accenna alla morte del fanciullo avvenuta all'insaputa del padre (ὁ δὲ ἀποθνήσκει λαθὼν τὸν πατέρα), che invece lo crede in viaggio, come si evince dal concitato dialogo fra i due (vv. 970- 9):

{Κρ.} ἀλλ' εἶα, τέκνον, πρὶν μαθεῖν πᾶσαν πόλιν, ἀκόλαστ' ἔασας μάντεων θεσπίσματα, φεῦγ' ὡς τάχιστα τῆσδ' ἀπαλλαχθεὶς χθονός. [λέξει γὰρ ἀρχαῖς καὶ στρατηλάταις τάδε πύλας ἐφ' ἑπτὰ καὶ λοχαγέτας μολών.]	970
κἂν μὲν φθάσωμεν, ἔστι σοι σωτηρία· ἦν δ' ὑστερήσης, οἰχόμεσθα, κατθανῆι. {Μεν.} ποῖ δῆτα φεύγω; τίνα πόλιν; τίνα ξένων; {Κρ.} ὅπου χθονὸς τῆσδ' ἐκποδὼν μάλιστ' ἔσσι. {Με.} οὐκουν σὲ φράζειν εἰκός, ἐκπονεῖν δ' ἐμέ ⁴³ .	975

Creonte aveva dunque cercato in tutti i modi di salvare la vita al giovane figlio, e credeva anche di esserci riuscito⁴⁴, ma Menecce non può sopportare l'onta di essere il vigliacco responsabile della disfatta della sua città, e decide pertanto di eseguire il vaticinio di Tiresia (vv. 993- 1012):

⁴³ “{Cr.} Ma presto, figlio mio, prima che tutta la città lo venga a sapere, lascia perdere i vaticini esaltati dei profeti, fuggi al più presto, lascia questa terra. Tiresia lo dirà ai capi e ai comandanti dell'esercito [andando alle sette porte dai comandanti dei plotoni]. Se riusciamo a prevenirlo, per te c'è ancora speranza di salvezza; ma se arriverai tardi, siamo perduti: tu morirai. {Men.} Dove dovrei fuggire? In quale città? Da quale dei nostri ospiti? {Cr.} Dove tu sia il più lontano possibile da questa terra. {Men.} È giusto che tu proponga, e che io esegua.”

⁴⁴ Cfr. le parole di Menecce ai vv. 991- 2: γυναῖκες, ὡς εὖ πατρὸς ἐξεῖλον φόβον,/ κλέψας λόγοισιν, ὥσθ' ἂ βούλομαι τυχεῖν (“Donne, come sono riuscito bene a rimuovere la paura di mio padre, ingannandolo con le mie parole, così da ottenere quello che voglio”).

ἀλλ' εἶμι καὶ στὰς ἐξ ἐπάλξεων ἄκρων
 σφάξας ἐμαυτὸν σηκὸν ἐς μελαμβραθῆ 1010
 δράκοντος, ἔνθ' ὁ μάντις ἐξηγήσατο,
 ἐλευθερώσω γαῖαν⁴⁵.

La lunga ῥῆσις che il fanciullo rivolge al Coro è dunque sintetizzata da Filostrato con poche parole ἐλεεινὸς μὲν τῆς ἡλικίας, εὐδαίμων δὲ τοῦ θάρσους. Il sostantivo θάρσος ('audacia') si collega al concetto più volte rimarcato da Meneceo del disonore che avrebbe ricevuto se fosse fuggito, cfr. δειλία (994), αἰσχρὸν (999), δειλὸς (1004), κακὸς (1005).

Oltre che per il luogo della morte, secondo Filostrato nell'antro del serpente, secondo Euripide su uno dei bastioni⁴⁶, l'*imago* diverge dalla tradizione anche per le modalità della morte: qui Meneceo è ritratto mentre trafigge il proprio fianco (ἔλκον τὸ ξίφος ἐνδεδυκὸς ἤδη τῆ πλευρᾷ), nelle *Fenicie*, il messaggero racconta che si uccise con un colpo di spada al collo. Cfr. vv. 1090- 4:

ἐπεὶ Κρέοντος παῖς ὁ γῆς ὑπερθανὼν 1090
 πύργων ἐπ' ἄκρων στὰς μελάνδετον ξίφος
 λαιμῶν διῆκε, τῆιδε γῆι σωτηρίαν,
 λόχους ἔνειμεν ἐπτὰ καὶ λοχαγέτας
 πύλας ἐφ' ἐπτὰ, φύλακας Ἀργείου δорός⁴⁷.

La *Tebaide* di Stazio ancora una volta dà il suo contributo nell'interpretazione del testo filostrato. Nel X libro, prima della morte di Capaneo, abbiamo la profezia di Tiresia, la reazione di Creonte e il sacrificio di Meneceo. L'indovino accontenta un

⁴⁵ “Andrò, dunque, e stando sull'alto delle mura mi ucciderò facendo colare il mio sangue sull'oscura tana del serpente, là dove ha indicato il vate, e libererò la mia terra”.

⁴⁶ Secondo [Apollod.] III 6, 7, Meneceo si uccise 'davanti alle mura' (πρὸ τῶν πυλῶν).

⁴⁷ “Dopo che il figlio di Creonte, l'uomo che ha dato la vita per la patria, stando sull'alto delle mura si trafisse la gola con la nera spada, salvezza per questa terra”.

a quella delle *Fenicie*, e anche in questo caso Meneceo inganna il padre (cfr. 721: *fraude patrem tacita subit avertitque timorem*), dicendo che sarebbe andato nel campo di battaglia ad aiutare il fratello (722- 734). Troviamo ai vv. 756- 82 la descrizione dettagliata della morte di Meneceo (756- 82):

at pius electa murorum in parte Menoeceus
iam sacer aspectu solitoque augustior ore,
ceu subito in terras supero demissus ab axe,
constitit, exempta manifestus casside nosci,
despexitque acies hominum et clamore profundo 760
conuertit campum iussitque silentia bello.
'armorum superi, tuque o qui funere tanto
indulges mihi, Phoebe, mori, date gaudia Thebis
quae pepigi et toto quae sanguine prodigus emi.
ferre retro bellum captaeque impingite Lernaee 765
reliquias turpes, confixaque terga fouentes
Inachus indecores pater auersetur alumnos.
at Tyriis templa, arua, domos, conubia, natos
reddite morte mea: si uos placita hostia iuui,
si non attonitis uatis consulta recepi 770
auribus et Thebis nondum credentibus hausit,
haec Amphioniis pro me persoluite terris
ac mihi deceptum, precor, exorate parentem.'
sic ait, insignemque animam mucrone corusco
dedignantem artus pridem maestamque teneri 775
arripit atque uno quaesitam uulnere rumpit.
sanguine tunc spargit turre et moenia lustrat,
seque super medias acies, nondum ense remisso,
iecit et in saeuos cadere est conatus Achiuos.
ast illum amplexae Pietas Virtusque ferebant 780
leniter ad terras corpus; nam spiritus olim
ante Iouem et summis apicem sibi poscit in astris⁵⁰.

⁵⁰ “Intanto il pio Meneceo sceglie una parte delle mura e vi si ferma, già fatto divino nell’aspetto e più nobile del solito in volto, come se all’improvviso fosse sceso sulla terra dalle sfere celesti. Toltosi l’elmo si rende riconoscibile a tutti e guarda dall’alto le schiere dei soldati, poi levando un grido profondo attira su di sé l’attenzione del campo di battaglia e impone il silenzio ai combattenti. «O dèi degli eserciti, e tu, o Febo, che generosamente mi fai dono di morire d’una morte così grande, concedete a Tebe quella felicità che io le ho solennemente promesso e che ho conquistato, senza risparmio, con tutto il mio sangue. Respingete i nemici, asservite Lerna e ricacciatevi dentro quel che resta del suo esercito

Il giovane, in procinto di morire, è *pius* (756) e *sacer aspectu solitoque augustior ore* (757), e immediatamente prima di compiere il sacrificio si rivolge agli dei (662- 73), in particolare a Febo, a cui chiede di salvare la città di Tebe in cambio della sua vita, e di placare le sofferenze del padre che aveva ingannato (773: *mihi deceptum, precor, exorate parentem*)⁵¹: con l'espressione *placita hostia* di v. 769, Meneceo si presenta come una vittima che accetta ben volentieri la morte⁵². A questo punto è pronto per conficcarsi una spada con cui trafigge l'anima *insignis* (774) e *maesta* (775). Il dettaglio dell'anima che controvoglia si allontana dal corpo di Meneceo lo ritroviamo nel *Meneceo* filostrato (I 4, 4: ἡ ψυχὴ ἤδη ἄπεισι, μικρὸν δὲ ὕστερον καὶ τετριγυίας αὐτῆς ἀκούσῃ). Per l'immagine del sangue che si sparge (777: *sanguine tunc spargit*) sulle torri e sulle mura, confronta l'espressione filostrata τὸ αἷμα ... ἐκχεῖται (I 4, 4). Staziano il dettaglio di *Virtus* e *Pietas* che adagiano sul terreno il corpo ormai senza vita di Meneceo (780- 1), che stava precipitando in mezzo alle schiere dei soldati.

Ai versi successivi, il lamento della madre di Meneceo, Euridice, che comincia con lamentele e proteste, poi i toni cambiano e si fanno più dolci, per poi riprendere com'erano iniziati (783- 826)⁵³.

disonorato, e anche il padre Inaco volti le spalle ai suoi figli coperti di vergogna quando cercheranno di curare le loro schiere ferite. Invece templi, campi, case, spose, figli siano da voi restituiti ai Tebani, in virtù della mia morte Se vi ho fatto del bene, col mio volontario sacrificio, se è vero che non mi sono sbigottito all'udire il responso del vate e me ne sono abbeverato quando Tebe ancora vi credeva, accordate per me questa ricompensa alla terra di Anfione e, vi prego, placate l'angoscia del padre che ho dovuto ingannare». Ciò detto, con la spada sfolgorante cerca e afferra quell'anima senza pari, già sdegnosa del corpo e sofferente d'esservi imprigionata, liberandola con un'unica ferita. Allora Meneceo cosparge del suo sangue le torri e purifica le mura, poi, impugnando ancora la spada, si getta dall'alto in mezzo alle schiere, sforzandosi di cadere sugli Achei crudeli. Ma la Pietà e la Virtù, preso tra le braccia il suo corpo, lo accompagnano a terra dolcemente: da tempo infatti il suo spirito è al cospetto di Giove e chiede per sé un posto glorioso tra le stelle più alte”.

⁵¹ Cfr. *Im.* I 4, 3: ὁ δὲ ἀποθνήσκει λαθὼν τὸν πατέρα.

⁵² LESUEUR 1994, p. 164. Anche in questo caso invito al confronto con *Im.* I 4, 3: εὐδαίμων δὲ τοῦ θάρσους.

⁵³ WILLIAMS 1972 (p. 120) ha notato che la scena è basata sul lamento della madre di Eurialo in Verg. *Aen.* IX 473 ss.

I 27: LA CATABASI DI ANFIARAO

Come abbiamo visto nell'*imago* dedicata a Meneceo⁵⁴, tra i sette condottieri argivi, Anfiarao riveste un ruolo fondamentale nella spedizione⁵⁵. Egli infatti, insieme a Polinice e Capaneo, compare costantemente nei testi e nelle raffigurazioni riguardanti lo scontro con Tebe. La più antica attestazione del personaggio si trova in *Od.* XV 243- 8:

Ἀντιφάτης μὲν τίκτεν Ὀϊκλήῃα μεγάθυμον,
αὐτὰρ Ὀϊκλείης λαοσσόον Ἀμφιάρηον,
ὄν περὶ κῆρι φίλει Ζεὺς τ' αἰγίοχος καὶ Ἀπόλλων 245
παντοίην φιλότητ'· οὐδ' ἴκετο γήραος οὐδόν,
ἀλλ' ὄλετ' ἐν Θήβησι γυναίων εἵνεκα δώρων.
τοῦ υἱεῖς ἐγένοντ' Ἀλκμάων Ἀμφίλοχός τε⁵⁶.

Dal testo omerico, di Anfiarao⁵⁷ ricaviamo la stirpe (figlio di Ecle figlio di Antifate), la propensione militare (λαοσσόον, letteralmente ‘condottiero di eserciti’, riferito solitamente a divinità)⁵⁸, che godeva del favore degli dei (in particolare Zeus e Apollo)⁵⁹, e che morì a Tebe per colpa dei doni dati ad una donna⁶⁰.

⁵⁴ I 4, 1 (πελάζει αὐτοῖς Ἀμφιάρεως ἀθύμφ εἶδει καὶ ξυνιέντι ἅ πείσονται).

⁵⁵ Per la figura di Anfiarao nella letteratura e nell'arte, cfr. SINEUX 2007; SCHACHTER 1996; CROISILLE 1982, pp. 178- 80; KRAUSKOPF 1981a; SCHACHTER 1981, pp. 19- 26; VICAIRE 1979; SCHÖNBERGER 1968, pp. 284- 5; DELCOURT 1959, pp. 32- 5; SCRINARI 1958; FARNELL 1921, pp. 58- 62; WOLFF 1884- 1890; BETHE 1884.

⁵⁶ “Antifate generò il magnanimo Ecle; Ecle poi Anfiarao, incitatore di popoli, che in cuore Zeus egìoco e Apollo amarono con ogni affetto: ma non raggiunse la soglia della vecchiaia e perì a Tebe per colpa dei doni dati a una donna. Di lui furono figli Alcmeone e Anfiloco”.

⁵⁷ Qui troviamo la forma Ἀμφιάρηον.

⁵⁸ Cfr. JANKO 1992, p. 60: «λ., often mistranslated ‘saviour of the people’, is for *λαφοσσόφος, from σεύομαι, ‘drive’, ‘chase’ [...]; it means ‘who drives the army’ (into a battle or fight)». L’aggettivo ricorre anche in *In Il.* XIII 128 (Athena); XVII 398 (Ares); XX 48 (Eris); 79 (Apollo); *Od.* XXII 210 (ancora Athena). Quello di *Od.* XV 244, dunque, è l’unico caso, in Omero, in cui l’aggettivo non è riferito ad una divinità; mentre da Esiodo in poi, il termine accompagnerà anche i mortali. Nel *Catalogo delle donne* (fr. 25 M.-W.), Esiodo attribuisce ad Anfiarao le qualità di duce dei popoli (v. 34, λαῶν ἀγὼν Ἀμφιάρηον) e di condottiero di molti eserciti (v. 36, πολέων ἡγήτορα λαῶν). È interessante notare il modo in cui l’aggettivo λαοσσόος è glossato dall’*Etymologicum Genuinum* e dall’*Etymologicum Magnum*: Τὸν Ἀμφιάρηον τὸν διὰ μαντικὴν σώζοντα τοὺς ἀνθρώπους. Ἡ λαοσσόος ἢ Ἀθηνᾶ, καθὸ σώζει καὶ παρορμᾷ τοὺς λαοὺς. Dovrebbe essere certo che il lemma viene dall’*Odyssea*, unico testo che abbiamo in cui l’aggettivo è riferito ad Anfiarao; a confermarlo anche la grafia Ἀμφιάρηον. Il termine viene fatto

L'epiteto λαοσσός si riferirebbe alla spedizione dei Sette contro Tebe, in cui egli era a capo di una delle sette schiere⁶¹: della città della Beozia abbiamo menzione poco dopo (247: ἐν Θήβησι), quando leggiamo della morte prematura dell'uomo (246: οὐδ' ἔκετο γήραος οὐδόν) a causa dei δώρα con cui la moglie Erifile fu corrotta (247). Sappiamo da altre fonti, infatti, che la donna, sorella di Adrasto, al fine di convincere il marito a partire alla volta di Tebe⁶², ebbe in dono da Polinice la collana di Armonia che lo stesso figlio di Edipo aveva ricevuto in cambio della sua rinuncia al potere sulla città di Cadmo⁶³.

La menzione di Apollo (245), inoltre, allude alle capacità divinatorie dell'uomo⁶⁴, spesso accostate, con pari dignità, a quelle militari: la duplicità del personaggio, infatti,

derivare da σώζω 'salvare' e non da σεύω, come invece spiega, ad esempio, lo scolio al v. 31 dei *Sette contro Tebe* di Eschilo, che fa riferimento proprio all'aggettivo omerico (<σούσθω>. ἐκ τοῦ τοιοῦτου ῥήματος καὶ ὁ <λαοσσός> (N 128) καὶ τὸ παρ' Ὀμήρω (τ 300) <σός> οἶονεὶ ζῶν καὶ κινούμενος. I¹).

⁵⁹ Cfr. anche fr. 25 M.-W, 38 (φίλος δ' ἦν ἀθανάτοισι).

⁶⁰ Troviamo un esplicito riferimento ad Erifile in *Od.* XI 326- 7 (Μαῖράν τε κλυμένην τε ἴδον στρυγερὴν τ' Ἐριφύλην, / ἢ χρυσὸν φίλου ἀνδρὸς ἐδέξατο τιμήντα "Vidi Maira e Cleomene ed Erifile odiosa, che accettò oro prezioso in cambio del suo sposo"). La partenza di Anfiarao per la Beozia è un motivo spesso presente nella pittura vascolare: un cratere corinzio mostra l'indovino che sale sul carro mentre si volge alle sue spalle per vedere la folla che lo saluta dalla porta del palazzo. Nella parte posteriore è rappresentata Erifile, che tiene in mano una collana (GANTZ 1993, p. 507. Cfr. anche SINEUX 2007; GANTZ 1993; KRAUKOPF 1981a). Una simile rappresentazione, secondo quanto testimonia Pausania, era presente nell'arca di Cipselo (V 17, 7).

⁶¹ HOEKSTRA 1989, *ad locum*.

⁶² Conosciamo due modi in cui Erifile fece in modo che Anfiarao partisse, alcuni tramandano che la donna rivelò il luogo dove il marito si nascose (*Sch. in Soph. El.* 831- 3; *Hyg. Fab.* LXXIII; *Stat. Th.* III 571- 2; 617- 20), altri che costrinse Anfiarao a partire sfruttando la sua condizione di arbitro nella contesa tra il marito e il fratello Adrasto (ad esempio, [Apollod.] III 6, 2; Diod. IV 65, 6). Cfr. SINEUX 2007, pp. 38- 9, nn. 76 e 77.

⁶³ Le vicende di Adrasto, Anfiarao ed Erifile dovevano presumibilmente essere raccontati nella *Tebaide* e nell'*Erifile* di Stesicoro (GANTZ 1993, p. 507), di cui abbiamo solo frammenti, cfr. BERNABÉ, pp. 20- 9;.

⁶⁴ HOEKSTRA 1989 (*ad locum*) ritiene che l'intero verso sia allusione alle capacità divinatorie di Anfiarao, compresa la presenza di Zeus. L'allusione diventa certezza, se confrontiamo i versi immediatamente successivi: al v. 249 è citato Mantio (il cui nome è collegato al sostantivo μάντις), il fratello del nonno di Anfiarao; e ai vv. 252- 3 leggiamo che Apollo, dopo la morte di Anfiarao, rese Polifide, figlio di Mantio, l'indovino più illustre tra i mortali (αὐτὰρ ὑπέρθυμον Πολυφείδεα μάντιν Ἀπόλλων/ θῆκε βροτῶν ὄχ' ἄριστον, ἐπεὶ θάνεν Ἀμφιάρηος). L'abilità profetica era una caratteristica della stirpe dei Melampodidi.

tanto valoroso in guerra quanto nell'arte profetica, è un tratto abbastanza comune nella tradizione, come attestato a partire dall'*Olimpica* VI di Pindaro (17):

ἀμφοτέρων μάντιν τ' ἀγαθὸν καὶ δουρὶ μάρνασθαι⁶⁵.

Il verso, stando a quanto testimonia uno scolio *ad locum*⁶⁶, è tratto proprio dalla *Tebaide*: se si sostituisce infatti il verbo μάρνασθαι con μάχεσθαι, verrebbe fuori un esametro dattilico⁶⁷. Questa doppia capacità dell'eroe dunque, con molta probabilità fa parte della tradizione già a partire dal poema del *Ciclo*.

Ritornando al testo odissiaco, segnalo infine che la presenza di Ζεὺς ... αἰγίοχος potrebbe indicare, piuttosto che le doti profetiche di Anfiarao, l'intervento del dio nella guerra di Tebe a favore dell'eroe: nella IX *Nemea* di Pindaro, in cui il mito di Anfiarao riveste un ruolo fondamentale, si dice che il Cronide, per evitare che il figlio di Ecle venga colpito alle spalle da Periclimento, scaglia un fulmine sulla terra cadmea, creando una voragine dove l'indovino sprofonda insieme con il carro e i cavalli (vv. 24- 7).

In pochi versi, dunque, l'*Odissea* allude ad alcune delle vicende, le più significative, della leggenda di Anfiarao, affrontate presumibilmente nella *Tebaide* ciclica e in altre opere a noi perdute⁶⁸.

⁶⁵ “Valente indovino, e nel lottare con la lancia”.

⁶⁶ ὁ Ἀσκληπιάδης φησὶ ταῦτα εἰληφέναι ἐκ τῆς κυκλικῆς Θηβαΐδος.

⁶⁷ Fr. 10 Bernabé. Cfr. BRASWELL 1998, pp. 28- 9; FERRARI 1998, p. 121, n. 12; BOWRA 1964, p. 254. Tra i *loci similes*, riferiti all'indovino, lo stesso Bernabé riporta Hes. fr. 25, 37 M.-W. (ὄς ῥ' ἀγαθὸς μὲν ἔην ἀγορήϊ, ἀγαθὸς δὲ μάχεσθαι “valoroso in assemblea, valoroso a combattere”), in cui però non si fa menzione dell'abilità profetica, mentre, riferita ad Agamennone, troviamo un'espressione simile in *Il.* III 179 ἀμφοτέρων βασιλεύς τ' ἀγαθὸς κρατερός τ' αἰχμητής (“nobile re e valoroso guerriero”).

⁶⁸ «The two references to him in the *Odyssey* seem already to presuppose a familiarity with his story. [...] Since neither reference has any pragmatic function, the will hardly have been an Homeric invention but must allude to well-know details from the other great branch of the epic cycle, the Theban. This will not, however, be the cyclic *Thebais* for which we have some testimony and a few scanty fragments, since the work is doubtless later than the *Odyssey*, but rather some still earlier version of the subject» (BRASWELL 1998, pp. 27- 8). Cfr. anche HUBBARD 1992, p. 102 e n. 68.

Tra queste⁶⁹, Filostrato sceglie di rappresentare la scena culminante nella parabola del personaggio, la sua catabasi: l'indovino infatti è ritratto mentre sta precipitando sottoterra insieme al carro.

Oltre che nella *Nemea* pindarica, appena citata, l'episodio è presente, seppur in maniera cursoria, anche in altri epinici del poeta tebano⁷⁰, in alcuni drammi⁷¹, in opere geografiche e mitografiche⁷². Più spazio alla vicenda dedica Stazio, nella *Tebaide*⁷³.

L'episodio della scomparsa di Anfiarao ha ispirato anche molti artisti⁷⁴; c'era dunque, ai tempi del retore molto materiale a cui attingere o ispirarsi.

⁶⁹ Segnalo anche la vicenda dell'uccisione di Ofelte, affrontata da Euripide nell'*Issipile* (fr.752- 7 Kannicht), in cui Anfiarao vede un presagio negativo della spedizione, infatti il fanciullo fu ribattezzato per questo motivo Archemoro.

⁷⁰ *Ol.* VI, 12- 4; *N.* X, 8- 9. Per un'analisi generale della figura di Anfiarao in Pindaro, cfr. OLIVIERI 2011, pp. 67- 87.

⁷¹ Aesch. *Septem* 587- 9; Soph. fr. 158 Radt; Eur. *Suppl.* 500- 1; 925- 7.

⁷² Paus. I 34, 2; II 23, 2; IX 8, 3; 19, 4; Strab. IX 1, 22; 2, 11; Hyg. *Fab.* LXVIII 2; LXXIII 2; [Apollod.] III 6, 8.

⁷³ Cfr., in particolare, VII 816- 23.

⁷⁴ Cfr. KRAUSKOPF 1981a.

Ἀμφιάρεως

(1) Τὸ τοῖν δυοῖν ἄρμα ἵπποιν – τὸ γὰρ ἐπὶ τεττάρων οὐπω τοῖς ἥρωσι διὰ χειρὸς ἦν, εἰ μὴ ἄρα Ἔκτορι τῷ θρασεῖ – φέρει τὸν Ἀμφιάρεων ἐκ Θηβῶν ἐπανιόντα, ὁπότε αὐτῷ ἡ γῆ λέγεται διασχεῖν, ὡς μαντεύοιτο ἐν τῇ Ἀττικῇ καὶ ἀληθεύοι σοφὸς ἐν πανσόφοις. ἐπτα οὗτοι Πολυνείκει τῷ Θηβαίῳ τὴν ἀρχὴν κατακτώμενοι οὐδεὶς ἐνόστησε πλὴν Ἀδράστου καὶ Ἀμφιάρεω, τοὺς δὲ λοιποὺς ἡ Καδμεία κατέσχευε. ἀπόλοντο δὲ οἱ μὲν ἄλλοι δόρασι καὶ λίθοις καὶ πελέκεσι, Καπανεὺς δὲ λέγεται κεραυνῷ βεβλήσθαι, πρότερος οἶμαι κόμπῳ βαλὼν τὸν Δία. (2) οὗτοι μὲν οὖν ἐτέρου λόγου, κελεύει δὲ ἡ γραφὴ βλέπειν ἐς μόνον τὸν Ἀμφιάρεων φεύγοντα κατὰ τῆς γῆς αὐτοῖς στέμμασι καὶ αὐτῇ δάφνῃ. καὶ οἱ ἵπποι λευκοὶ καὶ ἡ δίνη τῶν τροχῶν σπουδῆς ἔμπλεως καὶ τὸ ἄσθμα τῶν ἵππων ἀπὸ παντὸς τοῦ μυκτῆρος, ἀφρῶ δὲ ἡ γῆ διέρρανται καὶ ἡ χαίτη μετακλίνεται, διαβρόχοις τε ὑπὸ ἰδρῶτος οὔσι περικείται λεπτὴ κόνις ἣττον μὲν καλοῦς ἀποφαίνουσα τοὺς ἵππους, ἀληθεστέρους δέ. ὁ δὲ Ἀμφιάρεως τὰ μὲν ἄλλα ὄπλισται, μόνου δὲ ἀμελεῖ κράνους ἀνιείς τὴν κεφαλὴν Ἀπόλλωνι, βλέπων ἱερὸν καὶ χρησιμῶδες. (3) γράφει δὲ καὶ τὸν Ὀρωπὸν νεανίαν ἐν γλαυκοῖς γυναίκοις – τὰ δὲ ἐστὶ Θάλατται – γράφει καὶ τὸ φροντιστήριον Ἀμφιάρεω, ῥῆγμα ἱερὸν καὶ θειῶδες. αὐτοῦ καὶ Ἀλήθεια λευχειμονοῦσα, αὐτοῦ καὶ ὄνειρων πύλη – δεῖ γὰρ τοῖς ἐκεῖ μαντευομένοις ὕπνου – καὶ Ὀνειρος αὐτὸς ἐν ἀνειμένῳ τῷ εἶδει γέγραπται καὶ ἐσθῆτα ἔχει λευκὴν ἐπὶ μελαίνῃ, τὸ οἶμαι νύκτωρ αὐτοῦ καὶ μεθ' ἡμέραν. ἔχει καὶ κέρας ἐν ταῖν χεροῖν ὡς τὰ ἐνύπνια διὰ τῆς ἀληθοῦς ἀνάγων.

Anfiarao

Il carro tirato da due cavalli – infatti quello a quattro non era ancora a disposizione degli eroi, se non di Ettore audace – trasporta Anfiarao che fuggiva da Tebe, quando la terra si dice si sia squarciata sotto di lui, perché profetizzasse in Attica e, saggio fra tutti i saggi, dicesse la verità. Di questi sette, che volevano conquistare il potere per il tebano Polinice, nessuno fece ritorno tranne Adrasto e Anfiarao; la terra cadmea si prese il resto. Mentre gli altri morirono sotto i colpi di spade sassi e scuri, si dice che Capaneo fu colpito da un fulmine, avendo prima rivolto a Zeus parole di vanto, credo. (2) Questi, dunque, meritano un discorso a parte; il dipinto, piuttosto, invita a rivolgere lo sguardo al solo Anfiarao che fugge sottoterra assieme alle sue bende e all'alloro. (Si vedono) i bianchi destrieri, le ruote che girano vorticosamente, il fiato che i cavalli emettono dalle narici; la terra è bagnata dalla loro bava e la chioma è scompigliata, e dal momento che sono bagnati di sudore, li ricopre una polvere sottile che mostra i cavalli meno belli, ma più realistici. Anfiarao ha l'armatura completa, soltanto l'elmo gli manca, dal momento che col capo all'insù si rivolge ad Apollo, con uno sguardo solenne e oracolare. (3) (Il pittore) dipinge anche il giovane Oropo tra donne del color del mare – sono le Oceanine –, e il luogo di meditazione di Anfiarao, una breccia sacra e divina. Sono raffigurati anche la Verità, vestita di bianco, poi la porta dei sogni –se si vuole ricevere una profezia in quel luogo bisogna infatti dormire – e il Sogno in persona, con un aspetto trasandato e una veste bianca su una nera, credo rappresentino la notte con il giorno. Tra le mani tiene un corno poiché guida i sogni attraverso la verità.

COMMENTO

1.

Il dettaglio del carro tirato da due cavalli (Τὸ τοῖν δυοῖν ἄρμα ἵππων) dà avvio alla descrizione, con la precisazione che quello a quattro non era a disposizione degli eroi, eccetto che di Ettore (τὸ γὰρ ἐπὶ τεττάρων οὐπω τοῖς ἥρωσι διὰ χειρὸς ἦν, εἰ μὴ ἄρα Ἑκτορι τῷ θρασεῖ). La spiegazione dell'utilizzo della biga piuttosto che della quadriga la fornisce lo stesso retore nell'*imago* dedicata a Ippodamia, a proposito del carro distrutto di Enomao (I 17, 1)⁷⁵: τὸ δὲ [ἄρμα] ἵππων σύγκειται τεττάρων· τουτὶ γὰρ ἐς μὲν τὰ πολεμικὰ οὐπω ἐθαρσεῖτο, οἱ δὲ ἀγῶνες ἐγίνωσκόν τε αὐτὸ καὶ ἐτίμων (“[Il carro] è trainato da quattro cavalli: per le battaglie e per le guerre non si ebbe il coraggio di usarlo, ma per gli agoni lo si conosceva e lo si teneva in gran conto”)⁷⁶. L'aggettivo θρασύς, riferito in *Im.* I 27, 1 ad Ettore, è coerente dunque con il testo appena citato (οὐπω ἐθαρσεῖτο). Ne troviamo conferma dall'*Heroicus*, in cui viene ribadito che Ettore “aveva quattro cavalli, cosa che nessun altro eroe aveva” (ἵππους δὲ ξυνεῖχε τέτταρας, ὃ μηδεὶς τῶν ἡρώων ἕτερος)⁷⁷. In *Il.* VIII 185 leggiamo i nomi dei quattro cavalli, a cui lo stesso eroe si rivolge: Ξάνθέ τε καὶ σὺ Πόδαργε καὶ Αἴθων Λάμπε⁷⁸.

L'eccezione dell'eroe troiano, dunque, sembra di derivazione omerica. Sul numero dei cavalli di Anfiarao nella spedizione, le fonti letterarie non dicono molto: l'*Olimpica*

⁷⁵ Cfr. SCHÖNBERGER 1968, p. 332.

⁷⁶ Trad. di ABBONDANZA 2008.

⁷⁷ 19, 2. A 23, 22 “coloro che combattono dalle quadrighe”, lo fanno “alla maniera di Ettore” (τὸν τοῦ Ἑκτορος τρόπον ἀπὸ τεττάρων μαχομένους ἵππων).

⁷⁸ L'attendibilità di questo verso, tuttavia, era stata messa in dubbio da Aristarco, che atetizzava sulla base del duale utilizzato a v. 186 e 191, cfr. KIRK 1990, p. 312: «He is conceived as driving four horses, which is unique for a warchariot in Homer (since 11.699 e *Od.* 13.81-3 describe racing teams)». Sulla base di quello che leggiamo nell'*Ippodamia*, però, ormai era stato recepito dalla tradizione che Ettore era l'unico eroe ad usare la quadriga, normalmente utilizzata per i giochi.

VI ci informa che le cavalle erano “splendenti” (14: φαίδιμας), ma lo scolio *ad locum* riporta due nomi⁷⁹; nelle *Supplici* di Euripide, invece, l’indovino ha una quadriga (500: τέθριππον ἄρμα; 927: αὐτοῖς τεθρίπποις)⁸⁰, così nella maggior parte delle rappresentazioni figurative superstiti⁸¹. Il dettaglio dei due cavalli, dunque, unito a quello di Ettore, sembra essere di derivazione letteraria.

Interessante notare che anche nella IX *Nemea* e nella VII *Istmica* di Pindaro troviamo la compresenza di Anfiarao ed Ettore, come qui nell’*incipit* della descrizione.

Nel primo epinicio citato, Ettore viene menzionato come parallelo di Cromio, a cui è dedicata l’ode⁸², nel secondo, lo zio del destinatario, morto in battaglia, viene equiparato a Meleagro, Ettore e Anfiarao⁸³. Se si aggiunge che la *iunctura* che Pindaro attribuisce al figlio di Ecle nella *Nemea* X, πολέμοιο νέφος (9)⁸⁴, era stata attribuita ad Ettore in *Il.* XVII 243, la menzione dell’eroe troiano in un’*imago* dedicata ad Anfiarao potrebbe non essere casuale.

Dobbiamo ancora ricorrere alle fonti letterarie per la corretta lettura del testo efrastico. Anfiarao, sul carro, sta fuggendo da Tebe, se è così che dobbiamo interpretare ἐπανιόντα: è singolare infatti l’utilizzo del verbo ἐπάνειμι, che generalmente ha il valore di ‘ritornare’ o di ‘salire’, senza la specificazione del moto a

⁷⁹ 21b: ὀνόματα δὲ αὐτῶν Θόας καὶ Δίας; 22a: ὀνόματα δὲ τῶν ἵππων Θόας καὶ Δίας.

⁸⁰ Come anche in Soph. fr. 158 Radt.

⁸¹ Abbiamo solo un caso in cui il carro del figlio di Ecle è tirato da tre cavalli, e forse due casi in cui viene raffigurata una biga, cfr. KRAUSKOPF 1981a e CROISILLE 1982, pp. 178- 81.

⁸² Vv. 39- 41: λέγεται μὲν/ Ἔκτορι μὲν κλέος ἀνθῆσαι Σκαμάνδρου χεύμασιν/ ἀγχοῦ, βαθυκρήμοισι δ’ ἀμφ’ ἀκταῖς Ἐλώρου. “Si dice che la gloria fiorisca ad Ettore vicina alle correnti dello Scamandro intorno alle rive profonde dell’Eloro”.

⁸³ Vv. 31- 6: τὸ δέ, Διοδότοιο παῖ, μαχατάν/ αἰνέων Μελέαγρον, αἰνέων δὲ καὶ Ἔκτορα/ Ἀμφιάρων τε,/ εὐανθέ’ ἀπέπνευσας ἀλικίαν/ προμάχων ἀν’ ὄμιλον, ἐνθ’ ἄριστοι/ ἔσχον πολέμοιο νεῖκος ἐσχάταις/ ἐλπῖσιν. “Figlio di Diodoto, tu, emulando il guerriero Meleagro, emulando Ettore e Anfiarao, esalasti la giovinezza fiorente nella mischia dei primi soldati, dove i migliori arrestano l’urto di guerra con le estreme speranze.” (Trad. di PRIVITERA 1982).

⁸⁴ Lo scolio *ad locum* non è certo che l’espressione si riferisca ad Anfiarao, oppure all’assalto dei Tebani nei confronti degli Argivi: ἀμφίβολον δὲ πότερον τὸν Ἀμφιάρων ἐδέξατο ἢ γῆ πολέμου ὄντα νέφος, ἢ ὅτε τὸ τοῦ πολέμου νέφος τοῖς Ἀργείοις ἐπῆλθε τὸ ἀπὸ Θηβῶν, τότε ὁ Ζεὺς κηδόμενος τοῦ Ἀμφιάρου ἐκέλευσεν αὐτὸν ὑπὸ τῆς γῆς δεχθῆναι καὶ εἶναι ἀθάνατον.

luogo, a meno che non si debba sottintendere per esempio ‘in patria’ (ἐπὶ πατρίδα). Abbiamo già visto che è la IX *Nemea* di Pindaro ad informarci della fuga dell’indovino al cospetto di Periclimeno⁸⁵.

Ad un tratto, la terra si squarcia sotto di lui (ὁπότε αὐτῷ ἢ γῆ λέγεται διασχεῖν): l’incidentale λέγεται è la spia che dietro al testo filostrato, almeno in questo punto, ci siano fonti letterarie piuttosto che figurative⁸⁶: si è fatto più volte riferimento alla IX *Nemea*⁸⁷; in termini più sintetici, la VI *Olimpica*⁸⁸ e la X *Nemea*⁸⁹ richiamano lo stesso episodio. Fra i tragici, accennano alla catabasi dell’indovino Sofocle⁹⁰ ed Euripide⁹¹.

Rispetto alle fonti, si ha l’impressione che Filostrato voglia combinare e parafrasare i testi dei suoi modelli letterari. Riassumendo:

A) Il dettaglio della fuga da Tebe (ἐκ Θηβῶν ἐπανιόντα) è ripreso dalla IX *Nemea*;

B) L’espressione ὁπότε αὐτῷ ἢ γῆ λέγεται διασχεῖν potrebbe parafrasare l’ ἐπεὶ κατὰ γαῖ’ αὐτόν τέ νιν καὶ φαιδίμας ἵππους/ ἔμαρψεν di *Ol.* VI 14- 5: come nell’*imago*, nel

⁸⁵ Vv. 27- 8: δουρὶ Περικλυμένου πρὶν νῶτα τυπέντα μαχατάν/ θυμὸν αἰσχυνοῦμεν. ἐν γὰρ δαμονίοισι φόβοις/ φεύγοντι καὶ παῖδες θεῶν. “Prima che la schiena colpita dalla lancia di Periclimeno disonorasse il suo animo guerriero. Infatti anche i figli degli dei fuggono davanti alle paure”.

⁸⁶ Cfr. anche I 6; 10; 11; 24; II 5; 11; 15; 17; 27; 29.

⁸⁷ Vv. 24- 5: ὁ δ’ Ἀμφιαρεῖ σχίσσεν κεραυνῷ παμβία/ Ζεὺς τὰν βαθύστερνον χθόνα, κρύψεν δ’ ἄμ’ ἵπποις (“Con l’onnipotente fulmine, Zeus scisse per Anfiarao la terra dal profondo seno, e ve lo ricoprì, insieme con le cavalle”).

⁸⁸ Vv. 12- 4: Ἀγησία, τιν δ’ αἶνος ἐτοῖμος, ὃν ἐνδίκας/ ἀπὸ γλώσσας Ἄδραστος μάντιν Οἰκλεί-/ δαν ποτ’ ἐς Ἀμφιάρηον/ φθέγγατ’, ἐπεὶ κατὰ γαῖ’ αὐ-/ τόν τέ νιν καὶ φαιδίμας ἵππους ἔμαρψεν. “O Agesia, per te è pronta la lode che con giustizia un giorno pronunciò Adrasto al profeta Anfiarao figlio di Ecleo quando la terra l’inghiottì con le fulgide cavalle” (Trad. di GENTILI 2013).

⁸⁹ Vv. 8- 9: γαῖα δ’ ἐν Θήβαις ὑπέδεκτο κεραυνῶ-/ θεῖσα Διὸς βέλεσιν/ μάντιν Οἰκλείδαν, πολέμοιο/ νέφος. “A Tebe, la terra colpita dai dardi di Zeus accolse l’indovino figlio di Ecle, nube di guerra”.

⁹⁰ *El.* 837- 41: {XO.} Οἶδα γὰρ ἄνακτ’ Ἀμφιάρων χρυσοδέτοις/ ἔρκεσι κρυφθέντα γυναί-/ κῶν· καὶ νῦν ὑπὸ γαίας/ {ΗΛ.} Ἐ ἔ, ἰώ./ {XO.} πάμπυχος ἀνάσσει. “{Coro} Però si sa che Anfiarao, ucciso per la catena d’oro di una donna... sotterra ancora... {Elettra} Ahimè! {Coro} Regna ed è vivo” (Trad. di PADUANO 1982). Cfr. anche il fr. 158 Radt: τὸν Ἀμφιάρων ἐδέξατο ῥαγεῖσα Θηβαία κόνις/ αὐτοῖσιν ὄπλοις καὶ τετρωρίστῳ δίφρῳ. “Lo accolse la polvere tebana squarciata, con le stesse armi e con il carro a quattro cavalli”.

⁹¹ *Suppl.* 500- 1: οὐδ’ ἤρπασεν χάρυβδις οἰωνοσκόπον/ τέθριππον ἄρμα περιβαλοῦσα χάσματι (“non fu rapito giustamente l’indovino da una voragine, gettando insieme a lui in un baratro anche il carro a quattro cavalli?”); 925- 7: {Θη.} καὶ μὴν τὸν Οἰκλέους γε γενναῖον τόκον/ θεοὶ ζῶντ’ ἀναρπάσαντες ἐς μυχοὺς χθονὸς/ αὐτοῖς τεθρίπποις εὐλογοῦσιν ἐμφανῶς. “Gli dei hanno rapito vivo e trascinato con la quadriga nelle profondità della terra Anfiarao, l’illustre figlio di Oicleo, e così, chiaramente, lo nobilitano”.

testo pindarico non c'è menzione di Zeus o degli dei, che ritroviamo invece negli altri; il soggetto è la terra (γαῖα in Pindaro, γῆ in Filostrato); manca il dettaglio dei cavalli, ma della biga il retore aveva parlato poco prima. Il verbo διέχω ('separare'), tuttavia, richiama lo σχίσσεν ("scisse") della IX *Nemea*, piuttosto che l' ἔμαρψεν ('inghiottì') dell'*Olimpica*;

C) Prendiamo in considerazione anche le *Supplici* di Euripide, sulla base di un brano filostrato tratto dalla *Vita di Apollonio di Tiana* (II 37)⁹²:

ἐγένετο, ὃ βασιλεῦ, παρ' Ἑλλησιν Ἀμφιάρεως ἀνὴρ μάντις. "οἶδα," εἶπε "λέγεις γάρ που τὸν τοῦ Οἰκλέους, ὃν ἐκ Θηβῶν ἐπανιόντα ἐπεσπάσατο ἢ γῆ ζῶντα." "οὗτος, ὃ βασιλεῦ," ἔφη "μαντευόμενος ἐν τῇ Ἀττικῇ νῦν ὄνειρα ἐπάγει τοῖς χρωμένοις"⁹³

L'espressione ὃν ἐκ Θηβῶν ἐπανιόντα ἐπεσπάσατο ἢ γῆ ζῶντα richiama da vicino quella dell'ἔκφρασις (τὸν Ἀμφιάρεων ἐκ Θηβῶν ἐπανιόντα, ὁπότε αὐτῷ ἢ γῆ λέγεται διασχεῖν): l'accusativo riferito all'indovino all'inizio, poi la *iunctura* ἐκ Θηβῶν ἐπανιόντα (identica nei due testi), infine la terra (ἢ γῆ), al nominativo. L'unica differenza è l'utilizzo del verbo che indica la catabasi: διέχων nella descrizione, ἐπισπάω nella *Vita Apollonii*. Il primo sottolinea più lo spaccarsi della suolo, il secondo l'azione della terra che 'attira' Anfírao.

Rispetto all'*imago*, il testo biografico presenta un dettaglio in più: l'indovino rimane 'vivo' (ζῶντα), elemento che ritroviamo identico solo nella tragedia euripidea (926)⁹⁴, a

⁹² Fu Vigenère a rintracciare il parallelismo con la *Vita Apollonii* dello stesso Filostrato, cfr. GRAZIANI 1995, p. 381.

⁹³ «...Esistette un tempo tra i Greci, o re, il profeta Anfírao». «Lo so», interruppe il re «intendi il figlio di Ecles, che la terra attrasse vivo nelle sue viscere, mentre tornava da Tebe». «Costui, o re», rispose Apollonio «ora possiede un oracolo nell'Attica e dispensa sogni a chi lo interroga...» (Trad. di DEL CORNO 1978).

⁹⁴ Ma cfr. il πάμψυχος di Soph. *El.* 841. Il motivo di Anfírao che sprofonda 'vivo' permarrà nella tradizione letteraria, cfr. Ov. *Met.* IX 406- 7: *subductaque suos manes tellure videbit/ vivus adhuc vates* ("E un indovino inghiottito da una voragine vedrà ancora vivo le ombre dei morti).

cui dunque il retore si conforma, salvo poi discostarsene per il dettaglio della biga, invece della quadriga.

Il testo della *Vita Apollonii* fornisce anche l'informazione che Anfiarao aveva un oracolo nell'Attica (μαντεύόμενος ἐν τῇ Ἀττικῇ)⁹⁵, così come riportato anche nell'*imago* (ὡς μαντεύοιτο ἐν τῇ Ἀττικῇ). Dunque anche l'espressione ἀληθεύοι σοφὸς ἐν πανσόφοις deve riferirsi necessariamente all'attività mantica, sia per il verbo ἀλητεύω, che collega questa sezione della descrizione alla terza, in cui è raffigurata Ἀλήθεια, sia per l'attributo σοφὸς, spesso attribuito agli indovini⁹⁶: il termine πάνσοφοι infatti dovrebbe riferirsi agli altri profeti che erano onorati sul suolo attico, e dovrebbe affermare la parità di rango del figlio di Ecle⁹⁷.

A questo punto, si apre la questione del luogo in cui avviene la catabasi dell'indovino: se è evidente che Pindaro e i tragici la collocavano a Tebe, la stessa cosa non si evince chiaramente dal testo filostrato, dal momento che l'espressione ἐκ Θηβῶν ἐπανιόντα si riferisce semplicemente alla partecipazione dell'indovino alla spedizione argiva.

Lo scolio all'*Olimpica* VI riporta che la scomparsa di Anfiarao e del suo carro sia avvenuta ad Oropo⁹⁸, oppure a Cleone⁹⁹; Pausania, invece, ora conferma la versione pindarica (II 23, 2)¹⁰⁰, ora attesta una località chiamata Harma (I 34, 2)¹⁰¹, facendone

⁹⁵ Il riferimento è al santuario di Oropo, cfr. *infra*.

⁹⁶ La saggezza di Anfiarao figura in Aesch. *Septem* 568 (ἄνδρα σωφρονέστατον) e 610 (σώφρων). Lo stesso Filostrato, nell'*Eroico*, afferma del figlio di Ecle che ὄν λέγεται ἡ γῆ ἐν σοφῶ ἀδύτῳ ἔχειν.

⁹⁷ Diversa l'interpretazione di SCHÖNBERGER 1968, secondo il quale i πάνσοφοι sarebbero gli Ateniesi che gli avevano dato il diritto di cittadinanza (p. 362).

⁹⁸ 18c; 21b; 23a; e DRACHMANN.

⁹⁹ 21d DRACHMANN.

¹⁰⁰ γενομένης δὲ τῆς τροπῆς ἀπὸ τοῦ Θηβαίων τείχους χάσμα γῆς Ἀμφιάρων καὶ τὸ ἄρμα ὑποδεξάμενον ἠφάνισεν ὁμοῦ καὶ τοῦτον τὸν Βάτωνα ("Quando ci fu la precipitosa ritirata dalle mura di Tebe, una voragine, che si era aperta nel terreno, inghiottì e fece sparire di colpo Anfiarao e il carro e

derivare il nome proprio dal ‘carro’ (ἄρμα) dell’indovino (IX 19, 4)¹⁰², ora localizza l’evento nella strada da Potnie a Tebe (IX 8, 3)¹⁰³. Alcuni studiosi hanno sostenuto che il testo filostrato costuisse un’altra attestazione della localizzazione oropia della scomparsa di Anfiarao¹⁰⁴, dal momento che nella terza sezione dell’*imago* è presente la personificazione di questa città¹⁰⁵. Tuttavia, credo che questo non si possa affermare con certezza; si può dire invece che la presenza di Oropo nel dipinto si possa spiegare con il fatto che il binomio Anfiarao- Oropo era ormai consolidato, visto che la località era nota proprio per essere la sede del santuario dell’indovino¹⁰⁶.

La presenza nel testo dei sette capi (ἑπτὰ οὔτοι), che sono partiti perché Polinice conquistasse il potere nella sua città (Πολυνεΐκει τῶ Θηβαίῳ τὴν ἀρχὴν κατακτώμενοι), conferma che il contesto è quello della prima spedizione a Tebe. Più problematica l’affermazione che nessuno di loro ritornò, tranne Adrasto e Anfiarao: questa precisazione non sembra coerente con quanto detto precedentemente, cioè che

questo Batone”. Trad. di MUSTI 1986). Cfr. anche [Apollod.] III 6, 8; Stat. *Theb.* VII 800- 1 (*ripisque Ismenos apertis/ effugit*).

¹⁰¹ λέγεται δὲ Ἀμφιάρῳ φεύγοντι ἐκ Θηβῶν διαστῆναι τὴν γῆν καὶ ὡς αὐτὸν ὁμοῦ καὶ τὸ ἄρμα ὑπεδέξατο· πλὴν οὐ ταύτη συμβῆναι φασιν, ἀλλὰ ἐστὶν ἐκ Θηβῶν ἰοῦσιν ἐς Χαλκίδα Ἄρμα καλούμενον (“Si racconta che, quando Anfiarao fuggiva da Tebe, gli si aprì il terreno sotto i piedi e lo inghiottì con tutto il carro; c’è però da dire che l’episodio non accadde qui, secondo la tradizione, ma nella località chiamata appunto «Carro», sulla via da Tebe verso Calcide”. Trad. di MUSTI 1982).

¹⁰² ἐξῆς δὲ πόλεων ἐρείπια ἐστὶν Ἄρματος καὶ Μυκαλησσοῦ· καὶ τῇ μὲν τὸ ὄνομα ἐγένετο ἀφανισθέντος, ὡς οἱ Ταναγραῖοί φασιν, ἐνταῦθα Ἀμφιάρῳ τοῦ ἄρματος καὶ οὐχ ὅπου λέγουσιν οἱ Θηβαῖοι (“Di seguito ci sono i resti delle città di Arma e Micalleso: la prima ha preso questo nome, a quanto sostengono i Tanagrei, per il fatto che il carro di Anfiarao scomparve qui e non dove dicono i Tebani”. Trad. di MOGGI 2010). Cfr. anche Strabo IX 2, 11 (τὸ Ἄρμα, τῆς Ταναγραϊκῆς κώμης ἔρημος περὶ τὴν Μυκαλησσόν, ἀπὸ τοῦ Ἀμφιάρου ἄρματος λαβοῦσα τοῦνομα).

¹⁰³ ἐκ δὲ τῶν Ποτνιαίων ἰοῦσιν ἐς Θήβας ἐστὶν ἐν δεξιᾷ περίβολος τῆς ὁδοῦ [τε] οὐ μέγας καὶ κίονες ἐν αὐτῷ διαστῆναι δὲ Ἀμφιάρῳ τὴν γῆν ταύτη νομίζουσιν (“Procedendo da Potnie verso Tebe, sulla destra della strada c’è un recinto non grande, nel qual si trovano delle colonne; ritengono che qui la terra si aprì per Anfiarao”. Trad. di MOGGI 2010). Secondo SINEUX 2007 si tratta della località di Cnopia (p. 67). Per le diverse localizzazioni di Potnie, cfr. OSANNA 2010, pp. 258- 60.

¹⁰⁴ CROISILLE 1982, pp. 179- 80; HUBBARD 1992, p. 104, n. 75.

¹⁰⁵ Cfr. *infra*.

¹⁰⁶ Sull’importanza di Oropo, e del culto di Anfiarao ad essa collegato, nelle dispute tra Atene e Tebe, cfr. HUBBARD 1992, pp. 102- 7; SINEUX 2007, pp. 20; 73- 91; 97- 109; 217. Sulla questione del luogo della sparizione di Anfiarao, cfr. SINEUX 2007, pp. 65- 73.

l'indovino fuggì da Tebe per profetizzare in Attica. Si potrebbe ovviare a questa difficoltà interpretando il verbo νοστήω non come “ritornare”, ma come “salvarsi”¹⁰⁷. È chiaro che anche qui l'affermazione di Filostrato sia fortemente influenzata dalle tradizioni letterarie, o meglio, da una parte di essa: in Apollodoro, infatti, leggiamo che Ἄδραστος δὲ μόνον ἵππος διέσωσεν Ἀρείων (“Solo Adrasto fu salvato dal suo cavallo Areio”)¹⁰⁸, il che significa che la catabasi di Anfiarao non è stata sempre considerata come una salvezza, la prima attestazione dell'episodio, infatti, come abbiamo visto, dice semplicemente che Anfiarao ‘morì a Tebe per colpa dei doni dati a una donna’¹⁰⁹.

È stato già notato, tra l'altro, che nei tragici l'eroe sprofonda “vivo”, inoltre, nella VIII *Pitica* di Pindaro, egli è ancora nelle sue piene facoltà profetiche anche da sottoterra (vv. 38- 56)¹¹⁰:

λόγον φέρεις,	
τὸν ὄνπερ ποτ' Ὀϊκ'λέος παῖς ἐν ἑπταπύλοις ἰδὼν	
υἱοὺς Θήβαις αἰνίζατο παρμένοντας αἰχμᾶ,	40
ὀπότε' ἀπ' Ἄργεος ἦλυθον.	
δευτέραν ὁδὸν Ἐπίγονοι.	
ᾧδ' εἶπε μαρναμένων·	
[...]	
τοιαῦτα μὲν	55

¹⁰⁷ Il LIDDELL-SCOTT riporta tra i significati del verbo *return safe*, e cita *Il.* X 246- 7 (ἐκ πυρὸς αἰθομένοιο/ ἄμφω νοστήσαμεν “io e lui sfuggiremo anche alle fiamme del fuoco”). Nel *Corpus Philostrataeum*, questa è l'unica attestazione del verbo (sono presenti i composti ὑπονοστήω e περινοστήω).

¹⁰⁸ Come anche Ellanico *FGrHist* 4 F 100.

¹⁰⁹ *Od.* XV 247 (ἄλλ' ὄλετ' ἐν Θήβησι γυναίων εἴνεκα δώρων).

¹¹⁰ Cfr. PFEIFFER 1999, pp. 423- 602; 647- 665; GENTILI 1995, pp. 211- 31; GIANNINI 1995, pp. 563- 87; BURTON 1962, pp. 174- 93. Siamo nella seconda spedizione a Tebe, quella dei cosiddetti Epigoni, che, quando giungono nella terra cadmea, si rivolgono proprio all'oracolo di Anfiarao: «La consultazione fu effettuata mentre i discendenti dei Sette (tra cui il figlio di Anfiarao, Alcmeone) resistevano e combattevano a Tebe [...] Anfiarao, vedendoli, ovviamente con gli occhi dell'indovino, pronunciò parole enigmatiche, nelle quali rivelava loro gli esiti futuri della battaglia in atto» (GIANNINI 1995, pp. 573- 4). Diversa l'interpretazione di VAN 'T WOUT 2006, che ritiene che il tempo dell'azione è quello della prima spedizione.

ἐφθέγγατ' Ἀμφιάραος¹¹¹

Anche in questo caso, dobbiamo ricorrere all'ipotesi che il retore abbia combinato e parafrasato i suoi modelli, formando una nuova versione:

A) Nella VI *Olimpica*, subito dopo che aver menzionato l'episodio della catabasi del figlio di Ecle, leggiamo le parole di Adrasto (15- 16):

ἑπτὰ δ' ἔπειτα πυρᾶν νε-
κροῖς τελεσθέντων Ταλαϊονίδας
εἶπεν ἐν Θήβαισι τοιοῦτόν τι ἔπος·
'Ποθέω στρατιᾶς ὀφθαλμὸν ἐμᾶς...¹¹²

Si fa riferimento alle sette pire, non quelle dei sette capi argivi, ma quelle dei sette contingenti, dal momento che Adrasto era sopravvissuto, Anfiarao era sprofondato nei recessi della terra, e Polinice era rimasto insepolto¹¹³. L'unico superstite loda le qualità dell'indovino.

B) Nella IX *Nemea*, Pindaro informa della diversa sorte degli Argivi rispetto a quella del figlio di Ecle (21- 4):

φαινομένην δ' ἄρ' ἐς ἅταν σπεῦδεν ὄμιλος ἰκέσθαι
χαλκείους ὄπλοισιν ἰππεῖοις τε σὺν ἔντεσιν· Ἴς-
μηνοῦ δ' ἐπ' ὄχθαισι γ'λυκύν
νόστον ἐρεισάμενοι
λευκανθέα σώμασι πίαναν καπνόν·
ἑπτὰ γὰρ δαΐσαντο πυραὶ νεογυῖους

¹¹¹ “Porti il detto che un giorno il figlio d'Ecleo pronunciò vedendo a Tebe dalle sette porte i figli resistere in battaglia, quando con la seconda spedizione vennero d'Argo gli Epigoni. Così parlò, mentre essi combattevano [...] Tali cose diceva Anfiarao”.

¹¹² “Preparate le spoglie dei sette roghi, in Tebe il figlio di Talao disse queste parole: «Rimpiango la pupilla del mio esercito...”.

¹¹³ Cfr. scolio *ad locum*, 23d DRACHMANN.

φῶτας¹¹⁴

C'è qui il riferimento al νόστος degli Argivi, fermatosi sulle rive dell'Ismeno, nella stessa Tebe, che Filostrato parafrasa con ἐπτά οὔτοι... οὐδεις ἐνόστησε πλὴν Ἀδράστου καὶ Ἀμφιάρεω, τοὺς δὲ λοιποὺς ἢ Καδμεία κατέσχευ¹¹⁵. Non si fa menzione di Adrasto. Il riferimento alle sette pire, presente anche qui, va interpretata come nel caso dell'*Olimpica*¹¹⁶.

C) Anche l'opera storica di Diodoro Siculo accenna all'episodio (IV 65, 8), menzionando Eteocle e Polinice che si uccidono l'uno per mano dell'altro, Capaneo che muore mentre tenta di scalare le mura con una scala, e Anfiarao che cade insieme al carro in una voragine e scompare (Ἀμφιάραος δὲ χανούσης τῆς γῆς ἐμπεσὼν εἰς τὸ χάσμα μετὰ τοῦ ἄρματος ἄφαντος ἐγένετο). L'autore aggiunge che morirono tutti gli altri capi tranne Adrasto (τῶν ἄλλων ἡγεμόνων ἀπολομένων πλὴν Ἀδράστου).

Dunque, il retore combina le due versioni e elabora, possiamo dire, una nuova versione in cui i soli a salvarsi, in modi diversi, furono Adrasto e Anfiarao.

Tra i sette Argivi, oltre al soggetto principale dell'*imago*, solo Capaneo merita di essere citato per la singolare modalità della sua morte. Il riferimento, qui, è ai *Sette* eschilei, alle *Supplici* e alle *Fenicie* euripidee, in cui l'eroe argivo ha una particolare

¹¹⁴ “La mischia si affrettò a giungere con le armi di bronzo e i carri a evidente sventura: planteranno il dolce ritorno sulle rive dell'Ismeno e ingrasserano con i loro corpi il bianco fumo. Infatti sette pire di giovani uomini bruceranno”.

¹¹⁵ L'anacoluto ad inizio frase ha una funzione enfatica. Il verbo κατέχω è utilizzato nell'*Iliade* da Elena, che si meraviglia di non vedere i suoi fratelli (III 243- 4): Ὡς φάτο, τοὺς δ' ἤδη κάτεχευ φυσίζοος αἴα/ ἐν Λακεδαιμόνι αὔθι φίλη ἐν πατρίδι γαίῃ (“Così diceva, già invece li teneva sepolti la terra datrice di vita, proprio laggiù a Sparta, nella loro terra nativa”).

¹¹⁶ Cfr. BRASWELL 1998, pp, 91- 2.

rilevanza¹¹⁷. In particolare, anche la terminologia che qui ritroviamo si rifà al lessico tragico: il verbo βάλλω viene utilizzato due volte, la prima al perfetto medio- passivo, a indicare che Capaneo era stato colpito con un fulmine (κεραυνῶ βεβλήσθαι)¹¹⁸, la seconda al participio aoristo attivo, a indicare l'azione precedente di Capaneo che aveva colpito Zeus col suo vanto (κόμπω βαλὼν τὸν Δία)¹¹⁹. La punizione di Zeus dunque corrisponde simmetricamente all'offesa da lui subita: il dio, colpito dal vanto dell'uomo, lo colpisce col suo fulmine. Al κόμπος di Capaneo fanno riferimento i tre tragici, Eschilo nei *Sette a Tebe* (425), Sofocle nell'*Antigone* (127- 8: Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους/ ὑπερεχθαίρει), Euripide nelle *Fenicie* (1174: ἐκόμπασεν), in cui troviamo anche βάλλει κεραυνῶι Ζεὺς νιν (1181), con l'utilizzo dello stesso lessico filostrato.

2.

Dopo la sezione introduttiva, in cui viene contestualizza l'*imago*, il retore afferma che 'questi' (οἱτοί, con cui si vuole indicare i condottieri)¹²⁰ meritano un discorso a parte, circoscrivendo in qualche modo l'argomento che vuole descrivere, cioè Anfiarao che fugge sottoterra con le bende e con l'alloro (τὸν Ἀμφιάρεων φεύγοντα κατὰ τῆς γῆς αὐτοῖς στέμμασι καὶ αὐτῇ δάφνη), riprendendo il discorso lì dove si era fermato all'inizio dell'*imago*. Tuttavia, se l'affermazione può essere interpretata col fatto che

¹¹⁷ Cfr. anche *Im.* I 4; II 29; 30.

¹¹⁸ La *iunctura* con il verbo all'aoristo passivo è presente, in riferimento sempre a Capaneo, anche in *Im.* II 30, 2, cfr. *infra*. Lo stesso verbo è utilizzato anche in *Im.* II 29, 1, in cui Capaneo 'è stato colpito per la sua arroganza', πρὸς γὰρ τῷ μεγέθει βέβληται).

¹¹⁹ Anche in *Im.* II 30, 2 si fa riferimento al κόμπος di Capaneo (ὡς κομπάσας τι ἐς τὸν Δία).

¹²⁰ La figura di Capaneo compare anche in I 4; II 29 e soprattutto in II 30, in cui è descritto il suicidio di Evadne sulla pira del marito (cfr. *infra*). Non è descritta alcun immagine su Polinice e Adrasto.

agli eroi nominati verrà dato spazio in altre *imagines* (I 4; II 29; 30), non è chiaro se questi fossero presenti nel dipinto che qui Filostrato vuole descrivere: l'utilizzo del dimostrativo οὔτοι nella prima sezione (ἐπτά οὔτοι) potrebbe far pensare che sia così, e la precisazione che 'il quadro invita a guardare il solo Anfiarao' (κελεύει δὲ ἡ γραφὴ βλέπειν ἐς μόνον τὸν Ἀμφιάρεων) non esclude la presenza degli altri sei condottieri, o almeno di quelli nominati, anche se è difficile stabilire in che modo.

Filostrato riprende, dunque, il filo principale dell'ἔκφρασις, rielaborando con altre parole l'accento che in apertura aveva fatto alla catabasi aggiungendo che l'indovino indossava le bende e l'alloro (αὐτοῖς στέμμασι καὶ αὐτῇ δάφνη): con l'espressione φεύγοντα κατὰ τῆς γῆς il retore contamina il fuggire da Tebe dell'indovino (precedentemente espresso da ἐπανιόντα) con l'azione di Zeus che spacca il terreno aprendo una voragine.

L'attribuzione ad Anfiarao delle bende e dell'alloro è facilmente comprensibile dal momento che sono elementi collegati agli indovini¹²¹.

La parte centrale della seconda sezione è dedicata ai due cavalli e al carro¹²² che Filostrato descrive in maniera particolareggiata: i bianchi destrieri (οἱ ἵπποι λευκοί), ansimanti (emettono il fiato dalle narici: τὸ ἄσθμα τῶν ἵππων ἀπὸ παντὸς τοῦ

¹²¹ Nell'opera filostratea, le bende compaiono altre due volte: una volta nell'*imago* dedicata alla morte di Agamennone e Cassandra (*Im.* II 10, 4), in cui la profetessa viene descritta nell'atto di abbandonare le sacre bende per spingersi verso Agamennone (cfr. *supra*), l'altra nella descrizione della quercia di Dodona, dai rami della quale pendono le sacre bende perché essa emettesse gli oracoli (II 33, 1: στέμματα δ' ἀνήπται τῆς δρυός, ἐπειδὴ καθάπερ ὁ Πυθοῖ τρίπους χρησμοὺς ἐκφέρει.). Già in Omero leggiamo che il figlio di Ecle è amato da Zeus ed Apollo (*Od.* XV 245- 6, già citato). In *A.P.* II 1, 259- 62, una descrizione di una statua di Zeusippo a Costantinopoli, troviamo l'espressione στέμματι δαφναίῳ ('con bende d'alloro'), con riferimento al figlio di Ecle.

¹²² Il dettaglio dei cavalli, nella tradizione, lo vediamo per la prima volta nella IX *Nemea* di Pindaro, in cui però si dice solo che Zeus, dopo aver fatto sprofondare Anfiarao, 'nacose anche i cavalli' (25: Ζεὺς ... κρύψεν δ' ἄμ' ἵππους). Si accenna invece solamente al carro, in questo caso una quadriga (vv. 501 e 927), nelle *Supplici* euripidee, così come nelle opere di Diodoro Siculo (IV 65, 8), di Pausania (II 23, 2) e dello pseudo-Apollodoro (III 6, 8).

μυκτῆρος), bagnano la terra della loro bava (ἀφρῶ δὲ ἡ γῆ διέρρανται), hanno la chioma scompigliata (ἡ χαιτή μετακλίνεται), e sono ricoperti da uno strato sottile di polvere (περίκειται λεπτή κόνις) dovuto al sudore (διαβρόχοις τε ὑπὸ ἰδρώτος οὔσι). Del carro si dice che le ruote girano vorticosamente (ἡ δίνη τῶν τροχῶν σπουδῆς ἔμπλεως).

È questa la parte ‘ecfrastica’ in senso stretto dell’*imago*, e altre volte il retore si cimenta in descrizioni di questo tipo, dimostrando anche una certa capacità di *variatio* nel lessico¹²³: molto simile al nostro testo è la descrizione dei destrieri di Ippolito che si imbizzarriscono alla vista del mostro marino (II 4, 2). Anche qui infatti è descritta la chioma che si solleva (ἐλευθέραν αἴρουσι τὴν χαιτήν), la bava che cade sul suolo (ραίνοντες δὲ ἀφρῶ τὸ πεδῖον)¹²⁴, e le ruote del carro (τροχοὶ δ’ ἄρματος) e il vortice che formano girando (τῆς δίνης)¹²⁵.

A conclusione di questa parte, Filostrato ritorna nella descrizione del protagonista del dipinto: egli appare con tutta l’armatura tranne l’elmo (ὁ δὲ Ἀμφιάρεως τὰ μὲν ἄλλα ὄπλισται, μόνου δὲ ἀμελεῖ κράνους), dal momento che, spiega il retore, rivolge la testa verso l’alto in direzione di Apollo (ἀνιεῖς τὴν κεφαλὴν Ἀπόλλωνι).

Dal punto di vista iconografico, il motivo della catabasi dell’indovino è attestato a partire dall’età classica: abbiamo una *lekythos*¹²⁶ del secondo quarto del V sec. a. C. che raffigura la quadriga al galoppo, i cui cavalli hanno le zampe già per metà sottoterra, e Anfiraio, armato di elmo corazza scudo e due lance, con la bocca aperta per urlare o per pregare e il braccio destro alzato. Accanto a lui, il suo auriga; dietro, una lancia che

¹²³ Cfr. I 17(*Ippodamia*), 2; I 28 (*Cacciatori*), 3- 4; 30 (*Pelope*), 2; II 4 (*Ippolito*), 2; 5 (*Rodogune*), 2; 25 (*Sepoltura di Abdero*), 1.

¹²⁴ Cfr. anche I 17, 2 (ἀφροῦ μεστοί).

¹²⁵ Somiglia al nostro testo descrizione di cavalli che Filostrato Minor fa in *Argo o Eeta* (11), in cui abbiamo l’unica attestazione, oltre al nostro testo, della *iunctura* δίνη τῶν τροχῶν, ed è presente il termine ἄσθμα per rendere l’immagine dei cavalli ansimanti, e in *Pelope* (9).

¹²⁶ Atene, Museo Archeologico Nazionale 1125.

cade obliquamente da sinistra e che sta raggiungendo la sua schiena¹²⁷. In questa pittura vascolare, diversamente da quanto leggiamo nell'*imago*, abbiamo il dettaglio dell'elmo, la quadriga e l'auriga, che Filostrato non nomina.

Un cratere a volute del Pittore di Bologna¹²⁸ della metà del V sec. a. C. raffigura, al di sotto di una scena di combattimento, una quadriga, già a tre quarti scomparsa; tra le teste dei due cavalli di mezzo appaiono i busti di Anfiarao e Batone che sono girati verso destra: l'indovino, armato di elmo e scudo, rivolge lo sguardo verso l'alto e alza il braccio destro¹²⁹. La resa iconografica di questa pittura è molto simile a quella precedente, da cui si differenzia per il capo all'insù dell'eroe, come nell'*imago*. È interessante notare la presenza della scena di combattimento, che ovviamente si riferisce allo scontro tra Tebani e Argivi: questo dettaglio, a mio avviso, può rendere plausibile la presenza degli altri condottieri nel dipinto filostrato.

È interessante il fregio superiore del muro sud dell'*heroon* di Trysa, in Frigia, del 400 a. C. che rappresenta la scena finale dei sette condottieri riconoscibile dalla presenza di Zeus che fulmina Capaneo e proprio da Anfiarao: l'indovino è sul carro, da solo, visibile fino alle cosce e armato di scudo elmo e corazza; ha il braccio destro sollevato e rivolge lo sguardo al di sopra dei cavalli verso una figura seduta in chitone e mantello, la quale è raffigurata con un bastone in mano (Zeus?)¹³⁰.

Abbiamo anche il sarcofago della Villa Pamphili, datato al II sec. d. C., che raffigura, oltre ad altri episodi della guerra, il momento immediatamente precedente la caduta di Anfiarao: l'indovino, su una biga¹³¹, tiene le redini dei cavalli, che sembrano sbuffare di

¹²⁷ KRAUSKOPF 1981a, p. 698-9 (n. 37); SINEUX 2007, p. 63.

¹²⁸ Ferrara, Museo archeologico T 579.

¹²⁹ KRAUSKOPF 1981a, p. 699 (n. 38); SINEUX 2007, p. 63.

¹³⁰ KRAUSKOPF 1981a, p. 699 (n. 39); SINEUX 2007, p. 63-4.

¹³¹ Se è giusta la precisazione di CROISILLE 1982, p. 179.

fronte all'abisso che è in procinto di aprirsi davanti a loro. Dall'abisso, spunta *Tellus*¹³². Segnalo infine un quadro su marmo da Ercolano¹³³ in cui l'eroe, sulla quadriga trainata da cavalli bianchi e guidata da un auriga, è raffigurato senz'armi¹³⁴, e una pittura pompeiana in cui è visibile una biga trainata da cavalli bianchi, su cui M. Della Corte ha voluto vedere Anfiarao sulla sua biga, accompagnato da Batone¹³⁵.

Nessuna delle rappresentazioni superstiti corrisponde esattamente alla descrizione di Filostrato¹³⁶, ma in esse sono presenti diversi elementi dell'*imago*, e si può supporre anche qui che il retore combini in un unico dipinto dettagli presenti in diverse rappresentazioni: l'indovino è da solo, come nel fregio di Trysa, non è infatti menzionato l'auriga con cui di solito Anfiarao appare¹³⁷; l'eroe non è mai rappresentato senza elmo, tuttavia, a volte egli ha il capo rivolto verso l'alto, come nel caso del cratere del Pittore di Bologna e del fregio, in cui è interessante notare che l'indovino si rivolge probabilmente ad un dio (nell'*imago* ad Apollo). Inoltre, solo in due esemplari abbiamo la biga (nel sarcofago e nella pittura pompeiana), laddove nel resto dell'iconografia troviamo una quadriga; infine, il sarcofago attesta la presenza di raffigurazioni in cui la catabasi deve ancora avvenire, e il quadro di Ercolano attesta la figura dell'eroe privo di elmo. A questo proposito il testo filostrato non è chiaro: dei due brevi riferimenti all'evento, nella prima leggiamo che 'il carro trasporta Anfiarao', ma alla catabasi si fa riferimento come una cosa detta, non rappresentata; nella seconda l'autore afferma che il figlio di Ecle 'sta fuggendo sottoterra', ma non ci sono altre precisazioni riguardo la

¹³² KRAUSKOPF 1981a, p. 700, n. 47; CROISILLE 1982, p. 179.

¹³³ Napoli, Museo Nazionale 9564.

¹³⁴ KRAUSKOPF 1981, p. 702, n. 68; ABBONDANZA 2008, p. 280, n. 87.

¹³⁵ DELLA CORTE 1917, p. 109. CROISILLE 1982 dubita che si tratti di Batone, ma concorda sull'interpretazione di Anfiarao (p. 179); lo studioso, inoltre, rapporta la pittura pompeiana e il sarcofago al testo della *Tebaide* di Stazio (p. 180).

¹³⁶ KRAUSKOPF 1981a menziona l'*imago* filostrato come attestazione di un dipinto perduto (p. 700, n. 47).

¹³⁷ KRAUSKOPF 1981a elenca un'urna del II sec. a. C. (n. 44), delle figure in terracotta del timpano del tempio di Telamone del secondo quarto del II sec. d. C. (n. 45).

quassat humum; uatem cultu Parnasia monstrant
 uellera: frondenti crinitur cassis oliua,
 albaque puniceas interplicat infula cristas.
 arma simul pressasque iugo moderatur habenas.
 hinc atque inde morae iaculis, et ferrea curru 220
 silua tremit; procul ipse graui metuendus in hasta
 eminet et clipeo uictum Pythona coruscat¹³⁹.

Anfiarao dunque è descritto in piedi sul suo carro dietro i cavalli¹⁴⁰.

Sul numero dei destrieri Stazio non si pronuncia, apprendiamo però che provengono dalla Laconia (214: *Taenariis... equis*) e che urono generati da Cillaro, il cavallo di Castore (215: *Cyllarus ignaro generarat Castore*). Leggiamo poi che l'indovino porta sia le bende che l'alloro, come si allude con l'espressione *uatem cultu Parnasia monstrant/ uellera* (216- 7): le bianche bende (*albaque*, leggiamo a v. 218) hanno l'ornamento (*cultu*) sacro ad Apollo, dunque l'alloro. La caratterizzazione del personaggio in Stazio¹⁴¹ corrisponde a quella filostratea, ma, come ho già avuto modo di dire, questi elementi sono un *topos* nel caso degli indovini. È infine descritta l'armatura di Anfiarao: l'elmo (217: *cassis*), la lancia (221: *hasta*) e lo scudo (222: *clipeo*).

¹³⁹ “Ora l'eroe fa tremare il terreno, alto sui suoi cavalli tenari che Cillaro aveva generato con unione ineguale all'insaputa di Castore. Le bende del Parnaso che l'adornano lo rivelano un sacerdote: l'elmo è chiomato di ramoscelli d'ulivo frondoso e una candida infula si intreccia alle piume purpuree del cimiero. Insieme alle armi governa le redini ben tirate, da una parte e dall'altra barriere sostengono i suoi giavellotti, e sul carro ondeggia una selva di ferro; lui in persona da lungi si staglia si staglia terribile con l'asta pesante e fa lampeggiare il vinto Pitone effigiato sullo scudo”. Ai vv. 242- 4 c'è una similitudine con Enomao, da confrontare con la relativa immagine filostratea (PARKES 2012, p. 153- 5 ad 242- 4).

¹⁴⁰ Sui cavalli di Anfiarao, cfr. GEORGACOPOULOU 1996b, pp. 450- 1, n.14. MICOZZI 2007: «I cavalli sono presenti in quasi tutte le scene in cui fa la sua comparsa questo eroe, che nei giochi (6, 326 sgg.) riporta la vittoria proprio nella corsa con il carro; [...] La partenza di Anfiarao sul carro, che sviluppa un quadro di Euripide (*Ph.* 170 sg.) e corrisponde a un diffuso tema iconografico (cfr. GANTZ 1993, 507 sg.), prepara la formidabile apparizione dell'eroe nell'aristia (*T* 7, 690), e la sua irruzione negli inferi con tanto di cocchio (8, 4); solo in 8, 87 l'eroe ritornerà *pedes*» (p. 196).

¹⁴¹ Il doppio ruolo di Anfiarao profeta e combattente, largamente rispondente alla tradizione, viene reso da Stazio mostrando i simboli della condizione sacerdotale di Anfiarao legati all'armatura di un guerriero: il suo elmo è intrecciato con un ramoscello d'ulivo, con una sacra benda intrecciato nella cresta (PARKES 2012, p. 146).

Alla fine del libro VII, inoltre, Apollo è costretto ad intervenire per salvarlo dall'onta della morte, e così Anfiarao discende, ancora vivo, nell'Ade¹⁴². Stazio racconta gli avvenimenti della battaglia dopo un'invocazione alla Musa (628- 31)¹⁴³, a cui seguono l'*aristeia* di Anfiarao (632- 89) e la vera e propria catabasi¹⁴⁴ (816- 23):

ecce alte praeceps humus ore profundo
 dissilit, inque uicem timuerunt sidera et umbrae.
 illum ingens haurit specus et transire parentes
 mergit equos; non arma manu, non frena remisit:
 sicut erat, rectos defert in Tartara currus, 820
 respexitque cadens caelum, campumque coire
 ingemuit, donec leuior distantia rursus
 miscuit arua tremor lucemque exclusit Auerno¹⁴⁵.

Ci interessa sottolineare di questi versi, a parte le espressioni con cui si indica la spaccatura della terra (816- 7: *alte praeceps humus ore profundo/ dissilit*) che inghiotte l'uomo (818: *illum ingens haurit specus*) e i cavalli (819: *mergit equos*), che anche qui, come nell'*imago*, l'indovino, nel momento in cui sprofonda non abbandona le armi (819: *non arma manu... remisit*), anche se non c'è alcun riferimento all'assenza dell'elmo, e che rivolge lo sguardo in cielo (821: *respexitque cadens caelum*)¹⁴⁶.

¹⁴² VESSEY 1973, p. 258.

¹⁴³ Cfr. SMOLENAARS 1994, pp. 280- 3.

¹⁴⁴ La discesa agli Inferi di Anfiarao è preceduta dal *furor* dell'indovino, cfr. VESSEY 1973, pp. 260- 2.

¹⁴⁵ “Ma guarda! Ecco che la diventa una voragine e si spalanca in un abisso profondo! La reciproca paura fa tremare le stelle e le ombre dei morti. Un'enorme caverna inghiotte l'eroe e fa sparire i cavalli mentre tentano di scavalcarla. Ma lui non abbandona né armi né redini: così come si trova guida il suo carro dritto nel Tartaro e, precipitando, si volge a guardare il cielo. Geme al vedere il campo richiudersi sopra di sé. Finché una scossa più lieve non riunisce le due estremità della terra e impedisce alla luce l'ingresso all'Averno”.

¹⁴⁶ A proposito della descrizione di Stazio del tremore della terra (794 ss.) e della sua apertura in una voragine (816 ss.), SMOLENAARS 1994 (p. 377- 9) afferma che la scena è fortemente influenzata dalla *Troiane* di Seneca (170- 00), e in misura minore anche dall'*Edipo* (569- 80).

3.

La parte originale di questa *imago* è senza dubbio la terza sezione, in cui assistiamo ad una serie di personificazioni: innanzitutto Oropo, la città tra Beozia e Attica, che appare come un giovane in mezzo alle Oceanine (τὸν Ὠρωπὸν νεανίαν ἐν γλαυκοῖς γυναίκοις – τὰ δὲ ἐστὶ Θάλατται), altra personificazione, ad indicare probabilmente che la città aveva sbocco sul mare. In seguito, appaiono la Verità, vestita di bianco (Ἀλήθεια λευχειμονοῦσα)¹⁴⁷, e il Sogno (Ὀνειρος), che indossa una veste bianca sopra una nera, simbolo dell'alternanza tra giorno e notte (ἐσθῆτα ἔχει λευκὴν ἐπὶ μελαίνῃ, τὸ οἶμαι νύκτωρ αὐτοῦ καὶ μεθ' ἡμέραν). Gli altri elementi sono l'antro dell'indovino, il suo 'luogo di meditazione' (τὸ φροντιστήριον), 'sacro e divino' (ἱερὸν καὶ θειῶδες); la porta dei sogni (ὀνείρων πύλη)¹⁴⁸; e il corno (κέρας) che Sogno tiene in mano per guidare i sogni attraverso la verità (ὥς τὰ ἐνύπνια διὰ τῆς ἀληθοῦς ἀνάγων).

Schönberger ed altri hanno sostenuto che Filostrato abbia voluto rappresentare qui il luogo dell'azione¹⁴⁹, ma, come ho avuto modo di dire precedentemente, questo non si può affermare con certezza; piuttosto, credo che qui si voglia raffigurare il luogo del famoso santuario di Anfiarao, non il luogo della catabasi: nella prima sezione infatti, abbiamo letto che la terra si aprì perché l'indovino profetizzasse in Attica e dicesse la verità (ὥς μαντεύοιτο ἐν τῇ Ἀττικῇ καὶ ἀληθεύοι), anticipazione del culto che avrebbe avuto ad Oropo, di cui nella terza sezione si descrive il santuario (γράφει καὶ τὸ

¹⁴⁷ Per la figura di Aletheia, cfr. SETTIS 1981, pp. 486- 7.

¹⁴⁸ Cfr. *Od.* XIX 566, in cui si dice che due sono le porte dei sogni, quella d'avorio, ingannevole, e quella di corno.

¹⁴⁹ SCHÖNBERGER 1968, p. 362: «Der Maler wollte den Ort der Handlung darstellen».

φροντιστήριον Ἀμφιάρεω, ῥήγμα ἱερὸν καὶ θειώδες), con riferimento, seppure in maniera simbolica, ad alcune pratiche rituali¹⁵⁰.

Una conferma di ciò viene da Pausania, I 34, 1:

τὴν δὲ γῆν τὴν Ὠρωπίαν μεταξὺ τῆς Ἀττικῆς καὶ Ταναγρικῆς, Βοιωτίαν τὸ ἐξ ἀρχῆς οὖσαν, ἔχουσιν ἐφ' ἡμῶν Ἀθηναῖοι, πολεμήσαντες μὲν τὸν πάντα ὑπὲρ αὐτῆς χρόνον, κτησάμενοι δὲ οὐ πρότερον βεβαίως πρὶν ἢ Φίλιππος Θήβας ἐλὼν ἔδωκέ σφισιν. ἡ μὲν οὖν πόλις ἐστὶν ἐπὶ θαλάσσης μέγα οὐδὲν ἐς συγγραφὴν παρεχομένη· ἀπέχει δὲ δώδεκα τῆς πόλεως σταδίου μάλιστα ἱερὸν τοῦ Ἀμφιαράου¹⁵¹.

Il Periegeta, dunque, attesta che Oropo era ormai considerata attica, che la località si trova vicino al mare, e che non lontano si trovava il santuario. Ancora, a I 34, 5, la precisazione del tipo di mantica che si praticava:

δοκῶ δὲ Ἀμφιάραον ὄνειράτων διακρίσει μάλιστα προ<ς>κεῖσθαι· δῆλος δέ, ἠνίκά ἐνομίσθη θεός, δι' ὄνειράτων μαντικὴν καταστησάμενος¹⁵²

Francesca Ghedini include questa *imago* tra in quadri monoscenici a protagonista unico con al centro la biga di Anfiarao che si inabissa e sullo sfondo l'altro con Verità e Sogno e Oropo tra le personificazioni dei mari¹⁵³, tuttavia, sulla base di quanto detto, credo che questa descrizione possa essere invece considerata come un quadro a due scene a narrazione continua, la prima con la catabasi dell'indovino sulla biga, con la

¹⁵⁰ La porta dei sogni infatti doveva essere garante della veridicità dell'attività onirica durante le pratiche di incubazione. Sulla città di Oropo, sulle vicende del santuario di Anfiarao e sui riti a lui connessi, cfr. BESCHI- MUSTI 1982, pp. 396- 9.

¹⁵¹ “La regione di Oropo, tra l'Attica e il territorio di Tanagra, che in origine apparteneva alla Beozia, la possiedono ora gli Ateniesi, che in ogni tempo si sono battuti per il suo possesso, ma che non l'hanno acquisita in maniera definitiva fin quando Filippo, conquistata Tebe, non gliene fece dono. La città si trova sul mare, e non presenta nulla di così notevole da doverne scrivere; a circa dodici stadi dalla città sorge il tempio di Anfiarao” (Trad. di MUSTI 1982).

¹⁵² “Credo che Anfiarao si dedicasse particolarmente all'interpretazione dei sogni; è comunque chiaro che, una volta ritenuto dio, produsse una mantica fondata sui sogni”.

¹⁵³ GHEDINI 2000, p. 178.

presenza sullo sfondo degli altri capi della spedizione, la seconda con l'antro di Anfiarao e la personificazione di Oropo.

II 29: LA SEPOLTURA DI POLINICE

ANTIGONH

(1) Τοὺς μὲν ἀμφὶ Τυδέα καὶ Καπανέα καὶ εἰ δὴ τις Ἴππομέδων καὶ Παρθενοπαῖος ἐνταῦθα Ἀθηναῖοι θάψουσιν ἀγῶνα ἀράμενοι τὸν ὑπὲρ τῶν σωμάτων, Πολυνείκην δὲ τὸν Οἰδίποδος Ἀντιγόνη ἢ ἀδελφὴ θάπτει νύκτωρ ἐκφοιτήσασα τοῦ τείχους καίτοι κεκηρυγμένον ἐπ' αὐτῷ μὴ θάπτειν αὐτὸν μηδὲ ἐνοῦν τῇ γῆ, ἣν ἐδουλοῦτο. (2) τὰ μὲν δὴ ἐν τῷ πεδίῳ νεκροὶ ἐπὶ νεκροῖς καὶ ἵπποι, ὡς ἔπεσον, καὶ τὰ ὄπλα, ὡς ἀπερρῦη τῶν ἀνδρῶν, λύθρου τε οὐτοσὶ πηλός, ᾧ φασι τὴν Ἐνυῶ χαίρειν, ὑπὸ δὲ τῷ τείχει τὰ μὲν τῶν ἄλλων λοχαγῶν σώματα μεγάλοι τέ εἰσι καὶ ὑπερβεβληκότες ἀνθρώπων, Καπανεύς δὲ γίγαντι εἴκασται· πρὸς γὰρ τῷ μεγέθει βέβληται ὑπὸ τοῦ Διὸς καὶ ἔτι τύφεται. τὸν Πολυνείκην δὲ ἢ Ἀντιγόνη μέγαν καὶ κατ' ἐκείνους ὄντα καὶ ἀνήρηται τὸν νεκρὸν καὶ θάψει πρὸς τῷ τοῦ Ἐτεοκλέους σήματι διαλλάττειν ἡγουμένη τοὺς ἀδελφούς, ὡς λοιπὸν ἔτι. (3) τί φήσομεν, ᾧ παῖ, τὴν σοφίαν τῆς γραφῆς; σελήνη μὲν γὰρ προσβάλλει φῶς οὐπὼ πιστὸν ὀφθαλμοῖς, μεστὴ δὲ ἐκπλήξεως ἢ κόρη θρηνεῖν ὥρμηκε περιβάλλουσα τὸν ἀδελφὸν ἐρρωμένοις τοῖς πήχεσι, κρατεῖ δὲ ὅμως τοῦ θρήνου δεδοικυῖά που τὰ τῶν φυλάκων ὄτα, περιαθρεῖν τε βουλομένη πάντα τὰ πέριξ ὅμως ἐς τὸν ἀδελφὸν βλέπει τὸ γόνυ ἐς γῆν κάμπτουσα. (4) τὸ δὲ τῆς ροιᾶς ἔρνος αὐτοφύες, ᾧ παῖ, λέγεται γὰρ δὴ κηπεῦσαι αὐτὸ Ἐρινύας ἐπὶ τῷ τάφῳ, κἂν τοῦ καρποῦ σπάσης, αἷμα ἐκδίδεται νῦν ἔτι. θαῦμα καὶ τὸ πῦρ τὸ ἐπὶ τοῖς ἐναγίσμασιν· οὐ γὰρ ξυμβάλλει ἑαυτῷ οὐδὲ ξυγκεράννυσι τὴν φλόγα, τὸ ἐντεῦθεν δὲ ἄλλην καὶ ἄλλην τρέπεται καὶ τὸ ἄμικτον δηλοῖ τοῦ τάφου.

ANTIGONE

Gli uomini che circondano Tideo e Capaneo, in particolare Ippomedonte e Partenopeo che qui vedi, saranno seppelliti dagli Ateniesi, una volta risolta la contesa sui corpi; Polinice figlio di Edipo, invece, viene ora seppellito da Antigone, sua sorella. Ella, di notte, si è recata fuori dalla mura nonostante fosse stato proclamato contro il fratello il divieto di seppellirlo e di ricongiungerlo alla terra che egli voleva assoggettare. (2) Se nella piana si vedono cadaveri su cadaveri, cavalli caduti a terra, armi sfuggite alle mani degli uomini, e questa melma insanguinata, di cui dicono che Enio si rallegrì, sotto le mura ci sono invece i corpi, degli altri condottieri, grandi e che hanno oltrepassato i limiti umani; Capaneo assomiglia addirittura ad un gigante: infatti a causa della sua grandezza è stato colpito da Zeus, e ancora brucia. Polinice, grande e superbo come gli altri, è stato invece raccolto da Antigone, che ora seppellisce il suo cadavere vicino alla tomba di Eteocle, credendo che fosse opportuno che i fratelli si riconciliassero, come loro rimane. (3) Che cosa diremo, figliuolo, sulla sapienza del dipinto? Infatti, mentre la luna emette una luce non pienamente visibile agli occhi, la fanciulla, che in preda al terrore si era affrettata a levare un canto di dolore abbracciando il fratello con le forti braccia, continua ancora a cantare temendo le orecchie delle guardie; pur sforzandosi di guardare ogni cosa che la circondasse, guarda tuttavia il fratello con le ginocchia piegate a terra. (4) Del germoglio del melograno nato spontaneamente sulla tomba, figliuolo, si dice infatti che le Erinni se ne siano prese cura, se tu cogliessi il frutto, ancora adesso ne uscirebbe sangue. Una meraviglia anche il fuoco del sacrificio funebre: infatti le due fiamme non sono compatte né si mescolano, ma dallo stesso luogo la prima si dirige da una parte la seconda dall'altra, e dimostrano che i due fratelli non possano condividere neanche il luogo della sepoltura.

COMMENTO

1.

L'*incipit* dell'immagine si ricollega alla tradizione che vede gli Ateniesi prendersi carico della sepoltura dei corpi degli Argivi, e dunque richiama subito alla mente le *Supplici* di Euripide, in cui sono proprio gli uomini guidati da Teseo a raccogliere le istanze delle madri dei caduti e del re di Argo, Adrasto¹⁵⁴. Anche Eschilo, negli *Eleusini*, aveva messo in scena lo stesso episodio, ma qui il re di Atene riesce ad ottenere la sepoltura senza ricorrere alle armi¹⁵⁵. Se è vero che in ἀγῶνα ἀράμενοι τὸν ὑπὲρ τῶν σωμάτων ('dopo aver vinto la contesa sui corpi'), il termine ἀγών può indicare sia una contesa verbale sia una battaglia, c'è da dire però che Filostrato, in *Im.* II 30, 2 indica lo stesso concetto con l'espressione νικησάντων Ἀθηναίων ταφῆναι σφᾶς¹⁵⁶, dove è chiaro che si riferisca ad una vittoria militare¹⁵⁷.

La presenza nell'*imago* del futuro θάψουσιν ('seppelliranno') suggerisce che l'atto della sepoltura non sia rappresentato nel dipinto, così come è improbabile che siano rappresentati gli Ateniesi; l'avverbio ἐνταῦθα deve essere a mio parere interpretato come un deittico riferito a Ippomedonte e Partenoepo, e dunque dovrebbe indicare la semplice presenza nel dipinto degli eroi menzionati.

L'ordine degli eroi menzionati nell'*imago* corrisponde in parte a quello che troviamo nel dialogo tra il Messaggero ed Eteocle nei *Sette a Tebe* di Eschilo, in cui il figlio di

¹⁵⁴ Cfr. anche Isocr. *Panath.* 168- 74; Plut. *Thes.* 29, 4.

¹⁵⁵ Cfr. Diod. Sic. IV 65, 9 (Ἀθηναῖοι διαφέροντες τῶν ἄλλων χρηστότητι πάντας τοὺς ὑπὸ τὴν Καδμείαν πεπτωκότας ἔθαψαν. "Gli Ateniesi, distinguendosi dagli altri per bontà, seppellirono i caduti sotto la terra cadmea").

¹⁵⁶ Cfr. *infra*.

¹⁵⁷ Il verbo αἶρω, al medio, è spesso utilizzato in contesti militari. Cfr., ad esempio, in Dionigi di Alicarnasso, in cui abbiamo l'identica struttura (IV 31, 1): Ταρκύνιος ἐμὸς ὢν πάππος ἐκτίησατο τὴν Τρωαίων ἀρχὴν πολλοὺς καὶ μεγάλους ἀγῶνας ὑπὲρ αὐτῆς ἀράμενος.

Edipo designa gli avversari da opporre ai condottieri argivi, che vengono presentati nel seguente ordine: Tideo (375- 96); Capaneo (422- 36); Eteoclo (457- 71); Ippomedonte (486- 500); Partenopeo (526- 49); Anfiarao (568- 96); Polinice (631- 52). Ora, rispetto al testo eschileo, Filostrato esclude Eteoclo e Anfiarao. Se l'assenza di quest'ultimo è spiegabile col fatto che l'indovino non morì sul suolo tebano, ma sprofondò sottoterra¹⁵⁸, riguardo al primo possiamo dire che tra i capi argivi fu quello che ebbe meno fortuna, egli è presente nei *Sette*, ma viene escluso da Euripide: nelle *Fenicie* viene sostituito da Adrasto, che invece nel dramma eschileo era il capo *super partes* della spedizione¹⁵⁹.

Data la struttura della prima sezione, replicata anche nella seconda, si ha l'impressione che il retore voglia dare risalto alle differenze tra Polinice da un lato, e il resto dei condottieri che mossero contro Tebe dall'altro; così si spiega il risalto che il testo dà agli Argivi che devono essere seppelliti, posti in posizione incipitaria nella frase (Τοὺς μὲν ἀμφὶ Τυδέα καὶ Καπανέα καὶ εἰ δὴ τις Ἴππομέδων καὶ Παρθενοπαῖος...; Πολυνείκην δὲ τὸν Οἰδίποδος...) rispetto a coloro che compiranno la sepoltura (gli Ateniesi nel primo caso, Antigone nell'altro). L'uso del futuro, dunque, non ha solo le funzioni di collocar l'episodio descritto in una dimensione temporale, e di anticipare eventi successivi a quelli rappresentati, ma anche quella di far risaltare questa contrapposizione.

¹⁵⁸ L'episodio è descritto da Filostrato in *Im.* I 4 e 27.

¹⁵⁹ Eteoclo non compare neanche nelle altre *Imagines* di argomento tebano (Capaneo, Anfiarao, e Polinice appaiono in più descrizioni; Adrasto viene menzionato solo una volta). Cfr. Diod. Sic. IV 65, 7 (οἱ δὲ περὶ τὸν Ἄδραστον καὶ Πολυνείκην καὶ Τυδέα προσλαβόμενοι τέτταρας ἡγεμόνας, Ἀμφιάρων τε καὶ Καπανέα καὶ Ἴππομέδοντα, ἔτι δὲ Παρθενοπαῖον τὸν Ἀταλάντης τῆς Σχοινέως, ἐστράτευσαν ἐπὶ τὰς Θήβας, ἔχοντες δύναμιν ἀξιόλογον) e [Apollo.] III 6, 3 (οἱ δὲ ἡγεμόνες ἦσαν οἶδε· Ἄδραστος Ταλαοῦ, Ἀμφιάρως Ὀικλέους, Καπανεὺς Ἴππονόου, Ἴππομέδων Ἀριστομάχου, οἱ δὲ λέγουσι Ταλαοῦ. οὗτοι μὲν ἐξ Ἄργους, Πολυνείκης <δὲ> Οἰδίποδος ἐκ Θηβῶν, Τυδεὺς Οἰνέως Αἰτωλός, Παρθενοπαῖος Μελανίωνος Ἀρκάς. τινὲς δὲ Τυδέα μὲν καὶ Πολυνείκην οὐ καταριθμοῦσι, συγκαταλέγουσι δὲ τοῖς ἑπτὰ Ἐτέοκλον Ἴφιους καὶ Μηκιστέα). Per la questione dei nomi dei Sette e in particolare su Eteoclo, cfr. CINGANO 2002.

Dopo la precisazione dell'intervento ateniese nella causa argiva, viene quindi esposto l'oggetto principale del dipinto, cioè la sepoltura di Polinice per mano di Antigone. A questo punto, una breve digressione, tipica della tecnica filostrata, riassume gli avvenimenti immediatamente precedenti: si fa riferimento all'editto che vietava che il fratello di Eteocle fosse seppellito (κεκηρυγμένον ἐπ' αὐτῷ μὴ θάπτειν αὐτὸν μηδὲ ἐνοῦν τῇ γῆ, ἣν ἐδουλοῦτο), e ad Antigone che esce di notte dal palazzo (νύκτωρ ἐκφοιτήσασα τοῦ τείχους) per congiungere da morti i suoi fratelli.

Nei *Sette a Tebe* eschilei, è l'araldo che annuncia le decisioni di Creonte (vv. 1005-25)¹⁶⁰; nell'*Antigone* di Sofocle, la protagonista anticipa nel prologo il contenuto dell'editto (21- 38)¹⁶¹, che sarà in seguito ribadito dallo zio (192- 210)¹⁶²; nelle *Fenicie*, infine, Euripide fa pronunciare allo stesso Creonte le decisioni sulla sepoltura dei figli di Edipo (1627- 38)¹⁶³. Il verbo κηρύσσω, lo stesso dell'*imago*, ricorre nei drammi appena citati tranne che nei *Sette a Tebe*, dove però è il κήρυξ a parlare.

¹⁶⁰ Cfr., in particolare, i vv. 1013- 14: τοῦτου δ' ἀδελφὸν τόνδε Πολυνεῖκους νεκρὸν/ ἔξω βαλεῖν ἄθαπτον, ἀρπαγὴν κούσιν (“Ma il fratello di lui, ma il corpo spento di Polinice, sia gettato fuori, senza sepolcro, in preda ai cani”).

¹⁶¹ Cfr., in particolare, i vv. 26- 30: τὸν δ' ἀθλίως θανόντα Πολυνεῖκους νέκυν/ ἀστοῖσί φασι ἐκκεκηρύχθαι τὸ μὴ/ τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκῦσαι τινα./ εἴαν δ' ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκὸν/ θησαυρὸν εἰσορᾶσι πρὸς χάριν βορᾶς. “Ma il povero Polinice, che è morto come è morto, lui no. Mi hanno riferito il bando: ai cittadini di Tebe è vietato seppellirlo e nessuno lo può piangere; il suo cadavere deve rimanere senza funerale, senza tomba, dato in pasto agli uccelli: sono già lì che lo fissano, si faranno un bel banchetto!” (trad. di SUSANETTI 2012).

¹⁶² Cfr., in particolare, i vv. 203- 6: τοῦτον πόλει τῆδ' ἐκκεκήρυκται τάφῳ/ μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαι τινα./ εἴαν δ' ἄθαπτον καὶ πρὸς οἰωνῶν δέμας/ καὶ πρὸς κυνῶν ἐδεστὸν αἰκισθέν τ' ἰδεῖν. “Ho vietato alla città di fargli il funerale. Il suo cadavere deve restare insepolto, lasciato in pasto a cani e uccelli: ne faranno scempio”. Le parole di Creonte corrispondono al discorso che Anfiarao, pur appartenente all'esercito assediante, aveva pronunciato nei *Sette a Tebe* di Eschilo per denunciare la follia di Polinice, vv. 580- 8 (Cfr. anche SUSANETTI 2012, p. 206).

¹⁶³ 1628- 33: τόνδε δ', ὃς πέρσων πόλιν/ πατρίδα σὺν ἄλλοις ἦλθε, Πολυνεῖκους νέκυν./ ἐκβάλετ' ἄθαπτον τῆσδ' ὄρων ἔξω χθονός./ κηρύζεται δὲ πᾶσι Καδμείοις τάδε./ ὃς ἂν νεκρὸν τόνδ' ἢ καταστέφω ἀλῶν/ ἢ γῆι καλύπτω θάνατον ἀνταλλάξεται. “Questo invece, che è venuto assieme ad altri per distruggere la sua patria, il cadavere di Polinice, dico, gettatelo insepolto fuori dai confini di questa terra. E a tutti i Cadmei sarà annunciato questo bando: «Chiunque sia colto a incoronare o a coprire di terra questo morto, sarà punito con la morte”

ὃς γῆν πατρώαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς
φυγὰς κατελθὼν ἠθέλησε μὲν πυρὶ 200
πρῆσαι κατάκρας, ἠθέλησε δ' αἵματος
κοινοῦ πάσασθαι, τοὺς δὲ δουλώσας ἄγειν¹⁶⁷.

È qui spiegata la motivazione per cui Polinice non merita la sepoltura; esule, aveva cercato di distruggere la città e di prendere il potere: la presenza dell'espressione γῆν πατρώαν all'inizio del testo che ho riportato, e del verbo δουλώσας a conclusione di questo, potrebbero essere indice dell'intenzione dell'autore dell'*imago* di fare un riferimento allusivo proprio alla tragedia sofoclea, l'unica - come ho detto sopra - in cui la sepoltura trasgressiva di Antigone si compie¹⁶⁸. Se poi, con τοὺς δὲ, Sofocle intende riferirsi agli accusativi di v. 189 (γῆν πατρώαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς), l'ipotesi acquista più valore. Ulteriore sostegno a ciò, lo forniscono i versi che seguono (203- 6, già citati), che espongono dettagliatamente ciò che è stato deliberato: non solo è presente in entrambi i testi lo stesso verbo, κηρύσσω (Sofocle utilizza il composto ἐκκηρύσσω, v. 203)¹⁶⁹, ma esso è utilizzato anche al perfetto mediopassivo (nella tragedia è un indicativo¹⁷⁰, nell'immagine un participio); anche nella struttura, inoltre, si notano similarità: il verbo regge infatti due infiniti negativi sia nell'*Antigone* (v. 204: μήτε κτερίζειν μήτε κωκῶσα τινα)¹⁷¹, sia nell'*imago* (μὴ θάπτειν αὐτὸν μηδὲ ἐνοῦν), in cui gli autori fanno riferimento al divieto di celebrare i riti funebri, così come ribadisce Sofocle con l'aggettivo ἄθαπτον (v. 205)¹⁷², che Filostrato richiama proprio con il μὴ θάπτειν prima citato.

¹⁶⁷ “[Polinice] era stato esiliato ed è tornato qui per distruggere con il fuoco la terra dei suoi padri e gli dei della città, per saziarsi del sangue dei suoi concittadini, per renderli schiavi”.

¹⁶⁸ Ma cfr. Aesch. *Sept.* 471 (il Messaggero vuole evitare il δούλιον ζυγόν che Eteoclo minacciava).

¹⁶⁹ Cfr. anche v. 27.

¹⁷⁰ Si tratta però di una congettura (cfr. SUSANETTI 2012, *ad locum*).

¹⁷¹ Cfr. anche v. 28.

¹⁷² Il termine si trova anche nei *Sette* eschilei e nelle *Fenicie* euripidee. Al v. 29 dell'*Antigone*, c'è la variante sinonimica ἄταφον.

testi: siamo infatti nei momenti immediatamente successivi alla morte di Polinice, che aveva supplicato la madre e la sorella di seppellirlo in patria (1447- 50), e immediatamente precedenti alla vittoria tebana (1472) e al recupero dei cadaveri caduti in battaglia (1474- 7). È il punto esatto in cui viene ambientata la nostra *imago*. Ancora, la lunga ῥῆσις in cui il Messaggero aveva parlato per la prima volta della disfatta argiva (1067- 1199) evidenzia altri parallelismi (vv. 1193- 5):

ἔθρωισκον ἐξέπιπτον ἀντύγων ἄπο,
τροχοί τ' ἐπήδων ἄξονές τ' ἐπ' ἄξοσιν
νεκροί τε νεκροῖς ἐξεσωρεύονθ' ὁμοῦ¹⁷⁵. 1195

Come negli altri passi citati, anche in questo caso il tragediografo dà particolare importanza alla descrizione dei rottami dei carri, elemento non presente nel dipinto descritto da Filostrato (in cui però sono presenti i cavalli), tuttavia, troviamo il poliptoto νεκροί τε νεκροῖς ἐξεσωρεύονθ' (v. 1195)¹⁷⁶, con cui si rende l'immagine dei morti ammucchiati l'uno sull'altro, ritorna nel filostrateo νεκροὶ ἐπὶ νεκροῖς¹⁷⁷.

Per quanto riguarda la presenza nell'*imago* di Enio, divinità 'distruttrice di città' associata solitamente ad Ares, essa potrebbe essere spiegata come un'allusione ai *Sette*

¹⁷⁵ “Morivano, cadevano dai carri, i mozzi saltavano e confusamente si ammucchiavano gli assi sugli assi, e i corpi sui corpi”. Cfr. anche vv. 1149- 52: πολλοὶ δ' ἐπιπτον κρᾶτας αἱματούμενοι,/ ἡμῶν τ' ἐς οὐδας εἶδες ἂν πρὸ τειχέων/ πυκνοὺς κυβιστητήρας ἐκνενευκότας/ ξηρὰν δ' ἔδευον γαῖαν αἵματος ῥοαῖς. “Molti cadevano col capo insanguinato, e fra i nostri avresti potuto vedere molti tuffatori che cadevano esanimi al suolo davanti alla mura; e bagnavano di fiotti di sangue la terra secca”.

¹⁷⁶ MEDDA 2006 (p. 304) segnala il parallelo con un passo eschileo citato dallo scolio (I 376, 7- 9 Schwartz): ἐφ' ἄρμας γὰρ ἄρμα, καὶ νεκρῶι νεκρὸς/ ἵπποι τ' ἐφ' ἵπποις ἦσαν ἐμπεφυρμένοι (Aesch. Fr. 38 Radt, dal *Glauco Potnieo*).

¹⁷⁷ Il poliptoto anche nella profezia di Tiresia, ai vv. 881-3: πολλοὶ δὲ νεκροὶ περὶ νεκροῖς πεπτωκότες/ Ἀργεῖα καὶ Καδμεῖα μείζαντες μέλη/ πικροὺς γόους δώσουσι Θηβαῖαι χθονί. “Cadaveri si ammucchieranno su cadaveri, mescolando lamenti argivi e cadmei, procureranno amaro pianto alla terra tebana”.

a Tebe eschilei, unica tragedia in cui è citata, quando il Messaggero informa Eteocle che le schiere argive erano pronte a sferrare il loro attacco (vv. 39- 68)¹⁷⁸:

ἄνδρες γὰρ ἐπτά, θούριοι λοχαγέται,
ταυροσφαγοῦντες ἐς μελάνδεται σάκος
καὶ θιγάνοντες χερσὶ ταυρείου φόνου,
Ἄρη τ', Ἐνυώ, καὶ φιλαίματον Φόβον 45
ὠρκωμότησαν ἢ πόλει κατασκαφὰς
θέντες λαπάξιν ἄστν Καδμείων βία,
ἢ γῆν θανόντες τήνδε φυράσειν φόνῳ¹⁷⁹.

I condottieri argivi giurano di distruggere Tebe in nome di Ares, Enio e Phobos.

Sia Eschilo che Filostrato menzionano la divinità Enio nello stesso contesto, la strage di uomini dovuta alla guerra tra i Sette tebani e gli Argivi, con la specificazione del sangue versato¹⁸⁰. Tuttavia, sembra che il testo filostrato piuttosto che Enio richiami Phobos, dal momento che l'espressione 'rallegrarsi del sangue', utilizzata dal retore, può essere considerata come la parafrasi dell'aggettivo φιλαίματον, e che l'immagine 'sangue misto a polvere' (λύθρου τε οὔτοσι πηλός), sia equivalente alla *iunctura* eschilea γῆν τήνδε φυράσειν φόνῳ "impastare la terra di sangue". Che l'autore dell'*imago* alluda a questo passo dei *Sette* mi sembra indubbio, il fatto che nel dramma si tratti di Phobos e non di Enio, citata subito prima, non costituisce un problema, infatti le due divinità sono sempre associate.

¹⁷⁸ Prima che nel dramma eschileo, Enio compare due volte nel V libro dell'*Iliade*, al v. 333 dove viene apostrofata come πολίπορθος (appunto, 'distruttrice di città'), e ai vv. 592- 3 (πότνι' Ἐνυώ, / ἢ μὲν ἔχουσα Κυδοιμὸν ἀναιδέα δηϊοτήτος "Enio possente, Enio che trascina con sé il tumulto orrendo e la strage"). Corrispettivo femminile di Enialio, è la dea della mischia sanguinosa. Cfr. WASER 1905; GORDON 1997.

¹⁷⁹ "Sette campioni, ardenti capi di schiere, su nero cerchio di scudo hanno colato il sangue di toro sgozzato e le mani immergendo nella stage taurina per Ares per Enio per Terrore avido di sangue hanno giurato di radere al suolo questa acropoli e devastare a forza la città dei Cadmei o altrimenti morire impastando la terra del proprio sangue" (Trad. it. di FERRARI 1987).

¹⁸⁰ Quinto di Smirne associa Enio a Fobos e al sangue in V 29- 30 (Ἐν δὲ Φόβος καὶ Δεῖμος ἔσαν στονόεσσά τ' Ἐνυώ, / αἵματι λευγαλέῳ πεπαλαγμένοι ἄψα πάντα), e in particolare al in VIII 286- 8 (ὄλοῃ δ' ἀνὰ μέσσον **Ἐνυώ**/ στρωφᾶτ' ἀλγινόεντι λύθρῳ πεπαλαγμένη ὄμους/ καὶ χέρας). L'associazione di Enio con Fobos e Deimos potrebbe essere originaria (JAMES- LEE 2000, p. 47).

Se nella prima sezione viene rimarcata la contrapposizione tra gli Argivi, della cui sepoltura si sarebbero presi cura gli Ateniesi, e Polinice, che invece veniva seppellito dalla sorella Antigone, nella seconda, da un lato il retore descrive la situazione nella piana teatro degli scontri (τὰ μὲν δὴ ἐν τῷ πεδίῳ...), dall'altro viene esposto ciò che accadeva sotto le mura di Tebe (ὑπὸ δὲ τῷ τείχει); a questo punto un'altra contrapposizione, quella tra Capaneo e gli altri capi argivi (τὰ μὲν τῶν ἄλλων λοχαγῶν σώματα ..., Καπανεύς δὲ): è interessante notare come l'espressione filostratea μεγάλοι τέ εἰσι καὶ ὑπερβεβληκότες ἀνθρώπων non sia concordata a τὰ σώματα, come sarebbe logico aspettarsi; si ha l'impressione che il retore non voglia descrivere meramente i corpi dei condottieri, ma che stia caratterizzando gli eroi sia fisicamente sia, potremmo dire, moralmente: infatti, sia μεγάλοι sia la *iunctura* ὑπερβεβληκότες ἀνθρώπων sono suscettibili di doppia interpretazione. L'aggettivo infatti può indicare da un lato le dimensioni o le capacità fisiche ('grande', o 'potente'), dall'altro, *in malam partem*, la superbia e l'arroganza; allo stesso modo, il verbo ὑπερβάλλω indica genericamente 'oltrepassare la misura', da riferirsi ora a dimensioni fisiche ora a limiti imposti dal ruolo o dalla morale. Filostrato gioca su questo doppio senso dei termini, e in qualche modo propone una corrispondenza tra dimensioni del corpo e quelle dell'animo¹⁸¹. Confermano questa ipotesi l'utilizzo dei correlativi τε... καὶ intesi come 'non solo... ma anche' con il secondo membro in maggiore evidenza¹⁸² e la contrapposizione tra il presente εἰσί (che si riferisce alla sfera descrittiva del dipinto) e il participio perfetto ὑπερβεβληκότες, indicante le conseguenze che l'atteggiamento dei condottieri 'che hanno superato i limiti umani' ha provocato¹⁸³.

¹⁸¹ Coerentemente con i *Sette* eschilei e le *Fenicie* euripidee.

¹⁸² Sulle particelle, cfr. DENNISTON 1954.

¹⁸³ Nelle varie edizioni, si traduce solo dando un valore fisico all'espressione, cfr. FAIRBANKS 1931 ("they are tall and beyond the normal height of men"); SCHÖNBERGER 1968 ("es sind große Männer, ja

In Sofocle, dunque, l'aggettivo μέγας si riferisce alla γλώσσα, alle parole arroganti degli assalitori, ma il riferimento specifico è a uno solo, proprio a Capaneo¹⁸⁶ (il participio ὀρμῶντα al v. 133 è all'accusativo singolare), il primo (e l'ultimo) tra gli Argivi a salire sui bastioni delle mura di Tebe (131- 2: βαλβίδων/ ἐπ' ἄκρων)¹⁸⁷. Ma è nei *Sette a Tebe* di Eschilo che troviamo la dimostrazione dell'allusione filostratea alla smisuratezza e fisica e morale degli Argivi. Ai vv. 422- 5, il Messaggero ha appena iniziato a presentare il secondo degli assalitori, appunto Capaneo, e afferma:

Καπανεὺς δ' ἐπ' Ἡλέκτραισιν εἴληχεν πύλαις,
 γίγας ὄδ' ἄλλος, τοῦ πάρος λελεγμένου
 μείζων, ὁ κόμπος δ' οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ¹⁸⁸. 425

Capaneo dunque è un γίγας¹⁸⁹, più imponente (μείζων) di Tideo, di cui il Messaggero aveva parlato prima (τοῦ πάρος λελεγμένου)¹⁹⁰: anche qui vengono sottolineate prima di tutto le dimensioni fisiche di Capaneo, ma subito dopo si mette in luce il κόμπος dell'uomo, che è οὐ κατ' ἄνθρωπον, 'non quello di un uomo', espressione che è richiamata dallo ὑπερβεβληκότες ἀνθρώπων filostrateo¹⁹¹, lì riferito agli altri condottieri, qui solo a Capaneo, ma abbiamo appena visto come la caratteristica del κόμπος, benché peculiare di quest'ultimo, era associata a tutti gli assalitori. Anche in Eschilo, dunque, è implicito il legame tra la grandezza fisica e quella dell'animo,

¹⁸⁶ Anche gli altri condottieri avevano pronunciato parole arroganti: Tideo, nei confronti di Anfiarao, suo compagno d'armi (Aesch. *Th.* 380- 3); Eteoclo (Aesch. *Th.* 468- 9); Partenoepo (Aesch. *Th.* 530- 1)

¹⁸⁷ Cfr. *infra*, *Im.* II 30 (p. ???). Che il rivolgersi agli dei con parole oltraggiose provocasse l'ira degli stessi lo vediamo già da Omero, ad esempio, *Od.* XXII 288.

¹⁸⁸ "Capaneo si ebbe aggiudicata la porta Elettra. È un gigante, e tanto più imponente di colui che ho detto prima. La sua arroganza non ha mente di mortale".

¹⁸⁹ Euripide, nelle *Fenicie*, descrive lo scudo che portava Capaneo, dove il Messaggero vede un gigante (γίγας) che reggeva sulle spalle una città scalzata dalle fondamenta (vv. 1128- 33). È chiaro che ciò che raffigura lo scudo rappresenta, per Capaneo e per gli altri Argivi, l'ἦθος di chi lo porta.

¹⁹⁰ Anche di Ippomedonte Eschilo evidenzia le dimensioni fisiche (*Th.* 488: Ἰππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος).

¹⁹¹ Nelle *Fenicie* euripidee, Antigone chiede a Zeus di annientare la μεγαλαγορίαν ὑπεράνορα di Capaneo (v. 184). Anche qui, l'arroganza nel parlare (μεγαλαγορίαν) dell'eroe supera i limiti consentiti all'uomo (ὑπεράνορα).

βέβληται ὑπὸ τοῦ Διὸς del nostro testo¹⁹⁸. Nelle *Fenicie*, troviamo proprio il verbo βάλλω, usato però all'attivo: βάλλει κεραυνῶι Ζεὺς νιν.

Dopo aver concluso la parte relativa ai corpi dei condottieri, Filostrato ritorna ad Antigone e Polinice, mettendo a confronto, anche in questo caso, il destino del corpo del figlio di Edipo rispetto a quello degli altri assalitori: infatti, nonostante Polinice sia μέγαν καὶ κατ' ἐκείνους, anche qui da intendersi come 'grande e arrogante come gli altri', viene seppellito dalla sorella accanto ad Eteocle, così come la fanciulla si proponeva di fare nelle *Fenicie* di Euripide, ai vv. 1659 (ἀλλ' εὐκλεές τοι δύο φίλω κείσθαι πέλας, 'è motivo di gloria che due persone care giacciono vicine') e 1698, in cui i corpi non sono ancora stati seppelliti e "giacciono distesi, l'uno accanto all'altro" (τῶδ' ἐκτάδην σοι κείσθον ἀλλήλοιν πέλας). Nell'*Antigone* di Sofocle, tuttavia, non si fa alcun riferimento alla sepoltura dei fratelli uno accanto all'altro, dettaglio che ritroviamo solamente in Pausania IX 25, 2:

καλεῖται δὲ ὁ σύμπας οὗτος <τόπος> Σῦρμα Ἀντιγόνης· ὡς γὰρ τὸν τοῦ Πολυνείκουσ ἄρασθαί οἱ προθυμουμένη νεκρὸν οὐδεμία ἐφαίνετο ῥαστώνη, δεύτερα ἐπενόησεν ἔλκειν αὐτόν, ἐς ὃ εἴλκυσε τε καὶ ἐπέβαλεν ἐπὶ τοῦ Ἐτεοκλέουσ ἐξημμένην τὴν πυράν¹⁹⁹.

Più frequentemente, l'episodio ricorre nella letteratura latina, in particolare nella *Tebaide* di Stazio. Nel poema, accanto ad Antigone, viene presentata la figura di Argia, moglie di Polinice, che aiuta la cognata nella sepoltura. Per un caso fortuito, il corpo viene posto sulla stessa pira dove bruciava Eteocle (XII 418- 29):

¹⁹⁸ Cfr. anche il v. 934 (τὸν μὲν Διὸς πληγέντα Καπανέα πυρὶ).

¹⁹⁹ Questo luogo, nel suo complesso, è chiamato 'Trascinamento di Antigone': infatti, quando ella si rese conto che, nonostante lo volesse intensamente, non aveva alcuna possibilità di sollevare il cadavere di Polinice, come seconda soluzione pensò di trascinarlo: lo trascinò fino alla pira accesa di Eteocle, che era in fiamme, e lo gettò su di essa". (Trad. di MOGGI 2010).

sed gelidae circum exanimesque fauillae
 putribus in foueis, atque omnia busta quiescunt.
 stabat adhuc, seu forte, rogos, seu numine diuum, 420
 cui torrere datum saeuos Eteocleos artus,
 siue locum monstris iterum Fortuna parabat,
 seu dissensuros seruauerat Eumenis ignes.
 hic tenuem nigris etiamnum adiuuere lucem
 roboribus pariter cupidae uidere, simulque 425
 flebile gauisae; nec adhuc quae busta repertum,
 sed placidus quicumque rogant mitisque supremi
 admittat cineris consortem et misceat umbras.
 ecce iterum fratres²⁰⁰.

Le due donne, dunque, congiungono dopo la morte le spoglie dei due fratelli che si uccisero l'un l'altro²⁰¹. Rispetto al testo filostrato, tuttavia, l'atto in Stazio avviene casualmente. Il poeta latino innova rispetto alla tradizione che gli sta alle spalle, probabilmente la stessa a cui il nostro retore si riallaccia.

3.

La terza sezione è dedicata alla vera e propria *ἔκφρασις*²⁰²: Filostrato si riferisce al suo *παῖς* per spiegare in cosa consista l'abilità (*σοφία*) dell'artista che ha dipinto il quadro.

²⁰⁰ “Ma intorno non c'erano che ceneri fredde e spente sui roghi ormai estinti, e tutte le pire avevano cessato di ardere. Ma un rogo ardeva ancora, forse per caso o per volontà degli dèi: quello su cui era stato posto a bruciare il corpo d'Eteocle crudele. Forse era stata la Sorte a preparare l'occasione di nuovi prodigi, o la Furia a serbare dei fuochi destinati alla discordia. Fu in quel luogo che esse videro, ansiose, una fievole luce ancor viva tra i tizzoni anneriti e ne gioirono tra le lacrime. Ancora non sapevano quale fosse il rogo da loro trovato, ma pregavano comunque per il defunto di accogliere con pace e dolcezza un compagno delle esequie supreme e di confonder le ombre. Ma ecco di nuovo i fratelli!”

²⁰¹ Cfr. anche Hyg. *Fab* LXXII 1: *Antigona soror et Argia coniunx clam noctu Polynicis corpus sublatum in eadem pyra qua Eteocles sepultus est imposuerunt*.

²⁰² Della sepoltura di Polinice da parte di Antigone in realtà abbiamo pochissime attestazioni figurative. KRAUSKOPF 1981, oltre a questa immagine filostratea, menziona alcuni rilievi di sarcofagi romani, in cui tuttavia la fanciulla è sempre accompagnata dalla moglie di Polinice, Argia (p. 827). Lo

Descrive innanzitutto la luna, la cui luce è fievole, poco visibile agli occhi (φῶς οὐπω πιστὸν ὀφθαλμοῖς). Filostrato conferma perciò l'ambientazione notturna della sepoltura cui aveva accennato in precedenza (νύκτωρ). Il dettaglio della luna potrebbe essere meramente iconografico, nelle fonti greche infatti non se ne fa mai menzione; tuttavia ancora nel XII libro della *Tebaide* di Stazio Giunone, vedendo che Argia era giunta a Tebe ma non riusciva a trovare tra i tanti corpi quello dello sposo, si rivolge alla biga della Luna perché faccia un po' più luce (vv. 309- 11):

uix ea, cum scissis magnum dea nubibus orbem
 protulit; expauere umbrae, fulgorque recisus 310
 sideribus; uix ipsa tulit Saturnia flammās²⁰³.

Sembra questo l'unico caso in cui, nel contesto della sepoltura di Polinice, ricorre la luna. I due testi ovviamente si differenziano, nell'*imago* abbiamo una luce timida, in Stazio una luce piena. Non è chiara però l'interpretazione che in Filostrato si debba dare a οὐπω, cioè se dargli una sfumatura temporale (“non ancora” visibile agli occhi), indicherebbe perciò che non ci si trovava ancora a notte inoltrata, oppure un valore puramente negativo (“non certamente” visibile), per cui potrebbe anche indicare o il fatto che Antigone contasse sull'oscurità per non essere scoperta dalle sentinelle, oppure che la luna era poco visibile perché stava facendo giorno. Per decidere quale interpretazione si adatti meglio al nostro caso, possiamo chiamare in causa sempre Stazio. Nella *Tebaide*, poco dopo i versi sopra citati, Antigone afferma (vv. 349- 56):

studioso afferma in conclusione che è evidente dall'analisi delle antiche rappresentazioni di Antigone, che quelle che per noi sono gli episodi principali, cioè lo scontro della fanciulla con Creonte, e appunto la sepoltura di Polinice, erano relativamente rari come soggetto di raffigurazioni (p. 828).

²⁰³ “La dea aveva appena parlato quando la Luna, squarciate le nubi, affacciò dal cielo il suo grande astro rotondo; si spaventarono le ombre, e le stelle perdettero un poco del loro fulgore; a stento la dea saturnia riuscì a sopportarne il chiarore”.

Ecce alios gemitus aliamque ad busta ferebat
 Antigone miseranda facem, uix nacta petitos 350
moenibus egressus; illam nam tempore in omni
 attendunt uigiles et rex iubet ipse timeri,
 contractaeque uices et crebrior excubat ignis.
 ergo deis fratrique moras excusat et amens,
 ut paulum inmisso cessit statio horrida somno, 355
erumpit muris²⁰⁴.

La fanciulla era riuscita a sfuggire al controllo delle guardie (352, *vigiles*), ed era andata fuori dalle mura: le espressioni *moenibus egressus* (351) e *erumpit muris* (356) sono paragonabili a quella filostratea della prima sezione (ἐκφοιτήσασα τοῦ τείχους), e anche *gemitus ferebat* richiama il θρηνεῖν ὄρμηκε e il κρατεῖ ... τοῦ θρήνου dell'*imago*. Ancora, ai vv. 378- 80, Argia si rivela ad Antigone e afferma la ragione per cui era giunta lì, chiedendosi se si stia avvicinando qualcuno:

proles ego regis Adrasti
 (ei mihi! num quis adest?) cari Polynicis ad ignes,
etsi regna uetant²⁰⁵. 380

È chiaro che Stazio, introducendo la figura di Argia, associa in qualche modo le funzioni della moglie e della sorella di Polinice, entrambe addolorate per la sorte del proprio caro e perciò decise a sfidare la legge. Le due figure sono assolutamente sovrapponibili: *etsi regna uetant* (380) richiama il καίτοι κεκηρυγμένον ... μὴ θάπτειν della prima sezione dell'*imago*, e la paura di qualcuno che si avvicini riprende il

²⁰⁴ “In quel mentre la povera Antigone, avendo trovato a gran pena l’occasione tanto attesa di fuggire dalla città, porta al defunto altri gemiti e un’altra fiaccola. Infatti in nessun momento la perdono d’occhio le sentinelle e il re in persona ordina di averne timore: si fanno dunque più frequenti i turni di guardia e più vive vigilano le fiamme. La giovane chiede dunque perdono agli dèi e al fratello del proprio ritardo e, non appena la sorveglianza armata s’allenta un poco per l’insinuarsi del sonno, si lancia, folle, fuori dalle mura”.

²⁰⁵ “Io, la figlia del re Adrasto, qui giunta per onorare il rogo dell’amato Polinice nonostante il divieto del re (ah povera me! S’avvicina qualcuno?)”.

δεδοικυῖά που τὰ τῶν φυλάκων ὄτα, sebbene il contesto sia diverso (in Filostrato Antigone teme che le guardie possano sentire i suoi lamenti).

Continuando a scorrere i versi staziani, leggiamo (385- 8):

hic pariter lapsae iunctoque per ipsum 385
amplexu miscent auidae lacrimasque comasque,
partitaeque artus redeunt alterna gementes
ad uultum et cara uicibus ceruice fruuntur²⁰⁶.

Le donne sono ‘inginocchiate’ (385, *lapsae*), così come l’Antigone filostratea (τὸ γόνυ ἐς γῆν κάμπτουσα), e si congiungono nell’abbraccio con il corpo del defunto (385-6: *iunctoque per ipsum/ amplexu miscent*). Anche nell’*imago*, la figlia di Edipo “circonda il fratello con le forti braccia” (περιβάλλουσα τὸν ἀδελφὸν ἐρρωμένοις τοῖς πήχεσι)²⁰⁷.

Per tornare al punto da cui siamo partiti, cito le parole che Stazio mette in bocca a Menete, l’uomo che aveva accompagnato Argia a Tebe. Egli si rivolge ad entrambe le donne (406- 8):

heia agite inceptum potius! iam sidera pallent
uicino turbata die, perferte laborem,
tempus erit lacrimis, accenso flebitis igne²⁰⁸.

²⁰⁶ “Allora le due donne accasciandosi insieme sul corpo del loro caro, unite in un abbraccio, disperate mescolano lacrime e chiome, si dividono le membra su cui piangere l’una accanto all’altra per poi ritornare chine sul volto di Polinice, mai sazie di abbracciare a turno quella testa tanto cara”.

²⁰⁷ In un sarcofago della Villa Pamphili a Roma abbiamo la rappresentazione della sepoltura da parte delle due donne: in un’estremità si vedono Argia e Antigone con il cadavere di Polinice. La sorella lo tiene su per le spalle con entrambe le braccia; la moglie la aiuta. Sulla sinistra, accovacciati a terra l’uno sull’altro, i due guerrieri armati, che dovevano fare la guardia al cadavere (KRAUSKOPF 1981b, p. 822). Cfr. anche CAPRINO 1958, p. 15; ABBONDANZA 2008, p. 297.

²⁰⁸ “Suvvia, portate a compimento piuttosto ciò che avete cominciato! Ormai vanno impallidendo le stelle, turbate dall’avvicinarsi del giorno. Portate a termine l’opera, ci sarà tempo per le lacrime e potrete piangere quando avrete acceso il rogo”.

Argia e Antigone dunque vengono esortate a concludere l'opera poiché si sta avvicinando il giorno, e già la luce delle stelle va impallidendo (406- 7: *iam sidera pallent/ uicino turbata die*). La sepoltura viene compiuta alle prime luci dell'alba. È a partire da questo verso, con il sostegno degli altri parallelismi tra l'*imago* e la *Tebaide* staziana che ho appena elencato, che si può interpretare il dettaglio della luna che emette una luce timida come, appunto, indice del farsi del nuovo giorno che rende la luna poco visibile.

4.

Ma i contatti tra i due testi non si concludono qui. Infatti il retore termina la sua descrizione con il prodigio (θαῦμα) delle due fiamme che partono dallo stesso punto e poi si dividono in due (οὐ γὰρ ξυμβάλλει ἑαυτῶ οὐδὲ ξυγκεράννουσι τὴν φλόγα, τὸ ἐντεῦθεν δὲ ἄλλην καὶ ἄλλην τρέπεται), prova che Eteocle e Polinice nemmeno da morti placheranno il loro odio reciproco (τὸ ἄμικτον δηλοῖ τοῦ τάφου). L'immagine delle pire divise ebbe molta fortuna e fu utilizzata anche da Dante nella *Commedia*²⁰⁹, ma nella tradizione letteraria greca non v'è praticamente alcuna traccia, se non in opere di epoca imperiale, come la *Periegesi* di Pausania, che nel IX libro (18, 3) scrive:

φασὶ γὰρ καὶ ἄλλοις οἱ Θεβαῖοι τῶν καλουμένων ἡρώων καὶ τοῖς παισὶν ἐναγίζειν τοῖς Οἰδίποδος· τούτοις δὲ ἐναγίζόντων αὐτῶν τὴν φλόγα, ὡσαύτως δὲ καὶ τὸν ἀπ' αὐτῆς καπνὸν διχῆ διίστασθαι²¹⁰.

²⁰⁹ POLLMANN 2004: «Understandbly, this version of the burial of Eteocles and Polynices became much more popular than Aesch. *Sept.* 912- 4, 1002- 4, where the brothers are buried in the tomb of their father Oedipus at Tebes» (pp. 189- 90)

²¹⁰ «I Tebani, infatti, sostengono di offrire sacrifici di rango eroico oltre che ad altri tra quelli che sono chiamati eroi, anche ai figli di Edipo, e dicono che, quando sacrificavano per questi, la fiamma e parimenti il fumo che ne deriva si dividono in due».

Tuttavia, è molto probabile che questa immagine fosse presente già in un ἀῖτιον di Callimaco (fr. 208 Mass.)²¹¹, dove presumibilmente si narrava della località di Tebe chiamata ‘trascinamento di Antigone’²¹², proprio perché in quel luogo la figlia di Edipo avrebbe trascinato il corpo di Polinice e l’avrebbe unito alla pira di Eteocle, dando vita al prodigio delle fiamme separate²¹³. Massimilla ritiene che il testo filostrato possa derivare proprio da quello del frammento callimacheo²¹⁴. È Ovidio (*Tr.* 33- 6) ad attribuire quest’ultimo dettaglio proprio al poeta di Cirene, ma è ancora la *Tebaide* di Stazio a fornire maggiori dettagli (429- 41)²¹⁵:

primos ut contigit artus	
<u>ignis edax, tremuere rogi</u> et nouus aduena busto	430
pellitur; <u>exundant diuiso uertice flammae</u>	
<u>alternosque apices</u> abrupta luce coruscant.	
pallidus Eumenidum ueluti commiserit ignes	
Orcus, <u>uterque minax globus et conatur uterque</u>	
<u>longius</u> ; ipsae etiam commoto pondere paulum	435
secessere trabes. conclamat territa uirgo:	
‘ [...]	
cernisne ut <u>flamma recedat</u>	440
concurratque tamen? <u>uiuunt odia improba, uiuunt</u> ²¹⁶ .	

Dunque, in Stazio come in Filostrato, le *flammae* si separano formando due punte (431, *diuiso uertice*)²¹⁷, e i due apici (432, *apices*) si illuminano alternativamente

²¹¹ Fr. 208 Massimilla, il quale pensa ad una derivazione di Filostrato da Callimaco, cfr. *ad locum*.

²¹² Come testimonia anche Pausania, cfr. *supra*.

²¹³ Cfr. D’ALESSIO 1996, pp. 518- 9, n. 26.

²¹⁴ MASSIMILLA 2010, *ad locum*.

²¹⁵ Cfr. anche Ov. *Ib.* 35- 8; Luc. I 550- 2; Sen. *Oed.* 321- 5 Hyg. *Fab.* LXVIII 71.

²¹⁶ “Non appena il fuoco vorace ebbe lambito le membra, il rogo si mise a tremare e il nuovo venuto fu scacciato dalla catasta; traboccarono le fiamme divise alla sommità facendo balenare a turno le loro lingue di fuoco, in barbagli intermittenti. Era come se il pallido Orco facesse conflagrare le torce delle Furie: entrambe quelle masse infuocate minacciavano e ciascuna cercava di spingersi più lontano dell’altra; sussultò la catasta e persino i tronchi si scostarono un poco. Antigone atterrita si mise a gridare: [...] Vedi come la fiamma si scosta e tuttavia torna a scontrarsi con l’altra? Vive ancora quell’odio immenso, vive!”

²¹⁷ Per l’espressione *diuiso uertice flammae*, cfr. ARICÒ 1972.

(*alternosque... coruscant*). Anche Filostrato usa due espressioni simili tra loro per indicare la scissione della pira, e lo fa prima con due litoti (οὐ γὰρ ξυμβάλλει ἑαυτῶ οὐδὲ ξυγκεράννυσι τὴν φλόγα: “le due fiamme non sono compatte né si mescolano”), poi specificando l’effettiva biforcazione (τὸ ἐντεῦθεν δὲ ἄλλην καὶ ἄλλην τρέπεται). Che Eteocle e Polinice continuino simbolicamente a combattere anche dopo la morte, infine, si evince chiaramente sia dal testo staziano (Antigone dice al v. 441 *uiuunt odia improba, uiuunt*), sia in quello filostrato, dove la pira divisa dimostra che i due fratelli non vogliono condividere nemmeno la tomba (τὸ ἄμικτον δηλοῖ τοῦ τάφου).

Alla luce di quest’ultimo esempio, credo sia importante ribadire l’importanza della testimonianza delle opere latine per la ricostruzione del retroterra mitografico che può stare alla base di un’opera come le *Imagines*, per scrivere le quali l’autore, oltre agli elementi tradizionali e topici, è andato a ricercare anche quelli più ricercati, come la testimonianza del frammento callimacheo dimostra. Bisogna chiaramente filtrare le fonti, e separare gli elementi originali da quelli tradizionali.

II 30: IL SACRIFICIO DI EVADNE

ΕΥΑΔΝΗ (*Im.* II 30)

(1) Ἡ πυρὰ καὶ τὰ ἐς αὐτὴν ἐσφαγμένα καὶ ὁ ἀποκείμενος ἐπὶ τῇ πυρᾷ μείζων ἢ ἀνθρώπου δόξαι νεκρὸς ἢ γυνή τε ἢ σφοδρὸν οὕτω πήδημα ἐς τὸ πῦρ αἴρουσα ἐπὶ τοιοῖσδε, ὧ παῖ, γέγραπται· τὸν Καπανέα οἱ προσήκοντες θάπτουσι ἐν τῷ Ἄργει, ἀπέθανε δὲ ἄρα ἐν Θήβαις ὑπὸ τοῦ Διὸς ἐπιβεβηκὼς ἤδη τοῦ τείχους. ποιητῶν γάρ που ἤκουσας, ὡς κομπάσας τι ἐς τὸν Δία κεραυνῶ ἐβλήθη καὶ πρὶν ἐς τὴν γῆν πεσεῖν ἀπέθανεν, ὅτε δὴ καὶ οἱ λοχαγοὶ οἱ λοιποὶ ὑπὸ τῇ Καδμείᾳ ἔπεσον. (2) νικησάντων Ἀθηναίων ταφῆναι σφᾶς πρόκειται ὁ Καπανεὺς τὰ μὲν ἄλλα ἔχων ὥσπερ Τυδεὺς καὶ Ἴππομέδων καὶ οἱ λοιποί, τουτὶ δὲ ὑπὲρ πάντας λοχαγούς τε καὶ βασιλέας· Εὐάδνη γὰρ ἢ γυνὴ ἀποθανεῖν ἐπ' αὐτῷ ὥρμηκεν οὔτε ξίφος τι ἐπὶ τὴν δέρην ἔλκουσα οὔτε βρόχου τινὸς ἑαυτὴν ἀπαρτῶσα, οἷα ἠσπάσαντο γυναῖκες ἐπ' ἀνδράσιν, ἀλλ' ἐς αὐτὸ τὸ πῦρ ἵεται οὐπω τὸν ἄνδρα ἔχειν ἠγούμενη, εἰ μὴ καὶ αὐτὴν ἔχοι. τὸ μὲν δὴ ἐντάφιον τῷ Καπανεῖ τοιοῦτον, ἢ δὲ γυνὴ καθάπερ οἱ ἐς τὰ ἱερὰ στεφάνους τε καὶ χρυσὸν ἐξασκοῦντες, ὡς φαιδρὰ θύοιτο καὶ ἐς χάριν τοῖς θεοῖς, οὕτως ἑαυτὴν στείλασα καὶ οὐδὲ ἔλεεινὸν βλέπουσα πηδᾷ ἐς τὸ πῦρ καλοῦσα οἶμαι τὸν ἄνδρα· καὶ γὰρ βοώση ἔοικεν, δοκεῖ δ' ἂν μοι καὶ τὴν κεφαλὴν ὑποσχεῖν τῷ σκηπτῷ ὑπὲρ τοῦ Καπανέως. (3) οἱ δὲ Ἔρωτες ἑαυτῶν ποιούμενοι ταῦτα τὴν πυρὰν ἀπὸ τῶν λαμπαδίων ἄπτουσι καὶ τὸ πῦρ οὐ φασι χραίνειν, ἀλλ' ἠδίωνί τε καὶ καθαρωτέρῳ χρήσεσθαι θάψαντες αὐτῷ τοὺς καλῶς χρησαμένους τῷ ἔρῳ.

EVADNE

Queste cose, figliuolo, sono rappresentate: la pira, le vittime sgozzate su questa, il cadavere che giace sulla pira più grande di un uomo a vedersi, e la donna che su queste cose si solleva per un'audace balzo nel fuoco; Capaneo viene seppellito dai suoi compagni ad Argo, ma egli morì a Tebe per mano di Zeus quando ormai aveva varcato le mura. Infatti, come forse avrai ascoltato dai poeti, essendosi vantato di qualche cosa nei confronti di Zeus egli fu colpito da un fulmine e morì prima di piombare a terra, proprio quando anche gli altri comandanti caddero sulla terra cadmea. (2) Poiché gli Ateniesi vincitori ottennero che (gli Argivi) fossero sepolti, Capaneo giace, avendo tutto il resto come Tideo, Ippomedonte e gli altri, ma superando tutti i condottieri e i re per questo che vedi: la moglie Evadne, infatti, si è affrettata a morire insieme a lui, non trafiggendosi il collo con una spada né appendendosi ad una corda, come le donne che davano l'estremo saluto ai mariti, ma si lascia cadere sullo stesso fuoco ritenendo che quello non potesse avere ancora il marito, se non avesse avuto anche la moglie. Tali sono dunque gli onori funebri per Capaneo: la moglie come coloro che preparano corone e oro per i sacrifici, perché si sacrifici splendente (di gioia) e riconoscente agli dei, così debitamente abbigliata e con uno sguardo che non suscita compassione fa un balzo nel fuoco credo chiamando il suo uomo: infatti sembra che gridi, e suppongo che avrebbe offerto la testa alla folgore al posto di Capaneo. (3) Gli Eroti, svolgendo i propri compiti, accendono la fiamma delle loro torce (op.: il fuoco dalle loro lanterne) e il fuoco, non dicono sia contaminato, ma che ne venga usato uno più bello e più puro per seppellire coloro che si siano abbandonati completamente all'amore.

similare, ma cambiano gli elementi, anche se della pira parleranno in seguito sia la donna (v. 1002) sia di nuovo il Coro²²⁰, e la stessa Evadne affermerà la volontà di gettarsi nel fuoco (vv. 1015- 17):

†εὐκλείας χάριν ἔνθεν ὀρ- 1015
 μάσω τᾶσδ' ἀπὸ πέτρας
 πηδήσασα πυρὸς ἔσω†²²¹

Il verbo πηδάω, qui utilizzato al participio aoristo, è richiamato dal testo filostrato dal sostantivo πήδημα, così come πυρὸς ἔσω del dramma dall' ἐς τὸ πῦρ dell'*imago*²²². Il riferimento a questa parte della tragedia euripidea è dunque ipotizzabile.

L'affermazione che Capaneo viene seppellito ad Argo è problematica, infatti, come abbiamo visto a proposito dell'*imago* precedente, seguendo la testimonianza delle *Supplici* di Euripide, i corpi degli Argivi vengono cremati ad Eleusi, oppure seppelliti nella stessa Tebe²²³, sembra nuova dunque la sepoltura dell'eroe nella propria città da parte dei 'compagni', se è così che bisogna interpretare il participio sostantivato οἱ προσήκοντες. È strano anche l'utilizzo del presente θάπτουσιν, visto che poco prima Capaneo era sulla pira, e che Filostrato ci ha abituato all'uso del futuro quando vuole fare riferimento a eventi non rappresentati nel dipinto perché ancora da verificarsi²²⁴. Con la precisazione che l'eroe morì a Tebe, si apre la solita digressione con cui il retore ci spiega cosa è avvenuto precedentemente.

²²⁰ Vv. 1109- 11: καὶ μὴν ὀρᾶς τήνδ' ἧς ἐφέστηκας πέλας/ πυράν, Διὸς θησαυρόν, ἔνθ' ἔνεστι σὸς/ πόσις, δαμασθεὶς λαμπάσιν κεραυνίοις. "Tu vedi accanto alla rupe il rogo sacro a Zeus, lì giace il tuo sposo, domato dalla folgore".

²²¹ "Con un balzo mi getterò gloriosamente da questa rupe nel rogo".

²²² Cfr. anche *infra*.

²²³ Cfr. *supra*.

²²⁴ Cfr. II 10; 13.

Siamo informati sulla sorte di Capaneo dal famoso ἀγών λόγων delle *Supplici* euripidee tra Teseo e l'araldo tebano, il quale, raccontando la fine dei condottieri argivi, ai vv. 496- 99 afferma:

οὐ τάρ' ἔτ' ὀρθῶς Καπανέως κεραύνιον
δέμας καπνοῦται, κλιμάκων ὀρθοστάτας
ὃς προσβαλὼν πύλαισιν ὤμοσεν πόλιν
πέρσειν θεοῦ θέλοντος ἦν τε μὴ θέλη²²⁵.

Tuttavia, dell'eroe argivo noto per la spettacolare punizione che gli riservò Zeus, siamo meglio informati, piuttosto che dalle *Supplici*²²⁶, da altre tragedie²²⁷.

Nei *Sette a Tebe* di Eschilo, come abbiamo visto²²⁸, il Messaggero presenta Capaneo come un 'gigante, assai maggior del primo' (424- 5: γίγας ὄδ' ἄλλος, τοῦ πάρος λελεγμένου/ μείζων). Si riferisce a Tideo, che era stato descritto in precedenza), mentre si trova presso le porte Elette (423: ἐπ' Ἡλέκτραισιν εἴληγεν πύλαις): il racconto eschileo in cui Capaneo mostra tutta la sua ὕβρις si ferma un momento prima degli eventi rappresentati nel dipinto descritto da Filostrato, in cui ovviamente il capo argivo era già morto 'dopo aver scalato le mura' (ἐπιβεβηκῶς ἤδη τοῦ τείχους, nei *Sette* troviamo πύλαις). Abbiamo visto anche come, ai versi immediatamente successivi, Eschilo riproponga lo stesso concetto sul piano morale e non più fisico (vv. 425- 6: ὁ κόμπος δ' οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ,/ πύργοις δ' ἀπειλεῖ δειν'(α) "la sua arroganza non ha mente di mortale, ma lancia a queste torri portentose la sfida). Il κόμπος presente nel

²²⁵ "Ma è giusto che bruci ancora il corpo di Capaneo, colpito dal fulmine: aveva appoggiato una scala d'assalto a una porta di Tebe e giurato di incendiare la città, che gli dei lo volessero e no". Ancora, nel discorso funebre di Adrasto in onore dei caduti a Tebe (vv. 860- 71), ai vv. 860- 1, il capo argivo afferma: ὀρθῶς τὸ λάβρον οὐ βέλος διέπτατο;/ Καπανεύς ὄδ' ἐστίν ("Vedi l'eroe che è stato trafitto dal terribile fulmine? È Capaneo"). Per il dettaglio della scala in Filostrato, cfr. *Im.* I 4.

²²⁶ Qui i cenni alla modalità della morte di Capaneo sono funzionali alla scena del suicidio di Evadne (cfr. COLLARD 1975, p. 242).

²²⁷ L'epica ignora l'episodio (COLLARD 1975, p. 252).

²²⁸ Cfr. *supra*.

dramma eschileo, da Filostrato viene espresso con il participio aoristo del verbo κομπάζω²²⁹; la menzione delle torri (πύργους) riprende il πύλαις precedente, e infine, ancora un complemento di paragone (οὐ κατ' ἄνθρωπον). Le espressioni eschilee τοῦ πάρος λελεγμένου/ μείζων 'più grande dell'uomo di cui ho detto prima', e ὁ κόμπος δ' οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ 'aveva un vanto non al pari di un uomo' (vv. 424- 5) potrebbero aver generato il μείζων ἢ ἀνθρώπου filostrato²³⁰.

Anche nell'*Antigone* di Sofocle appare il motivo del κόμπος²³¹ e dell'orgoglio degli Argivi, ma il riferimento implicito è sempre a Capaneo, anche se l'eroe non viene nominato²³² (vv. 128- 37):

Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους
 ὑπερεχθαίρει, καὶ σφας ἐσιδὼν
 πολλῶ ῥέυματι προσνισσομένου, 130
 χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπλίας,
 παλτῶ ῥίπτει πυρὶ βαλβίδων
 ἐπ' ἄκρων ἤδη
 νίκην ὀρμῶντ' ἀλαλάξαι.

Ἄντιτύπα δ' ἐπὶ γὰ πέσε τανταλωθεὶς
 πυρφόρος ὃς τότε μαινομένα ξὺν ὀρμῶ 135
 βακχεύων ἐπέπνει
 ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων²³³.

²²⁹ Ma il verbo κομπάζω, al participio presente, compare successivamente anche nel testo eschileo, ai vv. 435- 6: τίς ξυστήσεται,/ τίς ἄνδρα κομπάζοντα μὴ τρέσας μενεῖ; ('Chi potrà stargli di fronte? Chi senza tremare quest'eroe tracotante aspetterà?').

²³⁰ La stessa identica espressione viene usata da Filostrato in *Her.* 8, 3, anche qui riferita a un νεκρός.

²³¹ Cfr. anche Soph. *OC* 1318- 9: ...ὁ πέμπτος δ' εὐχεται κατασκαφῆ/ Καπανεὺς τὸ Θήβης ἄστὺ δηώσειν πυρὶ ('il quinto Capaneo, che si vanta di radere al suolo e bruciare la città').

²³² «Il mito di Capaneo, bestemmiatore fulminato sulle mura di Tebe, è solo la punta più rilevata di una universale dimensione di vanteria attribuita (da Eschilo prima che da Sofocle) agli aggressori argivi, tranne che alla figura malinconica di Anfiarao».

²³³ "Zeus detesta le vanterie della lingua; nel vedere l'impeto della loro ondata, l'orgoglio delle armature d'oro tintinnanti ha brandito la folgore, l'ha scagliata sui nostri spalti, contro chi muoveva a cantare il trionfo. Barcolla, e cade sulla terra che rimbomba l'uomo che portava il fuoco, che con slancio bacchico folle infuriava, spirando un vento odioso. Tutto è andato ben diversamente, e il grande Ares, alleato gagliardo, ha colpito un nemico dopo l'altro".

Qui l'atto dello scagliare il fulmine è espresso in modo diverso rispetto ai testi analizzati in precedenza (παλτῶ ῥιπτεῖ πυρὶ, 132). Un riferimento specifico allo sposo di Evadne è nell'antistrofe (Capaneo è chiamato πυρφόρος 'colui che porta il fuoco'), in cui si possono vedere delle affinità col testo filostrato, come il riferimento alla terra su cui cade l'eroe dopo essere stato colpito dal fulmine (v. 134): Ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γᾶ πέσε τανταλωθεῖς; nell'*imago* leggiamo κεραυνῶ ἐβλήθη καὶ πρὶν ἐς τὴν γῆν πεσεῖν ἀπέθανεν ('fu colpito da un fulmine e morì prima di cadere a terra').

Ma è il testo delle *Fenicie* di Euripide, quello con cui il retore si rapporta. Nel dramma, la punizione del Cronide è descritta dal Messaggero ai vv. 1172- 86²³⁴:

Καπανεύς δὲ πῶς εἶποιμ' ἂν ὡς ἐμαίνετο;
μακραύχενος γὰρ κλίμακος προσαμβάσεις
ἔχων ἐχώρει, καὶ τοσόνδ' ἐκόμπασεν,
μηδ' ἂν τὸ σεμνὸν πῦρ νιν εἰργαθεῖν Διὸς 1175
τὸ μὴ οὐ κατ' ἄκρων περγάμων ἐλεῖν πόλιν.
καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πετρούμενος
ἀνεῖρφ' ὑπ' αὐτὴν ἀσπίδ' εἰλίξας δέμας,
κλίμακος ἀμείβων ξέστ' ἐνηλάτων βάρθρα.
ἦδη δ' ὑπερβαίνοντα γεῖσα τειχέων 1180
βάλλει κεραυνῶι Ζεὺς νιν· ἐκτύπησε δὲ
χθῶν, ὥστε δεῖσαι πάντας·
[...]
...ἐς γῆν δ' ἔμπυρος πίπτει νεκρός²³⁵.

La descrizione del Messaggero è dettagliata²³⁶: Capaneo, in preda al furore (ἐμαίνετο), già saliva lungo la scala (μακραύχενος γὰρ κλίμακος προσαμβάσεις/ ἔχων

²³⁴ MASTRONARDE 1994: «The death of Capaneus is presented in much greater detail at the close of Statius *Theb.* 10, but there are no certainly identifiable close imitations of this passage» (p. 475).

²³⁵ «Come potrei descrivere come infuriava Capaneo? Avanzava tenendo i gradini di una scala dal lungo collo, e spingeva il suo vanto al punto di affermare che neanche il sacro fuoco di Zeus gli avrebbe impedito di distruggere la città fino alla sommità della rocca. Diceva questo, e intanto saliva sotto i colpi di pietra, accucciandosi sotto lo scudo e passando dall'uno all'altro appoggio ben connesso dei pioli. E quando è ormai sul punto di valicare la merlatura delle mura, Zeus lo colpisce col fulmine: rimbombò la terra, sì che tutti ne furono atterriti [...] Il cadavere piombò a terra carbonizzato».

ἐχώρει, vv.1173- 4; ἀνεῖρφ' ὑπ' αὐτὴν ἀσπίδ' εἰλίξας δέμας, v. 1178); a partire dal v. 1180, sono evidenti parallelismi con il testo filostrato, sia per quanto riguarda l'ordine in cui gli eventi sono esposti, sia per il lessico utilizzato:

- A. Capaneo ha appena oltrepassato le mura: ἤδη δ' ὑπερβαίνοντα γεῖσα τειχέων (v. 1180). In Filostrato abbiamo un dettato equivalente, ἐπιβεβηκῶς ἤδη τοῦ τείχους. In Euripide troviamo il dettaglio della ‘merlatura’ delle mura, assente nell' ἔκφρασις, in cui abbiamo semplicemente τοῦ τείχους; la presenza dell'avverbio ἤδη ‘ormai’ c'è in entrambi i testi, come anche l'utilizzo del verbo βαίνω. Il preverbo ἐπί, in luogo di ὑπέρ, è motivato dal fatto che, mentre nell'*imago* l'azione è già avvenuta, nelle *Fenicie* è corso di svolgimento: ἐπιβεβηκῶς, ‘essendo salito sul muro’, ha lo stesso valore di ὑπερβαίνοντα ‘mentre stava oltrepassando il muro: Filostrato ed Euripide descrivono Capaneo nella stessa posizione.
- B. Zeus colpisce Capaneo con un fulmine: l'espressione euripidea βάλλει κεραυνῶι Ζεύς viv è tramutata in forma passiva da Filostrato, in cui il soggetto è proprio la vittima κεραυνῶ ἐβλήθη. Zeus è citato subito prima.
- C. Capaneo cade a terra: Filostrato informa che l'eroe argivo morì ‘prima di piombare a terra’ (πρὶν ἐς τὴν γῆν πεσεῖν), Euripide, invece, prima menziona la conseguenza della caduta, cioè il rimbombo della terra (ἐκτύπησε δὲ/ χθών, vv. 1181, 2)²³⁷, poi la caduta vera e propria (ἐς γῆν δ' ἔμπυρος πίπτει νεκρός, v.

²³⁶ Precedentemente, in un dialogo tra Antigone e il pedagogo, la punizione nei confronti di Capaneo era stata anticipata: la fanciulla aveva chiesto dove fosse Capaneo “tracotante e tremendo contro la nostra città” (179: ὃς τὰ δεινὰ τῆιδ' ἐφουβρίζει πόλει) e il suo interlocutore risponde che l'Argivo stava prendendo le misure dei bastioni per oltrepassarle (vv. 181- 2). Anche in Euripide dunque, troviamo la conferma che Capaneo, quando venne punito, aveva appena oltrepassato le torri.

²³⁷ MASTRONARDE 1994, p. 476: «The image of Capaneus cast down from the wall at the last moment was an exemplum of the punishment of the ὑβρισθής». Cfr. Soph. *Ant.* 134.

186)²³⁸. La precisazione euripidea che Capaneo cade νεκρός coincide con l'informazione filostrata.

Anche in Euripide, dunque, il verbo κομπάζω (τοσόνδ' ἐκόμπασεν, v. 1174). Il tragediografo specifica il contenuto delle parole oltraggiose di Capaneo, Filostrato, come altre volte, preferisce usare il pronome indefinito²³⁹. Ricaviamo il contenuto delle sue parole anche dai *Sette* eschilei (427- 434):

θεοῦ τε γὰρ θέλοντος ἐκπέρσειν πόλιν
καὶ μὴ θέλοντός φησιν, οὐδὲ τὴν Διὸς
ἧ Ἔριν πέδοι σκήψασαν ἐμποδῶν σχεθεῖν
τὰς δ' ἀστραπὰς τε καὶ κεραυνίους βολὰς 430
μεσημβρινοῖσι θάλπεσιν προσήκασεν·
ἔχει δὲ σῆμα γυμνὸν ἄνδρα πυρφόρον,
φλέγει δὲ λαμπὰς διὰ χερῶν ὀπλισμένη·
χρυσοῖς δὲ φωνεῖ γράμμασιν '<Πρήσω πόλιν>',²⁴⁰.

2.

La seconda sezione si apre con l'espressione νικησάντων Ἀθηναίων ταφῆναι σφᾶς ('poiché gli Ateniesi vincitori ottennero che fossero sepolti'), riferimento all'intervento ateniese nella disputa sulla sepoltura dei corpi degli sconfitti, che conosciamo grazie alle *Supplici* euripidee, e che Filostrato aveva già affrontato nell'*imago* precedente²⁴¹.

²³⁸ A proposito del corpo ἔμπυρος, cfr. ἔτι τύφεται di *Im.* II 29, 2.

²³⁹ Cfr., ad esempio, *Im.* II 15.

²⁴⁰ "Con il dio o contro il dio, dice, rovinerà questa città: neppure la Contesa di Zeus, precipitando al suolo, ne frenerà lo slancio. Le folgori, i dardi del fulmine, a meridiane vampe egli compara. Ha come insegna un uomo ignudo, di fuoco un portatore: la teda arde brandita dalle sue mani, e in incisioni d'oro grida: «brucerò la città»".

²⁴¹ *Im.* II 29, 1. Cfr. *supra*.

A questo punto, il retore crea una contrapposizione tra le esequie dei capi argivi, e quelle di Capaneo che rispetto ai compagni ebbe il privilegio del sacrificio della moglie sulla sua pira.

Dunque, il sacrificio di Evadne. È nelle *Supplici* di Euripide che si trova la prima attestazione dell'estremo gesto della donna, dunque è da qui che bisogna partire²⁴². Filostrato ribadisce che la figlia di Ifide si gettò nel fuoco, l'aveva già fatto nella prima sezione, e lo ripete qui per due volte: la prima, ἐς αὐτὸ τὸ πῦρ ἵεται, semplicemente per spiegare in che modo la donna si precipitò per morire con il marito (ἀποθανεῖν ἐπ' αὐτῷ ὄρμηκεν), e non per descrivere ciò che è dipinto, la seconda, πηδᾷ ἐς τὸ πῦρ, nella parte precipuamente ecfraistica dell'*imago*. In quest'ultimo caso, si nota la ripresa del πῆδημα ἐς τὸ πῦρ della prima sezione, che conferma come Filostrato abbia avuto in mente il passo delle *Supplici* che ho prima citato²⁴³.

Riguardo alla volontà della donna di morire insieme al marito, il retore allude sempre alle parole che Euripide fa pronunciare ad Evadne nelle *Supplici* (vv. 1019- 30):

σῶμά τ' αἴθοπι φλογμῶι
πόσει συμμείζασα φίλοι, 1020
χρῶτα χροῖ πέλας θεμένα,
Φερσεφόνας ἦξω θαλάμους,
σὲ τὸν θανόντ' οὔποτ' ἐμᾶι
προδοῦσα ψυχᾶι κατὰ γᾶς.
[...]
ὁ σὸς δ' ἔϋναϊος γαμέτας

²⁴² COLLARD 1975, p. 7 e n. 21, il quale enumera l'*imago* filostratea tra i «specific reflections of Euripides' Evadne», e afferma che un'apparente testimonianza della presenza dell'episodio di Evadne nelle arti figurative (infatti non abbiamo attestazioni superstiti) è costituita proprio da questa descrizione. Ma lo studioso aggiunge: «it has long been suspected that his markedly rhetorical description derives rather from a poetic model; while his debt to Euripides is evident, it should not perhaps be exaggerated» (p. 8).

²⁴³ Cfr *supra*, vv. 1015- 7. Cfr. anche v. 1065: ἄισσω θανόντος Καπανέως τήνδ' ἐς πυρᾶν (“Mi getterò sul rogo di Capaneo”).

La donna ripete più volte che brucerà sulla stessa pira del marito²⁴⁵, a anche Ifi, poco dopo, riporterà le volontà della figlia (1040: θανεῖν ἐρῶσα σὺν πόσει).

Singolare l'espressione τὸν ἄνδρα ἔχειν ἡγούμενη, εἰ μὴ καὶ αὐτὴν ἔχοι, 'ritenendo che (il fuoco) non potesse avere l'uomo se non avesse avuto anche lei'.

L'accento al modo abituale in cui le moglie danno l'estremo saluto ai mariti, cioè trafiggendosi il collo con una spada o impiccandosi (οὔτε ξίφος τι ἐπὶ τὴν δέρην ἔλκουσα οὔτε βρόχου τινὸς ἑαυτὴν ἀπαρτῶσα, οἷα ἠσπάσαντο γυναῖκες ἐπ' ἀνδράσιν), potrebbe alludere a personaggi di altre tragedie²⁴⁶

Il dettaglio di Evadne che urla il nome del marito mentre si getta sulla sua pira (καλοῦσα οἶμαι τὸν ἄνδρα· καὶ γὰρ βοώση ἔοικεν), non è presente in Euripide.

L'unica nota propriamente descrittiva dell'*imago* è costituita da un breve cenno all'abbigliamento (ἡ δὲ γυνὴ καθάπερ οἱ ἐς τὰ ἱερὰ στεφάνους τε καὶ χρυσὸν ἔξασκουῦντες, οὕτως ἑαυτὴν στείλασα, 'la donna come coloro che preparano corone e oro per i sacrifici, perché si sacrifici lietamente e con riconoscenza per gli dei, così debitamente abbigliata') e allo sguardo (οὐδὲ ἔλεινὸν βλέπουσα, 'con uno sguardo che non prova compassione') di Evadne.

²⁴⁴ “Mi unirò al mio amato, la carne del mio corpo brucerà nelle fiamme, insieme con la sua. Giungerò nella casa di Persefone. Tu sei morto, ma anche sotto terra l'anima mia ti sarà vicina [...] †Il mio† compagno sarà cenere insieme con la sua leale e nobile sposa”.

²⁴⁵ Cfr. anche i vv. 1006- 8 (ἦδιστος γὰρ τοι θάνατος/ συνθνήσκειν θνήσκουσι φίλοις,/ εἰ δαίμων τάδε κραίνοι. “È la fine più bella lo spirare insieme all'amato – se così vogliono gli dei”) e 1070- 71 (καὶ δὴ παρῆται σῶμα, σοὶ μὲν οὐ φίλον,/ ἡμῖν δὲ καὶ τῷ συμυρομένῳ πόσει “Sono pronta a buttarmi giù. È un dolore per te, ma non per me e per il mio sposo. Moriremo bruciati insieme”).

²⁴⁶ Per l'impiccagione si potrebbe pensare alla Fedra dell'*Ippolito* di Euripide, il cui mito era ben conosciuto da Filostrato: il retore descrive la morte del protagonista in *Im.* II 10.

Ai vv. 1054 (σκευῆι δὲ τῆιδε τοῦ χάριν κοσμεῖς δέμας;) e 1056 (ὡς οὐκ ἐπ' ἀνδρὶ πένθιμος πρέπεις ὄρᾶν) delle *Supplici* il padre Ifide, chiede alla donna il motivo per cui le sue vesti sono adorne e non a lutto²⁴⁷.

Stranamente, nelle fonti latine l'episodio del sacrificio di Evadne sulla pira di Capaneo non ricorre frequentemente. Nei *Tristia* di Ovidio abbiamo solo brevissimi cenni alla donna, così come nella *Tebaide* di Stazio.

²⁴⁷ Tuttavia in COLLARD 1975 leggiamo che Evadne era vestita per le nozze, («Ev. wears the festive apparel of a bride, not a widow's weeds», p. 358), non come 'coloro che preparano corone e sacrifici'.

I 18: IL DILANIAMENTO DI PENTEO

In questa *imago*, Filostrato descrive un dipinto che rappresenta più episodi, e si deve supporre dunque che sia suddiviso in più parti: nella prima il soggetto è lo *σπαραγμός* di Penteo ad opera della Baccanti (la madre Agave e le sorelle), sullo sfondo il monte Citerone; nella seconda, ambientata invece a Tebe (come le successive), viene raffigurato il funerale del giovane con i parenti che tentano di ricomporre le sue membra; nella terza ci sono le donne, adesso ritornate in sé, tra le quali è data maggiore rilevanza ad Agave. La quarta, infine, descrive la metamorfosi di Cadmo e Armonia in serpenti.

All'interno dell'opera ecfrastica del retore sono presenti altre descrizioni dedicate a vicende che vedono coinvolto Dioniso¹: *Semele* (I 14: nascita del dio); *Arianna* (I 15: innamoramento da parte di Dioniso della fanciulla sedotta e abbandonata da Teseo); *I Tirreni* (I 19: i prodigi del figlio di Zeus per punire i pirati tirreni). Per una corretta interpretazione delle *Baccanti* filostratee non si può prescindere da queste.

La prima attestazione letteraria del tragico destino di Penteo si trova nelle *Baccanti* di Euripide, abbiamo però notizia di un *Pentheus* di Tespi e di una trilogia 'dionisiaca' di Eschilo².

La fama del mito, ben prima della rappresentazione del dramma euripideo, è comprovata dalla presenza dello *σπαραγμός* del giovane sulle pitture vascolari della

¹ Per la figura del dio, cfr. SEAFORD 2006.

² Fonte la *hypothesis* di Aristofane di Bisanzio alla tragedia euripidea. La trilogia eschilea doveva comprendere *Penteo*, *Semele* e *Xantrie* (fr. 183; 221- 224 Radt). Per uno studio specifico sui rapporti fra la trilogia eschilea e le *Baccanti* di Euripide, cfr. AÉLION 1983, pp. 250- 9. Sulla tradizione letteraria fino a Teocrito, CUSSET 2001, pp. 9- 18.

prima metà del V sec.³, ma il successo (postumo) di Euripide alle Dionisiache del 407 diede certamente ulteriore linfa alla produzione letteraria e figurativa dell'episodio⁴. In epoca ellenistica, infatti, abbiamo l'*Idillio* 26 di Teocrito⁵ e, nella letteratura latina, Ovidio e Seneca, rispettivamente nelle *Metamorfosi* e nell'*Oedipus*, daranno spazio alla vicenda di Penteo.

In epoca tardo-imperiale, Nonno di Panopoli dedica 3 libri delle sue *Dionisiache* alla cosiddetta Penteide (XLIV- XLVI).

Diverso, invece, il discorso su Cadmo e Armonia. La trasformazione dei coniugi in serpenti non è presente nella produzione figurativa superstite, e anche nella tradizione letteraria, oltre alle *Baccanti* di Euripide, trova veramente poco spazio: ancora le *Metamorfosi* di Ovidio e il poema di Nonno attestano l'episodio⁶. Nel rapporto tra i due testi, ampiamente affrontato dagli studiosi, deve però inserirsi il testo filostrato.

³ Per la tradizione iconografica del mito di Penteo, cfr., ad esempio, BAŽANT- BERGER DOER 1994; WEAVER 2009. Per le rappresentazioni delle Baccanti, PHILIPPART 1930; EDWARDS 1960; WEBSTER 1967a, p. 143; KEULS 1984; WEAVER 2009.

⁴ «Le succès posthume du poète a en effet inauguré une longue faveur auprès de public, faveur qui traverse les siècles et les contrées» (CUSSET 2001, pp. 13- 4).

⁵ Abbiamo frammenti anche di un a tragedia di Licofrone intitolata *Penteo*.

⁶ Cfr. anche Call. fr. 13 Mass.; Lucian. *De salt.* 41.

ΒΑΚΧΑΙ

(1) Γέγραπται μὲν, ὦ παῖ, καὶ τὰ ἐν τῷ Κιθαιρῶνι, Βακχῶν χοροὶ καὶ ὑποῖνοι πέτραι καὶ νέκταρ ἐκ βοτρύων καὶ ὡς γάλακτι τὴν βῶλον ἢ γῆ λιπαίνει. καὶ ἰδοὺ κιττὸς ἔρπει καὶ ὄφεις ὀρθοὶ καὶ θύρσου δένδρα οἶμαι μέλι στάζοντα. καὶ ἦδε σοὶ ἡ ἐλάτη χαμαὶ γυναικῶν ἔργον ἐκ Διονύσου μέγα, πέπτωκε δὲ τὸν Πενθέα ἀποσεισαμένη ταῖς Βάκχαις ἐν εἶδει λέοντος. αἱ δὲ καὶ ξαίνουσι τὸ θήραμα μήτηρ ἐκείνη καὶ ἀδελφαὶ μητρὸς αἱ μὲν ἀπορρηγνῦσαι τὰς χεῖρας, ἡ δὲ ἐπισπῶσα τὸν υἱὸν τῆς χαίτης. εἵποις δ' ἂν καὶ ὡς ἀλαλάζουσιν, οὕτως εὔιον αὐταῖς τὸ ἄσθμα. Διόνυσος δὲ αὐτὸς μὲν ἐν περιοπῇ τούτων ἔστηκεν ἐμπλήσας τὴν παρεϊάν χόλου, τὸν δὲ οἴστρον προσβακχεύσας ταῖς γυναιξίν. οὔτε ὀρῶσι γοῦν τὰ δρώμενα καὶ, ὅποσα ἰκετεύει ὁ Πενθεὺς, λέοντος ἀκούειν φασὶ βρυχωμένου. (2) ταυτὶ μὲν τὰ ἐν τῷ ὄρει, τὰ δὲ ἐγγὺς ταῦτα Θῆβαι ἤδη καὶ Κάδμου στέγη καὶ θρηῆνος ἐπὶ τῇ ἄγρα καὶ συναρμόττουσιν οἱ προσήκοντες τὸν νεκρὸν, εἷ πη σωθεῖη τῷ τάφῳ. πρόσκειται καὶ ἡ κεφαλὴ τοῦ Πενθέως οὐκέτι ἀμφίβολος, ἀλλ' οἷα καὶ τῷ Διονύσῳ ἐλεεῖν, νεωτάτη καὶ ἀπαλὴ τὴν γένυν καὶ πυρσὴ τὰς κόμας, ἃς οὔτε κιττὸς ἤρεψεν οὔτε σμίλακος ἢ ἀμπέλου κλῆμα οὔτε αὐλὸς ἔσεισέ τις οὔτ' οἴστρος. ἐρρώννυτο μὲν ὑπ' αὐτῶν καὶ ἐρρώννυεν αὐτάς, ἐμαίνετο δὲ αὐτὸ τὸ μὴ μετὰ Διονύσου μαίνεσθαι. (3) ἐλεεινὰ καὶ τὰ τῶν γυναικῶν ἠγάμεθα. οἷα μὲν γὰρ ἐν τῷ Κιθαιρῶνι ἠγνόησαν, οἷα δὲ ἐνταῦθα γινώσκουσιν. ἀπολέλοιπε δὲ αὐτάς οὐχ ἡ μανία μόνον, ἀλλὰ καὶ ἡ ῥώμη, καθ' ἣν ἐβάκχευσαν. κατὰ μὲν γὰρ τὸν Κιθαιρῶνα ὀρᾶς, ὡς μεστὰι τοῦ ἄθλου φέρονται συνεξαίρουσαι τὴν ἠχῶ τοῦ ὄρους, ἐνταῦθα δὲ παρίστανται καὶ εἰς νοῦν τῶν βεβακχευμένων ἤκουσιν, ἰζάνουσαί τε κατὰ τῆς γῆς τῆς μὲν εἰς γόνατα ἢ κεφαλὴ βρίθει, τῆς δὲ εἰς ὄμον, ἢ δ' Ἀγαυὴ περιβάλλειν μὲν τὸν υἱὸν ὄρμηκε, θιγεῖν δὲ ὀκνεῖ. προσμέμικται δ' αὐτῇ τὸ τοῦ παιδὸς αἷμα τὸ μὲν ἐς χεῖρας, τὸ δὲ ἐς παρεϊάν, τὸ δὲ ἐς τὰ γυμνὰ τοῦ μαζοῦ. (4) ἡ δὲ Ἀρμονία καὶ ὁ Κάδμος εἰσὶ μὲν, ἀλλ' οὐχ οἰοίπερ ἦσαν· δράκοντε γὰρ ἤδη ἐκ μηρῶν γίνονται, καὶ φολῖς ἤδη αὐτοὺς ἔχει. φροῦδοὶ πόδες, φροῦδοὶ γλουτοί, καὶ ἡ μεταβολὴ τοῦ εἶδους ἔρπει ἄνω. οἱ δὲ ἐκπλήττονται καὶ περιβάλλουσιν ἀλλήλους, οἷον ξυνέχοντες τὰ λοιπὰ τοῦ σώματος, ὡς ἐκεῖνα γοῦν αὐτοὺς μὴ φύγη.

BACCANTI

(1) Sono rappresentate, mio caro, le valli del Citerone, i cori delle Baccanti, le rocce su cui scorre il vino, il nettare che fuoriesce dai grappoli d'uva e come la terra bagna le zolle di latte. Ed ecco, l'edera si arrampica e i serpenti sono dritti e le piante del tirso sembrano stillare miele. Questo abete è a terra, grandiosa impresa che Dioniso ha suggerito alle donne: è caduto dopo aver disarcionato Penteo, che agli occhi delle Baccanti aveva l'aspetto di un leone. La madre e le sue sorelle percuotono la preda, queste staccandogli le braccia, quella tirando il figlio per i capelli. Diresti anche che esse levino grida di vittoria, e che il respiro sia bacchico. Dioniso in persona osserva gli eventi con le gote piene di collera, eccitando di furore bacchico le donne. Esse non si rendono conto di ciò che hanno compiuto e le parole con cui Penteo le supplica pensano sia il ruggito di un leone. (2) Questo sul monte, qui invece accanto vedi Tebe e la dimora di Cadmo e il lamento sulla preda e i parenti che ricompongono il corpo, se potesse essere in qualche modo preservato per la sepoltura. Non più irriconoscibile, ma tale da suscitare la compassione persino di Dioniso, giace anche la testa di Penteo, giovanissimo e delicato nelle gote e rossastro nelle chiome, che l'edera non ha cinto né il ramoscello di tasso o di vite, né l'aulo o la furia bacchica hanno sconvolto. Esse gli davano vigore ed egli le rinvigoriva a sua volta, ma lo rendeva folle proprio il non seguire Dioniso nella sua follia. (3) Consideriamo degno di compassione anche ciò che riguarda le donne. Infatti, quello di cui non si sono rese conto sul Citerone, qui lo capiscono. Le ha abbandonate non solo la follia, ma anche la forza per la quale erano in preda al furore bacchico. Infatti, guardale sul Citerone, come si muovono vogliose di lottare, provocando insieme l'eco del monte, qui invece mostrano calma, e giungono alla comprensione di ciò che hanno compiuto in preda al furore, e siedono a terra, una ha la testa sulle ginocchia, l'altra sulla spalla; Agave, invece, si è precipitata ad abbracciare il figlio, e ora esita a toccarlo. Si è mischiato a lei il sangue del figlio, nelle mani, sulle gote, nelle nudità del seno. (4) Appaiono anche Armonia e Cadmo, ma non nel modo in cui erano: infatti essi, a partire dalle cosce, diventano serpenti, e sono ricoperti di squame. I piedi sono svaniti, così come le natiche, e la trasformazione dell'aspetto procede lentamente verso la parte superiore del corpo. Sono spaventati e si abbracciano, come per mantenere ciò che rimane dei loro corpi, perché anche queste parti non sfuggano a loro.

COMMENTO

1.

Nella prima sezione, come è stato già detto, Filostrato descrive al suo interlocutore fittizio (ὃ παῖ) ciò che è rappresentato (γέγραπται)⁷ sul monte Citerone (τὰ ἐν τῷ Κιθαιρῶνι): le protagoniste sono le Baccanti, che eseguono le loro danze rituali (Βακχῶν χοροὶ)⁸; seguono i dettagli delle rocce, dei grappoli d'uva, poi l'edera, i serpenti, il tirso e l'abete. L'elenco degli elementi costituenti il dipinto, abbiamo visto in più occasioni, è una tecnica che Filostrato utilizza spesso nell'esordio delle sue descrizioni.

La presenza dell'abete permette al retore di descrivere lo *σπαραγμός* di Penteo: da quell'albero divelto dalle menadi, infatti, piombò a terra proprio il figlio di Agave (πέπτωκε δὲ τὸν Πενθέα ἀποσεισάμενη), ormai facile preda (θήραμα) delle sacerdotesse di Dioniso, che le osserva da un'altura (Διόνυσος δὲ αὐτὸς μὲν ἐν περιοπῇ τούτων ἔστηκεν)⁹.

Una premessa a ciò che è qui descritto può essere individuata nell'*imago* dedicata alla nascita del dio da Semele morente (*Im.* I 14). Ecco cosa scrive il retore:

⁷ ELSNER 2007 sostiene che il retore abbia volutamente, qui e altrove, utilizzato la forma verbale in duplice senso, sia 'è dipinto', sia 'è scritto', con specifico riferimento alla tragedia di Euripide in cui il coro è formato dai Βακχῶν χοροὶ (p. 313). Sul rapporto tra questa *imago* e le *Baccanti* euripidee, cfr. *infra*.

⁸ Per l'iconografia delle Menadi che danzano, cfr. TOUCHETTE 1995.

⁹ Nella tradizione figurativa superstite, l'albero appare in una patera apula a figure rosse della I metà del IV sec. a. C. (Napoli, Museo Nazionale 82039), in cui Penteo appare, nudo, in ginocchio sotto un albero; in un'urna marmorea del 200 d. C. circa (Boston, *MFA* 1972.356), in cui vicino al giovane è rappresentato un albero, da cui una baccante aveva strappato un ramo; in un rilievo di un sarcofago del III sec. d. C. (Warschau, Nat. Mus. 200406 MN.) in cui Penteo si aggrappa all'albero per resistere all'assalto delle donne (BAŽANT- BERGER DOER 1994, pp. 308 e 311). Il motivo dell'albero dunque non assume nell'iconografia superstite l'importanza che aveva in Euripide (BAŽANT- BERGER DOER 1994, p. 316), come vedremo.

(3) [...] ἔλικές τε γὰρ περὶ αὐτὸ τεθήλασι καὶ κιττοῦ κόρυμβοι καὶ ἤδη ἄμπελοι καὶ θύρσου δένδρα οὕτω τι ἐκούσης ἀνασχόντα τῆς γῆς, ὡς κὰν τῷ πυρὶ εἶναι ἔνια. καὶ οὐ χρὴ θαυμάζειν, εἰ στεφανοῖ τὸ πῦρ ἐπὶ τῷ Διονύσῳ ἢ γῆ, ἢ γε καὶ συμβακεύσει αὐτῷ καὶ οἶνον ἀφύσσειν ἐκ πηγῶν δώσει γάλα τε οἶον ἀπὸ μαζῶν ἔλκειν τὸ μὲν ἐκ βώλου, τὸ δὲ ἐκ πέτρας. (4) [...] ὁ Κιθαιρῶν δὲ ὀλοφύρεται ἐν εἴδει ἀνθρώπου τὰ μικρὸν ὕστερον ἐν αὐτῷ ἄχη καὶ κιττοῦ φέρει στέφανον ἀποκλίνοντα τῆς κεφαλῆς – στεφανοῦται γὰρ δὴ αὐτῷ σφόδρα ἄκων – ἐλάτην τε αὐτῷ παραφυτεύει Μέγαιρα καὶ πηγὴν ἀναφαίνει ὕδατος ἐπὶ τῷ Ἀκταίῳ οἶμαι καὶ Πενθέως αἵματι¹⁰.

Attorno a Dioniso appaiono gli attributi che accompagnano solitamente il dio nelle raffigurazioni artistiche: l'edera, il tirso e la vite¹¹; viene poi spiegato il prodigio per cui la terra, in onore del dio, fa sì che nelle fonti scorra vino e non acqua e che si tragga il latte dalle zolle e dalle rocce. Segue poi la raffigurazione del Citerone, il monte dionisiaco per eccellenza¹²: ritratto con sembianze umane, piange per ciò che accadrà proprio tra le sue valli poco dopo, cioè, come dice lo stesso Filostrato, l'uccisione di Atteone¹³ e di Penteo. Anche qui è presente l'edera, di cui Citerone si cinge contro voglia, così come l'abete piantato da Megera¹⁴.

Partendo dalla *Semele*, risulta chiaro che, nella nostra *imago*, le rocce sono ὕποινοι perché su di esse scorre il vino, e che la terra nutre le zolle con il latte (γάλακτι τὴν βῶλον ἢ γῆ λιπαίνει) in onore a Dioniso. Comprendiamo anche la presenza sul Citerone dei grappoli d'uva, dell'edera (con cui Citerone si cinge il capo in *Im. I 14*) e del tirso,

¹⁰ “(3) [...] Attorno, infatti, sono spuntati cespugli di edera e viti, e anche alberi di tirso - come crescono spontaneamente dalla terra, così altri sono in mezzo al fuoco. E non bisogna meravigliarsi se la terra, in onore di Dioniso, circonda il fuoco a mo' di ghiranda. Essa, inoltre, baccheggerà con lui, e darà vino che scaturirà dalle fonti, e latte da estrarre come da mammelle sia dalle zolle, sia dalle rocce. (4) Il Citerone, con sembianze umane, piange le sventura a cui poco tempo dopo dovrà assistere; porta una corona d'edera che scivola giù dal capo (infatti viene incoronato del tutto contro voglia) e Megera pianta su di lui un abete, e mostra una fonte d'acqua, mista al sangue, credo, di Atteone e di Penteo”.

¹¹ Per l'iconografia di Dioniso, cfr. GASPARRI 1986.

¹² ROUX 1972 (p. 253): «Elle est en effet par excellence le lieu voué au culte de Dionysos, dieu montagnard».

¹³ Il riferimento alla morte di Atteone accanto a quella di Penteo potrebbe derivare dall'accenno che Euripide fa alla vicenda nelle *Baccanti* (337- 40).

¹⁴ Per l'abete nell'iconografia, cfr. *supra*.

elementi associati al dio, come abbiamo visto, fin dalla sua nascita¹⁵. Nuove, rispetto all'altra descrizione, la menzione dei serpenti (ὄφεις ὀρθοί)¹⁶ e del miele che viene stillato dai rami del tirso (θύρσου δένδρα οἶμαι μέλι στάζοντα).

Il confronto con le *Baccanti* di Euripide è d'obbligo¹⁷.

Nel prologo della tragedia, Dioniso afferma di vedere la tomba della madre, diventato un recinto sacro (6- 12):

ὄρῳ δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κεραυνίας
τόδ' ἐγγυὸς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια
τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,
ἀθάνατον Ἥρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.
αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβατον ὃς πέδον τόδε 10
τίθησι, θυγατρὸς σηκόν· ἄμπέλου δέ νιν
πέριξ ἐγὼ 'κάλυψα βουτρῶδει γλόη¹⁸.

Il riferimento al fuoco in cui Semele morì e l'intervento di Dioniso che coprì il luogo della sepoltura con grappoli di vite è richiamato più da *Im.* I 14, 1- 2, che dal nostro testo, dal momento che in questi versi euripidei è rievocato l'evento prodigioso che si

¹⁵ Il dettaglio dell'edera appare nel primo stasimo delle *Fenicie*, in cui il coro accenna allo stesso episodio (vv. 649- 56): Βρόμιον ἔνθα τέκετο ἡμάτηρ/ Διὸς γάμοισι ἡ/ κισσοῦ ὄν περιστεφῆς/ ἑλικτὸς εὐθὺς ἔτι βρέφος/ χλοηφόροις ἔρνεσιν/ κατασκίουσιν ὀλβίστας ἐνώτισεν./ βάκχιον χόρευμα παρθέ- νοισι Θεβαΐταισι/ καὶ γυναιξίν εὐίως. “Qui ἡ dalle nozze con Zeus ἡ la madre partorì Bromio. L'edera avvolse nelle sue spire il neonato, con ombrosi germogli gli coprì il dorso, onorando colui che provoca frenetiche danze di donne tebane e gli evoò delle vergini”.

¹⁶ In una coppa a figure rosse databile al 500 a. C. (Parigi, Louvre G 69), appare un serpente in mano ad una baccante impegnata dilaniare il povero Penteo (BAŽANT- BERGER DOER 1994, p. 312).

¹⁷ L'influsso euripideo nell'esordio dell'*imago*, e anche nel seguito, è già stato individuato, ad esempio, da SCHÖNBERGER 1968, pp. 355- 8, ed ELSNER 2007, p. 313 («The first sentences drop a parade of references and quotations from the play, using Euripidean language and word choice as the building blocks of Philostratan ecphrasis construction») e n. 11. Quest'ultimo, in particolare, sostiene che il retore abbia disseminato nella sua descrizione citazioni lessicali delle *Baccanti*, provocando così un vero e proprio *sparagmòs* del modello (p. 313): Filostrato dunque fa a pezzi il testo di Euripide per poi ricomporlo in forma di *ekphrasis*, una forma se vogliamo di *aemulatio*, dal momento che il tragediografo aveva affidato il racconto del dilaniamento del giovane al messaggero, una gara a chi rendesse più vivida la scena (p. 314).

¹⁸ “Accanto alla reggia vedo la tomba di mia madre folgorata, e le rovine della sua casa, fumanti della fiamma ancora viva del fuoco divino, immortale oltraggio di Hera contro mia madre. Bene ha fatto Cadmo che inaccessibile ha reso questo luogo, recinto sacro di sua figlia; e io tutt'intorno l'ho coperto con giovane rigoglio di vite punteggiato di grappoli” (Trad. it. di DI BENEDETTO 2004).

sono sedute. Dioniso conclude il prologo affermando che si recherà dalle sue adepte (vv. 62- 3):

ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχὰς
ἐλθὼν ἴν' εἰσί, συμμετασχίσω χορῶν²⁴.

Si fa menzione per la prima volta del Citerone, e si fa riferimento ai Βακχῶν χοροὶ che troviamo nel testo filostrato. Sembra dunque evidente che il retore abbia attinto proprio al prologo delle *Baccanti* di Euripide per l'ambientazione del suo dipinto.

Ancora, nella parodo della tragedia, ai vv. 99- 103, abbiamo la menzione dei serpenti (nella descrizione filostrata, ὄφεις ὀρθοὶ sono ritratti sul monte):

ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῖραι
τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν
στεφάνωσέν τε δρακόντων
στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θηρότροφον μαι-
νάδες ἀμφιβάλλονται πλοκάμοις²⁵.

Il riferimento è sempre alla nascita del dio²⁶. Questo esempio in miniatura di mito eziologico, come dice Dodds, mostra l'origine della presenza dei serpenti nel culto dionisiaco²⁷: le menadi rievocano infatti la nascita di Dioniso avvolgendo le loro chiome di queste 'prede selvagge' (ἄγραν θηρότροφον).

Infine, nell'epodo, dopo l'elogio della dolcezza dei riti dionisiaci (135- 42), troviamo in due versi (143- 4) la descrizione del prodigio a cui Filostrato aveva fatto cenno²⁸:

²⁴ “Io vado là dove sono le baccanti, su nelle valli del Citerone, e sarò parte dei loro cori”.

²⁵ “E quando le Moire compiono il termine, lo generò, dio dalle corna di toro, e con ghirlande di serpi lo incoronò: onde di tal preda selvaggia le menadi le lor chiome avvolgono”.

²⁶ Cfr. anche Nonn. *Dionys.* IX 11 ss.

²⁷ DODDS 1960, p. 78.

²⁸ Riguardo alla terra che produce latte, miele e vino, USENER 1902 raccoglie altri passi, simili a ciò che si legge nelle *Baccanti*, in cui all'epifania di Dioniso fa seguito lo sgorgare di ruscelli e fonti prodigiose; egli interpreta inoltre queste manifestazioni come riferimento ai tempi in cui uomini e dèi vivevano insieme. BONNER 1911, al contrario, dopo aver riscontrato che in molte parti della Grecia in occasione di feste in onore di Dioniso si tentava di riprodurre questi prodigi, conclude che questi elementi sono peculiari e specifici del culto dionisiaco. Cfr. anche GRAF 1980.

ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνωι,
ῥεῖ δὲ μελισσᾶν νέκταρι²⁹

Anche qui ricorrono il latte (in Filostrato, in luogo di πέδον, troviamo βῶλον, ‘zolla’), il vino (nell’*imago* sono ritratte le rocce su cui scorre il vino: ὑποῖνοι πέτραι), e il miele (μελισσᾶν νέκταρι): nel dipinto abbiamo sia il νέκταρ che cola dai grappoli d’uva, sia il miele (μέλι). Che il retore avesse in mente questi versi della parodo, non è difficile da supporre; tuttavia, nel discorso del messaggero in cui viene raccontata la fine di Penteo, oggetto della nostra *imago*, il motivo viene rievocato e sviluppato più ampiamente (vv. 704- 11):

θύρσον δέ τις λαβοῦσ' ἔπαισεν ἐς πέτραν,
ὄθεν δροσώδης ὕδατος ἐκπηδαῖ νοτίς· 705
ἄλλη δὲ νάρθηκ' ἐς πέδον καθῆκε γῆς
καὶ τῆϊδε κρήνην ἐξανῆκ' οἴνου θεός·
ὄσαις δὲ λευκοῦ πώματος πόθος παρῆν,
ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα
γάλακτος ἐσμὸς εἶχον· ἐκ δὲ κισσίνων 710
θύρσων γλυκεῖαι μέλιτος ἔσταζον ῥοαί³⁰

Dalle rocce (704: πέτραν) sgorgano fiotti d’acqua (questo elemento è assente nelle *Baccanti* filostratee)³¹, dal suolo (706: ἐς πέδον ... γῆς) una sorgente di vino (707: κρήνην... οἴνου), e graffiando la terra (709: ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα) si poteva avere anche il latte (708: λευκοῦ πώματος πόθος; 710: γάλακτος); infine, il miele (711: μέλιτος) stillava dai rami d’edera³². Il brano citato ha inizio e si conclude con il

²⁹ “Scorre di latte il suolo, scorre di vino, scorre del nettare delle api”.

³⁰ “Una, afferrato il tirso, lo batté sulla roccia e ne sgorgò un rugiadoso fiotto d’acqua; un’altra spinse dentro al suolo l’asta del tirso e lì il dio fece affiorare una polla di vino; quelle che sentivano desiderio della bianca bevanda, con la punta delle dita graffiavano la terra e si trovavano davanti fiotti di latte; dai tirsì adorni d’edera stillavano dolci flussi di miele”.

³¹ In *Im.* I 14, 4 appaiono le fonti d’acqua miste al sangue di Penteo (πηγήν ... ὕδατος ἐπὶ τῷ Ἀκταίωνος οἴμαϊ καὶ Πενθέως αἵματι).

³² «La novità di maggior rilievo di questo passo delle *Baccanti* è che a ciascuna di queste quattro sostanze corrisponde un gesto diverso: con il tirso che colpisce la roccia oppure il suolo e provoca lo sgorgare dell’acqua e del vino, mentre il latte è fatto corrispondere a una pressione della punta delle dita

riferimento al tirso (in posizione incipitaria ai vv. 704 e 711), attributo essenziale del dio e dunque delle sue adepti; la menzione, anche qui, delle πέτραι è dovuta alla natura rocciosa del Citerone; il vino in Euripide scaturisce dal suolo, nell'*imago* scorre sulle rocce; il latte qui si ricava graffiando la terra, in Filostrato “la terra nutre di latte la zolla”; infine, il dettaglio del miele stillato dai dolci rami dei tirsi (711: ἐκ θύρσων γλυκεῖαι μέλιτος ἔσταζον ῥοαί) è richiamato nel testo filostrato con θύρσου δένδρα οἶμαι μέλι στάζοντα (ma anche νέκταρ può avere il valore di ‘miele’)³³: a parte δένδρα in luogo di ῥοαί, le espressioni sono assolutamente sovrapponibili.

Per ciò che è stato detto fin qui, credo si possa dare ragione a Schönberger, il quale sostiene che l’episodio dell’immagine è ispirato alle *Baccanti* di Euripide, e che il pittore, come l’autore, segue però il modello non pedissequamente³⁴.

Non è da trascurare, tuttavia, il testo pur frammentario dell’*Issipile* euripidea. Ai vv. 6- 19 del fr. 758a K., infatti, leggiamo³⁵:

(Xo.) τίς ποτ' [
θαλαμο[
βάλλει ὑπ[
ἀνά τ' αἰθ[έρ	
τί τὸ σῆμα [10
βότρυς α.[
ἀναδίδω[σι	
ῥεῖ δὲ γά[
στάζει[
νέκταρ[15
λιβάνου[
τάχ' ἄν ε[

sul suolo; infine, il fluire del miele dal tirso probabilmente si deve connettere alla somiglianza della pigna col favo».

³³ Cfr. anche v. 143.

³⁴ SCHÖNBERGER 1968 (p. 335): «Der Stoff des Bildes ist aus den Bakchen des Euripides genommen, doch ist weder der Maler noch sein Interpret vom Dichter sklavisch abhängig».

³⁵ Cfr. anche Plat. *Ion* 534 a; Hor. *Od.* II 19, 10; Nonn. *Dionys.* XLV 306. Per il motivo nella letteratura, cfr. DODDS 1960, pp. 163- 4; ROUX 1972, pp. 466- 7.

χάριν α[
ἀντάπο[

Dal v. 11, come sostiene Bond, il Coro risponde alla domanda espressa nel verso precedente (τί τὸ σῆμα), cioè quali siano i ‘segni’ della presenza di Dioniso³⁶: nel testo abbiamo il ‘grappolo d’uva’ (11: βότρυς); il riferimento ai doni della terra, probabilmente il vino (12: ἀναδίδω[σι]³⁷; il latte (13: γά[³⁸) che scorre probabilmente nel sottosuolo; qualcosa che viene stillato (14: στάζει), probabilmente il νέκταρ di v. 15, che si deve intendere come ‘miele’³⁹.

Lo stesso Filostrato, nel dipinto in cui il dio si manifesta ai Tirreni (*Im.* I 19, 4), rievoca gli stessi elementi anche sulla nave di Dioniso⁴⁰:

θύρσος δὲ οὐτοσί ἐκ μέσης νεῶς ἐκπέφυκε τὰ τοῦ ἱστοῦ πράσσων, καὶ ἰστία μεθῆπται ἀλουργῇ μεταυγάζοντα ἐν τῷ κόλπῳ, χρυσαῖ δὲ ἐνύφανται Βάκχαι ἐν Τμώλῳ καὶ Διονύσου τὰ ἐν Λυδία. κατηρεφῆ δὲ τὴν ναῦν ἀμπέλῳ καὶ κίττῳ φαίνεσθαι καὶ βότρυς ὑπὲρ αὐτῆς αἰωρεῖσθαι θαῦμα μὲν, θαυμασιωτέρα δὲ ἡ πηγὴ τοῦ οἴνου, ὡς κοίλη αὐτὸν ἡ ναῦς ἐκδίδεται καὶ ἀντλεῖται⁴¹.

³⁶ BOND 1963 (p. 120): «Here it seems likely that the phenomena listed in 11 ff. are the answer to the question, which means ‘What is the sign of the presence of Bacchus?’».

³⁷ «Probably refers to the earth bringing forth wine» (BOND 1963, p. 120).

³⁸ Bond nell’apparato critico riporta l’integrazione γά[λακτι proposta da Grenfell e Hunt sulla base di Eur. *Ba.* 142, ma nel commento sostiene che sia possibile integrare anche con γά[νος (BOND 1963, p. 120), dal confronto probabilmente con Eur. *Bacch.* 261. La presenza di ρεῖ δὲ, tuttavia, fa pensare ad una riproposizione del testo delle *Baccanti*. Cfr. anche COCKLE 1987, p. 170.

³⁹ «Doubtless means ‘honey’ as in *Ba.* 142 ff., and is the subject of στάζει» (BOND 1963, p. 120).

⁴⁰ L’*Inno omerico a Dioniso*, con alcune differenze, racconta lo stesso episodio (vv. 35- 42): οἶνος μὲν πρότιστα θοῖν ἀνὰ νῆα μέλαιναν / ἠδύποτος κελάρυζ’ εὐώδης, ὄρνυτο δ’ ὀδομῆ / ἀμβροσίη· ναύτας δὲ τάφος λάβε πάντας ἰδόντας./ αὐτίκα δ’ ἀκρότατον παρὰ ἰστίον ἐξετανύσθη/ ἄμπελος ἔνθα καὶ ἔνθα, κατεκρημνῶντο δὲ πολλοὶ / βότρυες· ἀμφ’ ἱστὸν δὲ μέλας ειλίσσετο κισσὸς / ἄνθεσι τηλεθάων, χαρίεις δ’ ἐπὶ καρπὸς ὀρώρει./ πάντες δὲ σκαλμοὶ στεφάνους ἔχον. “Dapprima, sulla veloce nave nera, gorgogliava vino dolce a bersi, profumato, da cui si effondeva un aroma soprannaturale: stupore prese tutti i marinai, quando lo videro. Subito dopo si distesero lungo il bordo superiore della vela tralci di vite, da una parte all’altra, e ne pendevano abbondanti grappoli; intorno all’albero si avviticchiava una nera edera, ricca di fiori, su cui crescevano amabili frutti; e tutti gli scalmi erano inghirlandati” (Trad it. di CASSOLA 1975).

⁴¹ “Questo tirso è cresciuto al centro della nave, facendo da albero maestro, e vele splendenti di porpora gli sono state attaccate nella cavità, vi sono ricamate in oro le Baccanti sul Tmolos e le imprese di Dioniso in Lidia. È una meraviglia che la nave appaia piena di alberi di vite e di edera e che pendano su di essa grappoli d’uva. Ma è ancora più sorprendente la fonte di vino, come la nave ricurva lo produce e lo riversa dalla stiva”.

Anche qui sono presenti il tirso, la vite, l'edera, i grappoli e il vino, che sgorga dalla nave del dio.

Per il dettaglio dell'abete caduto, bisogna riferirsi sempre alle *Baccanti*. Nella tragedia euripidea, il messaggero racconta di essersi inoltrato sulle pendici del Citerone insieme con il figlio di Agave, il quale decide di salire su un abete per assistere allo svolgimento dei riti bacchici (1160- 1)⁴²; la madre del giovane, insieme alle sorelle, una volta scoperto il nascondiglio del giovane cerca invano di farlo cadere dall'albero (1095- 1102), decide perciò di sradicare il tronco (1109- 13):

αἱ δὲ μυρίαν χέρα
προσέθεσαν ἐλάτη καξάνεσπασαν χθονός. 1110
ὕψοῦ δὲ θάσσων ὑψόθεν χαμαιριφῆς
πίπτει πρὸς οὐδας μυρίοις οἰμώγμασιν
Πενθεύς⁴³.

Dovrebbe rifarsi a questi versi l'espressione filostratea ἦδε σοι ἡ ἐλάτη χαμαὶ ..., πέπτωκε δὲ τὸν Πενθέα ἀποσεισαμένη. Nel testo dell'*imago*, cosa singolare, a compiere l'azione è lo stesso albero, che viene rappresentato già a terra (χαμαί), dal momento che è caduto (πέπτωκε) dopo essersi scrollato di dosso (ἀποσεισαμένη) Penteo⁴⁴.

Dal momento che il dipinto non doveva ritrarre in dettaglio lo smembramento di Penteo, nel testo non abbiamo la descrizione vera e propria dello σπαραγμός⁴⁵, che

⁴² ὄχθων δ' ἐπ' ἀμβὰς ἐς ἐλάτην ὑψάχχεν/ ἴδοιμ' ἄν ὀρθῶς μαινάδων αἰσχροργίαν ("Ma là in cima, una volta salito su un alto abete potrei vedere per bene le sconcezze di quelle menadi". Trad. di DI BENEDETTO 2004).

⁴³ "Esse allora innumerevoli mani, come fossero una sola, applicarono all'abete e lo divisero dal suolo. E chi in alto siede dall'alto precipita: cade Penteo a terra con innumerevoli gemiti." (Trad. di DI BENEDETTO 2004).

⁴⁴ HERINGTON 1966 sospetta che dietro l'espressione χαμαὶ γυναικῶν ἔργον ἐκ Διονύσου μέγα si celi un verso tragico (χαμαὶ γυναικῶν ἔργον ἐκ θεοῦ μέγα).

⁴⁵ Come, ad esempio, quella della morte di Ippolito in *Im.* II 10. Cfr. *infra*, pp. ???

effettivamente non viene rappresentato⁴⁶: leggiamo in maniera concisa che le donne percuotono (ξαίνουσι)⁴⁷ la preda (θήραμα), la madre trascinandola per i capelli (ἐπισπῶσα τὸν υἱὸν τῆς χαιτής), le altre spezzandole le braccia (αἱ μὲν ἀπορρηγνῦσαι τὰς χεῖρας).

Il dettato filostrato, anche in relazione al motivo dello *σπαραγμός* di Penteo, sembra dunque alludere pur sinteticamente ai vv. 1114- 36 delle *Baccanti*:

πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου καὶ προσπίτνει νιν	1115
[...]	
λαβοῦσα δ' ὠλέναισ' ἀριστερὰν χέρα, πλευροῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος ἀπεσπάραξεν ὄμον, οὐχ ὑπὸ σθένους ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν. Ἴνῳ δὲ τὰπὶ θάτερ' ἐξηργάζετο	1125
ῥηγνῦσα σάρκας, Αὐτονόη τ' ὄχλος τε πᾶς ἐπεῖχε βακχῶν	1130
[...]	
ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην, ἡ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις, γυμνοῦντο δὲ πλευραὶ σπαραγμοῖς, πᾶσα δ' ἡματωμένη χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως ⁴⁸ .	1135

Anche nel dramma euripideo, come si evince, abbiamo la differenziazione dei gesti compiuti dalle tre sorelle (in Filostrato, Ino e Autonoe non sono nominate): la madre, la

⁴⁶ Per la tradizione iconografica del dilaniamento di Penteo, cfr. BAŽANT- BERGER DOER 1994, pp. 308- 10 (dal 6 al 26).

⁴⁷ L'*emendatio* di Reiske, che, in luogo di καὶ ξαίνουσι, prevede καταξαίνουσι, ragionando in termini meramente semantici potrebbe essere presa in considerazione, dal momento che in questo contesto andrebbe meglio un verbo che indichi 'lacerare', 'dilaniare', più nello specifico esplicitato dai participi successivi, piuttosto che 'percuotere'. BENNDORF- SCHENKEL 1893 accolgono nel testo la proposta di Reiske (seguiti da FAIRBANKS 1931), mentre SCHÖNBERGER 1968 è sulla scia di JACOBS 1825 e KAYSER 1870, preferendo affidarsi alla lezione tradita.

⁴⁸ "Sua madre fu la prima a dare inizio – quale sacerdotessa – allo scempio e si avventò su di lui [...] Con le braccia gli afferrò la mano sinistra, e puntando i piedi contro i fianchi dell'infelice, gli strappò la spalla, non per forza propria, ma fu il dio che aggiunse potenza alle sue mani. Sull'altro lato agiva Ino, con efficacia, e gli strappava le carni, e Autonoe e l'intera turba delle baccanti faceva ressa. [...] L'una portava via un braccio, l'altra un piede insieme con i calzari, i fianchi per gli strappi erano messi a nudo, e ognuna di loro, con le mani insanguinate, della carne di Penteo faceva lunghi lanci".

prima ad agire (1114: πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν), strappa la spalla sinistra al figlio (1125 e 1127: λαβοῦσα δ' ὠλέναισ' ἀριστερὰν χέρα / [...] ἀπεσπάραξεν ὦμον), le altre donne, di seguito, continuano l'opera (1130: ῥηγνῦσα σάρκας), una staccando l'altro braccio (1133: ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην), l'altra il piede (ἡ δ' ἴχνος)⁴⁹. Dunque, se per quanto riguarda le sorelle di Agave il testo dell'*imago* coincide con quello euripideo (l'espressione filostratea ἀπορρηγνῦσαι τὰς χεῖρας richiama il ῥηγνῦσα σάρκας del dramma), non lo stesso si può dire della madre di Penteo, che in Filostrato tira il figlio per i capelli. La differenza tra i due testi da un lato può dipendere da alcune rappresentazioni figurative dell'episodio, dall'altro potrebbe spiegarsi dal momento che la scena in cui Agave tiene in mano la testa del figlio doveva essere tra le più sconvolgenti della tragedia, quella che rimaneva più impressa per la sua efferatezza e tragicità, il dettaglio potrebbe quindi alludere a Eur. *Ba.* 1139- 42:

κρᾶτα δ' ἄθλιον,
 ὄπερ λαβοῦσα τυγχάνει μήτηρ χεροῖν, 1140
 πήξασ' ἐπ' ἄκρον θύρσον ὡς ὀρεστέρου
 φέρει λέοντος διὰ Κιθαιρῶνος μέσου⁵⁰.

Il fatto che tra le membra dilaniate la testa tocchi ad Agave chiarisce il motivo per cui nell'*imago* la donna tira il figlio per i capelli: all'illusione che fosse di un leone la testa conficcata sulla punta del tirso⁵¹, Filostrato aveva già fatto riferimento, specificando che le baccanti avevano scambiato Penteo per l'animale (ἐν εἶδει λέοντος),

⁴⁹ Questo momento è rappresentato in esemplari del V sec. a. C.: in un'*hydria* del 500 a.C. (Berlin, Staatl. Mus. 1966. 18), tre baccanti trascinano gli arti e il petto di Penteo, una di loro, forse Agave, tiene in mano la testa barbata della vittima. La spartizione delle membra di Penteo appare anche in due coppe a figure rosse coeve (dal 500 al 480 a. C.), in uno *stamnos* a figure rosse del 480 a. C., e in un'altra coppa di mezzo secolo posteriore alle altre (BAŽANT- BERGER DOER 1994, p. 312). Dalla fine del secolo, però, sia nell'arte attica, sia in quella italiota si sceglie di rappresentare fasi meno cruente del mito (BAŽANT- BERGER DOER 1994, p. 315). Cfr. anche PHILIPPART 1930.

⁵⁰ “La testa sventurata è toccata alla madre di prenderla nelle sue mani: l'ha conficcata sulla punta del tirso credendola di un leone montano e la porta attraverso il Citerone”.

⁵¹ Cfr. DODDS 1960 (p. 218): «The carrying of the head transfixed on the point of the thyrsus is an additional touch of horror. This may be an innovation of Eur. In the pictorial tradition both before and after the date of the *Bacchae* it is carried by the air».

e che ne avevano fatto facile preda (θήραμα)⁵². Anche successivamente, alla fine della prima sezione, si ribadisce che le suppliche del giovane vengono scambiate per il ruggito di un leone (ὅποσα ἰκετεύει ὁ Πενθεὺς, λέοντος ἀκούειν φασὶ βρυχωμένου)⁵³. Ciò che Penteo pronuncia non viene specificato da Filostrato, ne ricaviamo però il contenuto sempre dai versi delle *Baccanti* (1115- 24):

ὁ δὲ μίτραν κόμης ἄπο	1115
ἔρριπεν, ὥς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι	
τλήμων Ἀγαυή, καὶ λέγει παρήϊδος	
ψαύων· Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν	
Πενθεύς, ὄν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος·	
οἴκτιρε δ' ὦ μήτέρ με μηδὲ ταῖς ἐμαῖς	1120
ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνησι.	
ἢ δ' ἀφρὸν ἐξιείσα καὶ διαστρόφους	
κόρας ἐλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἄ γρη φρονεῖν,	
<u>ἐκ Βακχίου κατείχεται</u> , οὐδ' ἔπειθέ νιν ⁵⁴ .	

Le parole non servono a destare dall'invasamento dionisiaco Agave, incapace di capire ciò che bisogna capire (1123: οὐ φρονοῦσ' ἄ γρη φρονεῖν). Quest'ultimo particolare potrebbe essere richiamato da Filostrato mediante l'espressione οὔτε ὁρῶσι γούν τὰ δρώμενα (“non si rendono conto di quello che hanno fatto”)⁵⁵, inserita tra la menzione della supplica del malcapitato e quella di Dioniso che incita con furore bacchico le donne (τὸν δὲ οἴστρον προσβακχεύσας ταῖς γυναιξίν)⁵⁶, così come leggiamo

⁵² Euripide non usa mai questo termine, tuttavia, ai vv. 1214- 5 delle *Baccanti*, ricorre il verbo θηράω, quando Agave dice di aver catturato la testa di leone che ha in mano (κρᾶτα τριγλύφοις τόδε/ λέοντος ὄν πάρειμι θηράσασ' ἐγώ). Cfr. anche 1183; 1203- 4; 1209- 10; 1237.

⁵³ Nella tragedia euripidea, le suppliche di Penteo sono rivolte solamente alla madre, la sola a scambiare il figlio per un leone.

⁵⁴ “Ma quello gettò via la cuffietta dai capelli, perché lo riconoscesse e non lo uccidesse, Agave infelice, e le tocca la guancia e dice: «Sono io, madre, proprio io, tuo figlio, Penteo, che tu hai partorito nella casa di Echione; abbi pietà, o madre, di me, e per le tue colpe non uccidere il figlio tuo». Ma lei, schiumando bava e roteando le pupille stravolte, non capiva ciò che bisogna capire, era posseduta da Bacco, e Penteo non la poté persuadere”.

⁵⁵ Qui detto in generale delle baccanti, non della sola Agave.

⁵⁶ Il verbo προσβακχεύω è un *hapax*.

nella tragedia euripidea (1124: ἐκ Βακχίου κατείχεται). Un altro cenno ai lamenti di Penteo, lo ritroviamo ai vv. 1131- 3:

ἦν δὲ πᾶσ' ὀμοῦ βοή,
ὁ μὲν στενάζων ὅσον ἐτύγγαν' ἐμπνέων,
αἱ δ' ἠλάλαζον⁵⁷.

Qui troviamo il verbo στενάζω, in luogo del filostrateo ἰκετεύω, ma quello che è interessante è l'utilizzo di ἠλάλαζον per indicare il grido di vittoria delle baccanti. Se la lezione tradita è corretta⁵⁸, si tratta di una vera e propria citazione della tragedia, nell'*imago* infatti leggiamo εἴποις δ' ἄν καὶ ὡς ἀλαλάζουσιν ('diresti che esse levano un canto di vittoria'), dove l'uso del presente è funzionale alla descrizione di ciò che accade nel dipinto⁵⁹.

Il mito della fine di Penteo ad opera della madre e delle sorelle di lei è stato affrontato in epoca ellenistica da Teocrito nell'*Idillio* 26.

Le reminiscenze delle *Baccanti* di Euripide sono già state prevalentemente individuate⁶⁰ così come gli interventi originali del poeta⁶¹. Per quel che ci riguarda,

⁵⁷ "Era tutto un clamore compatto, lui che gemeva finché gli rimase il respiro, e quelle che elevavano il grido di vittoria".

⁵⁸ DIGGLE 1994 accoglie ὠλόλυζον, ma la bontà della tradizione manoscritta può essere confermata proprio sulla base di Filostrato. Cfr. DI BENEDETTO 2004 (p. 464): «Che alla fine di una lunga serie di attacchi, quando ormai la lotta è finita, ci sia un grido di esultanza da parte di coloro che hanno vinto, è cosa ovvia, e ἠλάλαζον di P risulta ben appropriato». Ma già SEAFORD 1996, p. 239, proponeva di mantenere la lezione tradita.

⁵⁹ Al v. 593 delle *Baccanti*, il verbo è attribuito a Dioniso.

⁶⁰ Cfr., ad esempio, GOW 1950, *ad.* 1 (p. 476); 22- 24; 26 (p. 480); CAIRNS 1992. CUSSET 1997 parla di una riscrittura della tragedia (p. 455), e riguardo ai vv. 680- 2 parla di «hypotexte direct de Théocrite» (p. 458).

⁶¹ Gow 1950 (p. 476) afferma che «if the author is following more closely some other literary source there is no means to identifying it». Cfr. VAN DER VALK 1965, pp. 93- 6; CAIRNS 1992 parla di *oppositio in imitando* rispetto ad Euripide (p. 21) e di un ditirambo pindarico perduto a cui avrebbe potuto ispirarsi (p. 22); LAUCIANI 1994 (p. 113): «gli sforzi degli studiosi che hanno cercato di leggere l'idillio in chiave polemica verso le *Baccanti* euripidee, o di considerarlo da esse ispirato, sono stati determinati dal fatto che queste sono l'unico precedente letterario a noi noto sulla fine di Penteo, anche se certamente, anche al tempo di Teocrito, doveva essere considerato il più importante. In realtà, a chi rilegga attentamente i testi, apparirà evidente che le affinità non vanno oltre quelle ovvie per chi racconta uno stesso episodio

Il poeta augusteo sottolinea con un'anafora che fu Agave la prima ad accorgersi dell'intruso (711- 2: *prima videt.../ prima suum... violavit Penthea*), scambiato per un cinghiale (714- 5: *ille aper.../ ille ferendus mihi aper*)⁶⁶. Ella chiama a raccolta le altre, che subito accorrono (715: *ruit omnis in unum*). Nell'*imago*, come è già stato detto, non si dà particolare risalto al ruolo giocato da Agave nell'aggressione a Penteo (leggiamo genericamente αἱ δὲ καὶ ξαίνουσι τὸ θήραμα), a differenza di quanto in ossequio al modello euripideo fa Ovidio; è nella descrizione dello *σπαραγμός*, piuttosto, che i due testi coincidono maggiormente (721- 8):

*illa, quis Actaeon, nescit dextramque precanti
 abstulit, Inoo lacerata est altera raptu.
 non habet infelix quae matri brachia tendat,
 trunca sed ostendens dereptis vulnera membris
 'adspice, mater!' ait. visis ululavit Agaue 725
 collaque iactavit movitque per aera crinem
 avulsumque caput digitis complexa cruentis
 clamat: 'io comites, opus hoc victoria nostra est!'⁶⁷*

Le fasi dello smembramento nel testo sono quelle che descrive Filostrato: le ἀδελφοὶ μητρὸς strappano le braccia (ἀπορρηγνῦσαι τὰς χεῖρας) alla loro vittima, nelle *Metamorfosi* Autonoe (721: *illa*, la madre di Atteone) strappa le destra e Ino la sinistra; Agave “tira il figlio dai capelli” (ἡ δὲ ἐπισπῶσα τὸν υἱὸν τῆς χαίτης), in Ovidio, al v. 726, abbiamo la menzione del *crinem* (di Penteo?)⁶⁸ e l'espressione *avulsumque caput* al verso successivo. Ancora, il grido finale di vittoria pronunciato da Agave al v. 728 (*clamat...*) è proprio quello a cui allude l'*imago* con εἴποις δ' ἄν καὶ ὡς ἀλαλάζουσιν.

⁶⁶ In Euripide si parla prima confusamente di una 'bestia rampicatrice' (1107- 8), poi della testa di un leone (1141- 2), ma anche di un vitellino giovane. «Si tratta di espressioni dell'invasamento di Agave ma anche di allusioni alla potenza metamorfica del dio» (BARCHIESI 2007, p. 237).

⁶⁷ “Quella non lo sa più, chi sia Atteone, e mentre lui la scongiura, gli strappa il braccio destro; il sinistro è asportato di furia da Ino. Non ha più, lo sventurato, delle braccia da tendere alla madre, e mostrando invece lo strazio delle sue membra, «Guarda, madre!», dice. A quella vista Agave emette un ululato, squassa la testa agitando per l'aria i capelli, gli svelle il capo e stringendolo tra le dita insanguinate esclama: «Iuh!, compagne, opera nostra è questa gran vittoria»”.

⁶⁸ BARCHIESI 2007 (p. 237) crede che si tratti di Agave.

Nel XLIV libro delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, ai vv. 48- 80, ad Agave appare in sogno prima il figlio, che, vestito da donna, cade da un albero e viene sbranato da selvagge leonesse, poi lei stessa, che si vanta con Cadmo di aver catturato un leone la cui testa era infilzata sulla punta di un tirso. Il testo è chiaramente una ripresa di Euripide, nonostante nella tragedia non abbiamo il dettaglio del sogno, ‘variazione sul tema’ che Nonno attua con questo originale espediente narrativo⁶⁹. Più avanti, nel XLIV libro, abbiamo il vero e proprio racconto degli eventi che culminano con l’uccisione di Penteo⁷⁰: anche qui Nonno è sulla falsariga di Euripide⁷¹.

Nella precisazione che Dioniso ἐν περιωπῇ τούτων ἔστηκεν ἐμπλήσας τὴν παρεϊάν χόλου, τὸν δὲ οἴστρον προσβακχεύσας ταῖς γυναιξίν è chiaro il riferimento a Eur. *Ba.* 1078- 83:

ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι
Διόνυσος, ἀνεβόησεν: ἽΩ νεάνιδες,
 ἄγω τὸν ὑμᾶς κάμει τὰμά τ' ὄργια 1080
 γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν.
 καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν
 καὶ γαῖαν ἐστήριξε φῶς σεμνοῦ πυρός⁷².

L’urlo del dio (1079: ἀνεβόησεν) implica proprio uno sprone ad attaccare la preda, esplicitato poi da τιμωρεῖσθέ (1081); il χόλος filostrateo, inoltre, è conseguenza del γέλων τιθέμενον euripideo (1081). Lo ‘stare ἐν περιωπῇ’, con il valore di “osservare” è

⁶⁹ Così TISSONI 1998 (p. 103) e VIAN 2004 (pp. 11- 12), laddove altri preferiscono considerare questo episodio un’interpolazione successiva (cfr. TISSONI 1998, pp. 102- 3). Per le somiglianze e le differenze tra il sogno di Agave in Nonno e il discorso del messaggero in Euripide, cfr. ancora TISSONI 1998, pp. 105- 10.

⁷⁰ VIAN 2004 parla di «jeux des correspondances»: Nonno narra un sogno premonitore che troverà realizzazione al momento del dramma (p. 131).

⁷¹ «L’imitazione nonniana è tanto scoperta che, in più di un caso, abbiamo l’impressione che l’intento di Nonno sia stato quello di offrire una sorta di parafrasi esametrica della tragedia.» (TISSONI 1998, p. 317).

⁷² “E dal cielo una voce – Dioniso si può congetturare – gridò: «O fanciulle, l’ho portato qui costui, uno che di voi e anche di me e dei miei riti vuole fare scherno: dunque punitelo.» E mentre pronunciava queste parole, fra cielo e terra fissava una luce di fuoco divino”.

funzionale al riferimento che il retore vuole fare al dettaglio dell'incitamento delle menadi che abbiamo in Euripide.

Sembra dunque che, per quanto riguarda la sezione introduttiva dell'*imago*, Filostrato si sia ispirato, per la prima parte, dedicata a quella che possiamo definire l'ambientazione del dipinto, al prologo e al primo stasimo, per la seconda, in cui viene descritto il modo in cui le carni di Penteo sono dilaniate dalla madre e dalle sue sorelle, al discorso del messaggero (V episodio) delle *Baccanti* euripidee⁷³. Tuttavia, non è da escludere che il retore avesse in mente opere più recenti, come l'*Idillio* di Teocrito, oppure dei dipinti.

2.

La seconda sezione dell'ἔκφρασις filostratea, che descrive un altro momento della vicenda, cioè il compianto che del giovane si svolge a Tebe (τὰ δὲ ἐγγὺς ταῦτα Θῆβαι), sembra avere invece punti di contatto con la parte finale dell'opera di Euripide (V

⁷³ Leggiamo brevemente della sorte di Penteo anche nella *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro, dove il racconto e la sequenza degli eventi rispecchia il testo euripideo. Cfr. III 5, 2: διελθὼν δὲ Θράκην καὶ τὴν Ἰνδικὴν ἄπασαν, στήλας ἐκεῖ στήσας ἦκεν εἰς Θήβας, καὶ τὰς γυναῖκας ἠνάγκασε καταλιπούσας τὰς οἰκίας βακχεύειν ἐν τῷ Κιθαιρῶνι. Πενθεὺς δὲ γεννηθεὶς ἐξ Ἀγαυῆς Ἐχίονι, παρὰ Κάδμου εἰληφὸς τὴν βασιλείαν, διεκώλυε ταῦτα γίνεσθαι, καὶ παραγενόμενος εἰς Κιθαιρῶνα τῶν Βακχῶν κατάσκοπος ὑπὸ τῆς μητρὸς Ἀγαυῆς κατὰ μανίαν ἐμελίσθη· ἐνόμισε γὰρ αὐτὸν θηρίον εἶναι. “Dioniso attraversò la Tracia e tutta l’India, dove innalzò delle colonne, e giunse a Tebe dove costrinse le donne ad abbandonare le loro case per celebrare i riti bacchici sul Citerone. Penteo, il figlio che Agave aveva generato a Echione e che da Cadmo aveva ereditato il regno, cercava di impedire che ciò avvenisse: si recò sul Citerone per spiare le Baccanti e fu fatto a pezzi da sua madre, Agave, che, in preda alla follia, lo aveva scambiato per una belva feroce.” (Trad. it. di CIANI 2005).

stasimo ed esodo), anche se questa si arresta prima del funerale di Penteo, quando Agave si rende conto dell'efferatezza del gesto compiuto⁷⁴.

Entrando nello specifico, si vedono la dimora di Cadmo (Κάδμου στέγη) e il θρήνος, con i parenti che cercano di ricomporre per la sepoltura quel che resta del cadavere. Nonostante l'assenza della scena nella tragedia⁷⁵, tuttavia, anche in questo caso l'opera euripidea fornisce spunti interessanti: Filostrato si riferisce a Penteo con il sostantivo ἄγρα "preda", come più volte si legge in Euripide in riferimento al giovane (1183, 1196, 1201, 1203), quando ancora non è chiaro ad Agave che aveva catturato il figlio; poi, anche il tentativo di ricomporre le membra sparse di Penteo è ripreso dal modello tragico⁷⁶ (1216- 21):

ἔπεσθέ μοι φέροντες ἄθλιον βάρος
Πενθέως, ἔπεσθε, πρόσπολοι, δόμων πάρος,
οὔ σῶμα μοχθῶν μυρίοις ζητήμασιν
φέρω τόδ', εὐρῶν ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς
διασπαρακτὸν κούδ' ἐν ταῦτ' ἔδωι
λαβῶν, ἐν ὕλῃ κείμενον δυσευρέτῳ⁷⁷.

1220

Con queste parole Cadmo si rivolge ai servi, a cui dice di aver cercato tra le valli del Citerone (1219: εὐρῶν ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς) le varie parti smembrate del corpo, in un

⁷⁴ Secondo ELSNER 2007, Filostrato, indugiando sul *pathos* dei presenti, spettatori del corpo dilaniato di Penteo, rischia di scompaginare la presunta unità sincronica del suo modello: nella tragedia di Euripide si passava rapidamente dalla morte del giovane al fato di Cadmo e Agave e al giudizio di Dioniso (p. 314).

⁷⁵ Il motivo è presente in maniera concisa ancora in Ov. *Met.* III 723- 4 (*talibus exemplis monitae nova sacra frequentant/ turaque dant sanctasque colunt Ismenides aras* "Con questo esempio davanti, affollano i nuovi rituali le donne di Ismeno, portano incenso, s'inchinano agli altari del dio"). E anche in Sen. *Oed.* 441- 4: *post laceros/ Pentheos artus thyades oestro/ membra remissae uelut ignotum/ uidere nefas* ("dopo la lacerazione delle membra di Penteo, le Tiadi, liberate dal folle pungolo, guardarono al loro misfatto come a un atto non commesso da loro").

⁷⁶ Il motivo però era tipico dopo lo *σπαραγμός*.

⁷⁷ "Seguitemi, portate il misero peso, di Penteo, seguitemi, servi, davanti alla casa. Il suo corpo io porto, stanco di ricerche interminabili: è tutto qui. L'ho trovato sparso negli anfratti del Citerone, e nessun pezzo ho preso nello stesso posto: il bosco in cui esso giaceva era difficile da rovistare".

bosco che ha reso difficile le ricerche (1221: ἐν ὕλῃ κείμενον δυσευρέτωι)⁷⁸. I resti vengono portati in una barella davanti alla casa del re (1217: δόμων πάρος), come nell'*imago*; tuttavia, Filostrato non accenna alla difficoltà nel reperimento di tutte le membra, ma la precisazione che i congiunti (οἱ προσήκοντες) stavano mettendo insieme (συναρμόττουσιν)⁷⁹ il cadavere di Penteo, presuppone la scena della tragedia euripidea, in cui, come è stato già detto, le esequie non sono rappresentate⁸⁰.

Segue, nel testo filostrato, la descrizione della testa di Penteo. Credo che qui, in conformità al dramma euripideo, la testa sia in disparte rispetto alle altre parti del corpo del giovane, allo stesso modo infatti, nei versi sopra citati delle *Baccanti*, da un lato era Cadmo a portare i resti che aveva trovato, dall'altra Agave aveva in mano il capo del figlio. Nel dipinto, dunque, questo elemento doveva essere rappresentato in dettaglio rispetto a coloro che stavano ricomponendo le altre membra.

La precisazione che adesso, in questa seconda parte del dipinto, l'identità di Penteo non è più in dubbio (οὐκέτι ἀμφίβολος), si riallaccia alla sticomitia in cui Cadmo induce Agave al riconoscimento del figlio (1263- 1302):

[...]
 {Αγ.} ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν; 1280
 {Κα.} ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε.
 {Αγ.} ὀρῶ μέγιστον ἄλγος ἢ τάλαιν' ἐγώ.
 {Κα.} μῶν σοι λέοντι φαίνεται προσεικέναι;
 {Αγ.} οὐκ, ἀλλὰ Πενθέως ἢ τάλαιν' ἔχω κάρα.
 {Κα.} ὠμωγμένον γε πρόσθεν ἢ σὲ γνωρίσαι⁸¹. 1285

⁷⁸ Il concetto era stato anticipato in precedenza dal messaggero (1137- 9): κεῖται δὲ χωρὶς σῶμα, τὸ μὲν ὑπὸ στύφλοις/πέτραις, τὸ δ' ὕλης ἐν βαθυξύλοι φόβῃ./ οὐ ράϊδιον ζήτημα. “Giace sparso il suo corpo, parte sotto le aspre rocce, altra parte nella macchia fitta del bosco: ricerca non facile”. Cfr. anche 1299.

⁷⁹ SCHÖNBERGER 1968 (p. 336) invita al confronto con Sen *Phaedr.* 1256, ma cfr. anche Philostr. *Im.* II 10.

⁸⁰ La tragedia però non ci è giunta integra, cfr. WOODRUFF 1998, pp. 59- 77.

⁸¹ “[...] {Αγ.} Ahimè, cosa vedo? Che cos'è questo che porto nelle mani? {Ca.} Guardalo bene e assumi più chiara percezione. {Αγ.} Vedo dolore grandissimo, me sventurata. {Ca.} Ti sembra che

Il riconoscimento avviene perciò dopo che Penteo è stato ‘pianto’ (1285: ὠμωγμένον). Forse è questo il motivo per cui nell’*imago* il θρῆνος è ancora per la ‘preda’ (ἐπὶ τῆ ἄγρα), e solo dopo viene specificato che non c’è più il dubbio che si tratti del figlio di Agave.

La descrizione filostratea del volto di Penteo sembra tutt’altro che macabra: viene rimarcata la sua giovane età (νεωτάτη), la delicatezza delle gote (ἀπαλή τὴν γένυον) e il colore purpureo dei suoi capelli (πυρσὴ τὰς κόμας). Non c’è dunque alcun segno della violenza che egli ha subito.

In Euripide non troviamo una descrizione fisica del giovane, piuttosto, leggiamo ciò che Agave dice della sua preda (vv. 1185- 7):

νέος ὁ μόσχος ἄρ- 1185
 τι γένυον ὑπὸ κόρυθ’ ἀπαλότριχα
 κατάκομον θάλλει⁸².

Pur trattandosi per Agave di un vitello (μόσχος), è chiaro che Filostrato si sia ispirato a questi versi euripidei: nella tragedia abbiamo infatti tutti e tre gli elementi descrittivi che il retore elenca, cioè l’aggettivo νέος (1185; nell’*imago* lo troviamo al superlativo) per indicare la giovane età, la menzione della guancia (1186: γένυον) e della testa (κόρυθ’). Abbiamo anche qui, infine, in composizione con θρίξ, l’aggettivo filostrateo ἀπαλός. La connessione tra i due testi è stata notata da Roux: lo studioso afferma che quella descritta da Euripide sul volto del vitello/Penteo non è barba, ma la peluria che si ha sulle guance quando si è ancora imberbi, come dimostrano alcune rappresentazioni degli efebi nelle arti figurative⁸³, e per dimostrare il suo assunto cita proprio questa

somigli ad un leone? {Ag.} No. È Penteo, me sventurata, è la sua testa che ho qui con me. {Ca.} Sì, è lui: già è stato pianto prima che tu lo riconoscessi”.

⁸² “È un vitellino giovane: da poco la peluria gli fiorisce sulla guancia sotto un elmo di morbidi capelli”.

⁸³ ROUX 1972, p. 596.

imago di Filostrato in cui la γένυς è appunto ἀπαλή. Egli aggiunge inoltre che il dettaglio della chioma rossa (πυρσὴ τὰς κόμας) potrebbe richiamare il confronto con un leoncino⁸⁴.

La caratterizzazione filostratea del volto del figlio di Agave si limita dunque a pochi elementi: segue infatti la precisazione che la chioma non è stata cinta dall'edera o dal tasso (σμίλακος, nominato qui per la prima volta) o dai rami della vite, né sconvolta dal flauto (αὐλὸς) o dalla furia (οἶστρος). Sono tutti indizi che servono a Filostrato, sì, a ricollegarsi all'ambientazione del Citerone, ma soprattutto per indicare il rifiuto di Penteo di abbandonarsi al culto di Dioniso: il lessico, infatti, richiama ancora una volta le *Baccanti* euripidee, in cui ritroviamo gli stessi termini utilizzati dal retore, in contesti di svolgimento dei riti⁸⁵. In particolare, il verbo ἐρέπτω è utilizzato da Tiresia quando comunica a Penteo che si coronerà di edera e parteciperà ai cori (v. 323: κισσῶι τ' ἐρεψόμεσθα καὶ χορεύσομεν): Filostrato ripropone nel testo la stessa *iunctura*. Riguardo all'αὐλὸς, il Coro, nel primo stasimo, tra le prerogative di Dioniso elenca quella di “congregare tra le danze il sacro corteo, e ridere al suono dell'aulo” (379- 80)⁸⁶. Che il termine οἶστρος indichi il ‘furore’ bacchico, è facile da supporre, ma anche in questo caso abbiamo delle evidenze in Euripide: esso ricorre al v. 665, dove il primo messaggero riferisce a Penteo le cose straordinarie che le baccanti avevano fatto οἶστροισι “per gli stimoli furiosi (di Dioniso)”, ma al v. 119 ricorre l'espressione οἶστρηθεὶς Διονύσῳι, detto sempre delle donne (117: θηλυγενῆς ὄχλος), e a 1229 il verbo οἶστροπλήγας, riferito ad Ino e Autonoe. Il verbo σείω, infine, è pronunciato da

⁸⁴ «En effet, la chevalure fauve motive la comparaison avec un lionceau» (ROUX 1972, p. 597).

⁸⁵ Ho già detto in precedenza che l'edera e la vite sono tipicamente associate a Dioniso, sin dalla sua nascita, cfr. *supra*.

⁸⁶ θιασεύειν τε χοροῖς/ μετά τ' αὐλοῦ γελάσαι.

Cadmo proprio in relazione al capo (185: κρᾶτα σεῖσαι πολίων)⁸⁷, quando, con l'abbigliamento adatto, chiede a Tiresia dove dirigersi per lo svolgimento dei riti dionisiaci (vv. 178- 90).

È chiaro, dunque, che qui nella nostra *imago* Filostrato si riferisce all'atteggiamento ostile nei confronti del dio venuto da lontano.

L'interpretazione di αὐτῶν e αὐτάς nella frase successiva (ἐρρώννυτο μὲν ὑπ' αὐτῶν καὶ ἐρρώννυεν αὐτάς, ἐμαίνετο δὲ αὐτὸ τὸ μὴ μετὰ Διονύσου μαίνεσθαι) ha diviso gli studiosi: alcuni hanno riferito i pronomi alle baccanti⁸⁸, altri a κόμας⁸⁹, unico sostantivo plurale femminile a cui possono effettivamente essere associati nel testo. In questo senso, è interessante notare come in *Im.* II 5, 4 proprio ai capelli sia riferito il verbo ρώννυμι:

καὶ τὸ μὲν ἀνειλημμένον τῶν τριχῶν αἰδοῖ κεκόσμηται τὸ ἀγέρωχον κολαζούση, τὸ δὲ ἄνετον βακχεύει αὐτὴν καὶ ῥώννυσι. καὶ ξανθὸν μὲν καὶ χρυσοῦ πέρα τὸ ἀτακτοῦν τῆς κόμης, τὸ δὲ ἐπὶ θάτερα κείμενον ἔχει τι καὶ ἐς αὐγὴν παραλλάττον ὑπὸ τοῦ τετάχθαι⁹⁰.

Filostrato sta descrivendo Rodogune, e a proposito dei suoi capelli descrive prima la parte raccolta, poi quella sciolta della sua chioma, di cui si dice che “le dà un tocco di

⁸⁷ Cfr. DODDS 1960 (p. 185): «The back-flung or wildly tossing head is a constant trait of bacchanals of either sex both in vase-paintings and in literature».

⁸⁸ Cfr. LOMBARDO 2010, p. 43 (“Irritato dalle donne, egli le irritava a sua volta”); KALINKA 1968, p. 336 (“ὑπ' αὐτῶν und αὐτάς gehen auf die bakchisch erregten Frauen”).

⁸⁹ ABBONDANZA 2008, p. 157 (“Da quelle egli traeva la forza e quelle rafforzava, ma impazzi, proprio per non aver voluto cedere al furore di Dioniso”); SCHILARDI 1997, p. 89 (“Ricavava il suo vigore dalla chioma e perciò la irrobustiva, e invece delirava perché non aveva voluto seguire Dioniso nel suo delirio”); SCHÖNBERGER 1968, p. 135 (“Von ihnen hatte er seine Stärke, und er gab ihnen Kraft; aber gerade darin raste er, dass er mit Dionysos nicht raste”); FAIRBANKS 1931, p. 75 (“From those locks he derived his vigour and he imparted vigour to them ; but this itself was his madness, that he would not join Dionysus in madness”).

⁹⁰ “La parte raccolta dei capelli hanno adornato con dignità lei che cerca di moderare il suo carattere altezzoso, la parte sciolta invece le dà un tocco di furore bacchico e di vigore. E la parte scomposta della chioma è più gialla persino dell'oro, mentre la restante parte raccolta, proprio per questo, ha una luce diversa”.

furore bacchico e di vigore” (βακχεύει αὐτήν καὶ ῥώννυσι): non solo dunque il verbo è associato ai capelli, ma anche al verbo βακχεύω⁹¹.

Sulla base di *Im.* II 5, 4 si potrebbe dire dunque che l’intenzione di Filostrato continui ad essere quella di descrivere l’aspetto delle chiome: esse conferivano vigore alla testa di Penteo la quale a sua volta la conferiva a lui. Quest’interpretazione spiegherebbe inoltre la connessione con l’espressione successiva (ἐμαίνετο δὲ αὐτὸ...), con cui la correlazione di μέν e δέ sottolinea uno stretto legame: l’intenzione di Filostrato è di creare ora un gioco di parole tra i verbi (ἐρρώννυτο ... ἐρρώννυεν; ἐμαίνετο... μαίνεσθαι), ora di contrapporre un verbo che indica la robustezza e la buona salute (ῥώννυμι), ad un altro (μαίνω) che indica il completo abbandono delle facoltà mentali.

Si può individuare anche in questo caso nelle *Baccanti* di Euripide il modello del retore: quando entra in scena nel primo episodio, Penteo, in evidente stato di turbamento, riferisce la notizia della diffusione dei riti dionisiaci nella sua città e constata come le nuove pratiche abbiano contagiato anche i saggi Cadmo e Tiresia (vv. 215 ss.). Il giovane cerca in tutti i modi di destare i due dal torpore indotto dalla μανία, ma invano: prima è l’indovino a dire che Penteo è uscito fuori di senno (326- 7)⁹², poi è il turno del nonno (332)⁹³, e infine Tiresia ribadisce il concetto (358- 9)⁹⁴. Viene dunque considerato folle proprio perché non vuole accogliere il culto di Dioniso.

Ancora, dopo aver accennato all’episodio di Atteone, Cadmo invita il nipote a cingersi il capo d’edera (341- 4):

⁹¹ In *Im.* II 21, 2 Anteο si rivolge ad Eracle ῥώννυς αὐτὸν τῆ ὕβρει “rafforzandolo con la sua arroganza”.

⁹² μαίνηι γὰρ ὡς ἄλγιστα, κοῦτε φαρμάκοις/ ἄκη λάβοις ἄν οὔτ’ ἄνευ τούτων νόσου (“Tu sei pazzo furioso, e non potrai essere guarito dalle medicine, perché non è stato un veleno a farti ammalare”)

⁹³ νῦν γὰρ πέτηι τε καὶ φρονῶν οὐδὲν φρονεῖς (“Ora, invece, tu vaneggi, e pur dotato di ragione sragioni”).

⁹⁴ ὃ σκέτλι, ὡς οὐκ οἶσθα ποῦ ποτ’ εἶ λόγων/ μέμνηας ἤδη, καὶ πρὶν ἐξεστῶς φρενῶν (“Sciagurato, non sai cosa stai dicendo. Ormai sei folle: anche prima davi degni di pazzia”).

δεῦρό σου στέψω κάρα
κισσῶι: μεθ' ἡμῶν τῶι θεῶι τιμὴν δίδου.
{Πε.} οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ' ἰών,
μηδ' ἐξομόρξι μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί;⁹⁵

Inserito in questo contesto, il rifiuto di Penteo dimostra che il riferimento di Filostrato è senza dubbio al testo euripideo, e che perciò l'interpretazione di αὐτῶν e αὐτάς come riferiti alle chiome è a mio avviso quella corretta.

3.

Nella terza sezione l'autore passa a descrivere ciò che riguarda le donne (τὰ τῶν γυναικῶν): anche le loro vicende, come quelle di Penteo, sono 'degne di compassione' (ἐλεεινὰ). Filostrato contrappone gli eventi rappresentati sul Citerone a quelli dipinti nella parte che si accinge a descrivere: adesso le menadi del Citerone si rendono conto di quello che hanno fatto (οἷα μὲν γὰρ ἐν τῷ Κιθαιρῶνι ἠγνόησαν, οἷα δὲ ἐνταῦθα γινώσκουσιν)⁹⁶, non sono più sconvolte dalla μανία dionisiaca, né hanno l'atteggiamento aggressivo e violento (ῥώμη) da baccanti: così come prima erano spinte dalla voglia di lottare (μεστὰι τοῦ ἄθλου φέρονται) e facevano riecheggiare il monte (συνεξαίρουσαι τὴν ἠχὴν τοῦ ὄρους), adesso, quiete (παρίστανται)⁹⁷ e rinsavite (εἰς νοῦν τῶν βεβακχευμένων ἦκουσιν)⁹⁸, sono rappresentate mentre siedono a terra

⁹⁵ “Vieni, che ti metto in testa la corona d'edera; unisciti a noi, rendi onore al dio. {Penteo} Fermo, con questa mano; va' a fare il baccante, piuttosto; non infettarmi questa tua pazzia”.

⁹⁶ Oltre a continuare nel gioco di parole del verbo (ἠγνόησαν... γινώσκουσιν), il retore si ricollega a quanto detto nella prima sezione (οὔτε ὀρῶσι γούνη τὰ δρώμενα).

⁹⁷ Per l'interpretazione del verbo, cfr. SCHÖNBERGER 1968, p. 336.

⁹⁸ Viene ribadito il concetto espresso precedentemente con la frase οἷα μὲν γὰρ ἐν τῷ Κιθαιρῶνι ἠγνόησαν, οἷα δὲ ἐνταῦθα γινώσκουσιν.

(ιζάνουσαί τε κατὰ τῆς γῆς), una con la testa sulle ginocchia (εἰς γόνατα ἢ κεφαλή βρίθει), una sulla spalla (εἰς ὤμον). Ad Agave è dedicata una descrizione più dettagliata.

Come è stato già detto, nelle *Baccanti* di Euripide non vengono messe in scena le esequie di Penteo, quindi non assistiamo al mutato atteggiamento delle donne, tuttavia, anche nella tragedia, quando Agave arriva a riconoscere che la preda che aveva ucciso era il figlio⁹⁹, ricorre più volte la contrapposizione tra i due momenti. Troviamo nel testo euripideo innanzitutto il verbo φρονέω, assente nell'*imago*, come per esempio nelle parole che Cadmo pronuncia ai vv. 1259- 60: φρονήσασαι μὲν οἷ' ἐδράσατε/ ἄλγῆσεται' ἄλγος δεινόν (“Quando capirete cosa avete fatto, soffrirete sofferenza tremenda”)¹⁰⁰. Inoltre, il lessico della tragedia ritorna nell'*imago*: notiamo, insieme ad altri di uguale significato, il verbo ὁράω, che Filostrato aveva utilizzato nella prima sezione (οὔτε ὁρῶσι ... τὰ δρώμενα) per dire che le Baccanti non “vedevano” (nel senso di “rendersi conto”), cioè che avevano fatto, e anche il verbo γινώσκω, cfr. vv. 1279- 85:

{Κα.} σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν.	
{Αγ.} ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν;	1280
{Κα.} ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε.	
{Αγ.} ὁρῶ μέγιστον ἄλγος ἢ τάλαιν' ἐγώ.	
{Κα.} μῶν σοι λέοντι φαίνεται προσεικέναι;	
{Αγ.} οὐκ, ἀλλὰ Πενθέως ἢ τάλαιν' ἔχω κάρα.	
{Κα.} ὠμωγμένον γε πρόσθεν ἢ σὲ γνωρίσαι ¹⁰¹ .	1285

⁹⁹ «Il recupero della consapevolezza, con l'evidenziazione del momento dello snodo, aveva molto interessato Euripide. [...] La follia la mette in scena. E rappresenta anche la riacquisizione delle facoltà raziocinanti» (DI BENEDETTO 2004, p. 166).

¹⁰⁰ Al v. 1301, inoltre, Agave dice: Πενθεῖ δὲ τί μέρος ἀφροσύνης προσῆκ' ἐμῆς; (“E Penteo, che cosa aveva a che fare con la mia follia?”).

¹⁰¹ “{Ca.} Osservalo dunque correttamente: è poca fatica guardare. {Αγ.} Ahimè, cosa vedo? Che cos'è questo che mi porto con me, nelle mie mani? {Ca.} Guardalo bene e assumi più chiara percezione. {Αγ.} Vedo dolore grandissimo, me sventurata. {Ca.} Ti sembra che assomigli ad un leone? {Αγ.} No. È Penteo, me sventurata, è la sua testa che ho qui con me. {Ca.} Sì, è lui: già è stato pianto, prima che tu lo riconoscessi”.

Oltre ad ὄραω (1282), dunque, troviamo i verbi σκέπτω (1279), εἰσοράω (1279), e λεύσσω (1280), il cui valore di “comprendere” è esplicitato dal μάθε di v. 128. Il riconoscimento vero e proprio è invece espresso con γνωρίσαι a v. 1285. L’espressione εἰς νοῦν ... ἤκουσιν, inoltre, può essere richiamata dai vv. 1269- 70, in cui Agave afferma di aver preso consapevolezza (γίγνομαι δέ πως/ ἔννους)¹⁰²: abbiamo l’aggettivo corrispondente al νοῦς filostrato.

Le parentesi in cui Filostrato torna a descrivere la parte del dipinto della prima sezione riguardano l’atteggiamento violento delle baccanti e la loro smania di lottare, e si allude pure all’eco che esse dovevano provocare nelle valli del Citerone, anche se è difficile immaginare che questo fosse ricavato dal dipinto¹⁰³, il retore si riferisce piuttosto al caratteristico frastuono dei riti dionisiaci.

Trattando adesso la descrizione filostratea di Agave, a differenza delle sorelle che stanno ferme e sono sedute, la madre di Penteo è ritratta mentre tiene tra le braccia il figlio per accarezzarlo (περιβάλλειν μὲν τὸν υἱὸν ὄρμηκε, θιγεῖν δὲ ὀκνεῖ): ritengo che questa debba essere un’ulteriore parte del dipinto, dal momento che nella sezione precedente la testa doveva essere in primo piano, mentre adesso il figlio è tra le braccia di Agave. È però difficile immaginare che ella tenga tra le braccia l’intero corpo del figlio, dal momento che era stato smembrato, forse si riferisce solo alla testa.

Il dettaglio del sangue di Penteo sul corpo della donna (προσμέμικται δ' αὐτῇ τὸ τοῦ παιδὸς αἷμα τὸ μὲν ἐς χεῖρας, τὸ δὲ ἐς παρειάν, τὸ δὲ ἐς τὰ γυμνά τοῦ μαζοῦ) potrebbe

¹⁰² «È una delle grandi invenzioni teatrali di Euripide mostrare in atto attraverso un personaggio lo snodo di un ristrutturarsi delle facoltà mentali, con il senso di una cesura a fronte della quale il soggetto si trova senza risorse. La riacquisizione delle facoltà mentali si qualifica come interruzione rispetto alla situazione patologica precedente; il soggetto non sa quale fosse questa situazione, è consapevole però che un cambiamento c’è stato» (DI BENEDETTO 2004, p. 487).

¹⁰³ Sulla sinestesia nelle *Imagines*, cfr. MANIERI 1999; PUCCI 2010, pp. 20- 22

δράκων δρακαίνης <τύπον> ἔχουσιν ἀγρίας
ἄξω 'πὶ βωμοὺς καὶ τάφους Ἑλληνικούς,
ἠγούμενος λόγγαισιν¹⁰⁹.

1360

In Filostrato, entrambi (abbiamo il duale: δράκοντε)¹¹⁰ stanno mutando in serpenti, e sono ricoperti di squame (φολῖς ἤδη αὐτοὺς ἔχει). La trasformazione procede a partire dalla parte inferiore del corpo (ἐκ μηρῶν) verso l'alto (ἢ μεταβολὴ τοῦ εἶδους ἔρπει ἄνω), ed è già avvenuta dai piedi fino al bacino (φροῦδοι πόδες, φροῦδοι γλουτοί). Il retore dunque focalizza il momento in cui la maledizione dionisiaca si sta attuando, e ritrae i due mentre, impauriti (ἐκπλήττονται), si abbracciano (περιβάλλουσιν ἀλλήλους) come per tentare di rimanere il più possibile con sembianze umane (οἷον ξυνέχοντες τὰ λοιπὰ τοῦ σώματος, ὡς ἐκεῖνα γοῦν αὐτοὺς μὴ φύγη).

Anche questo motivo, ispirato senza dubbio alle *Baccanti* di Euripide¹¹¹, potrebbe però ricollegarsi ad un'altra tragedia euripidea a noi non pervenuta. Nel fr. 930 K. infatti leggiamo¹¹²:

οἴμοι, δράκων μου γίγνεται τὸ ἥμισυ·
τέκνον, περιπλάκηθι τῷ λοιπῷ πατρί

Troviamo la stessa *iunctura* filostratea (δράκοντε ... γίνονται), con cui chi parla sta descrivendo la trasformazione in atto del proprio corpo, e τὸ ἥμισυ indica che per metà era già divenuto δράκων. Il testo ritrae così lo stesso punto descritto da Filostrato in cui i due hanno sembianze di serpenti fino alle natiche (γλουτοί). Nel frammento c'è inoltre la richiesta del padre di essere abbracciato (περιπλάκηθι) dal figlio nelle parte umana

¹⁰⁹ “E la figlia di Ares, la mia sposa, Armonia, di stirpe selvaggia avrà forma, e serpente anch'io, la condurrò contro altari e tombe di Grecia, sarò alla testa di lance”.

¹¹⁰ Ma non è accettato da tutti.

¹¹¹ In Callimaco *Aet.* I, fr. 11, appare la pietra serpente, monumento sepolcrale di Armonia.

¹¹² Ad indicare la connessione tra questo testo e l'*imago* filostratea, SCHÖNBERGER 1968 (p. 337); ROUX 1972 (p. 620). Cfr. già CRUSIUS 1890-1897, col. 850.

che gli era rimasta (τῷ λοιπῷ πατρὶ), così come abbiamo visto nell'*imago* (περιβάλλουσιν ἀλλήλους, οἷον ξυνέχοντες τὰ λοιπὰ τοῦ σώματος).

B. Knittlmayer vi vede un riferimento alla trasformazione di Cecrope¹¹³.

Non si può negare la possibilità che un motivo del genere possa essere stato ispirato anche dalla tradizione iconografica, ma «non si conoscono confronti nell'arte figurativa»¹¹⁴. Tiverios, il quale segnala questa *imago* come una possibile testimonianza iconografica perduta, afferma che non è stato accertato che questa rappresentazione sia realmente esistita oppure sia il frutto della fantasia dell'autore¹¹⁵.

A riguardo, Elsner afferma che la presenza di diversi *frames* pittorici nelle *Baccanti* filostratee possa essere attribuita all'intenzione del retore di unificare all'interno di una stessa *ecphrasis* i diversi temi iconografici del mito di Penteo, di cui la tradizione figurativa, a quel tempo, offriva esempi significativi¹¹⁶. Per il dilaniamento del corpo del giovane, continua lo studioso, il retore avrebbe preso in prestito, nell'esordio, una raffigurazione che troviamo, per esempio, nell'affresco del triclinio N della casa di Vettii a Pompei (70 d. C. circa)¹¹⁷. In realtà, tutti gli esemplari superstiti rappresentano Penteo integro (nel momento immediatamente precedente allo *σπαραγμός*), Filostrato

¹¹³ KNITTMAYER 1992, p. 1084.

¹¹⁴ PUCCI 2010, p. 97. Cfr. anche TIVERIOS 1990, p. 881. Delle rappresentazioni di Cadmo e Armonia ritratti insieme, il *LIMC* riporta un'*oinochoe* e un'anfora, databili a cavallo tra VI e V sec. a. C., che rappresentano i due, appena sposati, su un carro (di un rilievo che doveva rappresentare il loro matrimonio abbiamo anche una testimonianza di Pausania III 18, 12, cfr. PARIBENI 1988, 413), e anche una moneta che ritrae Cadmo e Armonia mano nella mano (PARIBENI 1988, 413; TIVERIOS 1990, pp. 872-3;).

¹¹⁵ «Es ist nicht sicher, ob das von Philostr. *Im.* I, 18 beschriebene Gemälde, auf dem K. und Harmonia mit schlangengestaltigen Unterleibern dargestellt gewesen sein sollen, wirklich existierte oder ausgedacht war». (TIVERIOS 1990, p. 873).

¹¹⁶ ELSNER 2007, p. 316.

¹¹⁷ Qui, tra gli altri, è rappresentato Penteo, in ginocchio, mentre viene attaccato da tre Menadi: una lo afferra per i capelli, un'altra gli prende il braccio sinistro, la terza gli getta una pietra addosso (cfr. BAŽANT- BERGER DOER 1994, p. 310). La prima attestazione figurativa dello smembramento di Penteo è uno psictere a figure rosse (Boston MFA 10.221a-f) databile alla fine del VI sec. a. C. (520- 10); l'iconografia è un po' diversa da quella che si diffonderà in seguito dal momento che Penteo è raffigurato barbuto (uomo maturo e non fanciullo), e le Baccanti potrebbero non essere le figlie di Cadmo visto che nel vaso si legge il nome *Galene*. L'iconografia potrebbe essere stata modificata su ispirazione delle *Baccanti* euripidee (BAŽANT- BERGER DOER 1994, p. 312 e 315). Per la bibliografia dell'affresco e di urne e sarcofagi superstiti, cfr. ELSNER 2007, p. 316, nn. 19 e 20.

dunque si sarebbe differenziato dalla *vulgata* iconografica. Ancora, Dioniso che guarda la scena può essere ispirato a qualcosa di simile alla pittura dell'urna di Boston¹¹⁸; e Agave desiderosa di abbracciare il figlio riprenderebbe il tema iconografico in cui la donna compare con la testa di Penteo in mano, dettaglio attestato in una pittura parietale perduta, in gemme e rilievi¹¹⁹. Tuttavia, conclude Elsner, nessuna delle immagini superstiti offre il *mix* di soggetti presenti nel dipinto filostrato (p. 317). Lo studioso non riesce a spiegare in termini iconografici la presenza dell'ultima scena, confermando dunque la posizione di Tiverios. Ma vediamo come è sviluppato il motivo nella tradizione letteraria.

La trasformazione di Cadmo e Armonia in serpenti è descritta da Ovidio nelle *Metamorfosi* (IV 576- 603)¹²⁰, comprensibilmente, maggiori sono i dettagli rispetto ad Euripide:

dixit, et ut serpens in longam tenditur alvum
durataeque cuti squamas increscere sentit
nigraque caeruleis variari corpora guttis
in pectusque cadit pronus, commissaque in unum
paulatim tereti tenuantur acumine crura. 580
bracchia iam restant: quae restant bracchia tendit

¹¹⁸ (MFA 1972.352). L'urna è databile al 200 d.C. circa: a destra Penteo, nudo, cade a terra. Alle sue spalle una Baccante con la sinistra lo afferra per i capelli; la Baccante di destra lo tira per un braccio. Vicino a Penteo un albero, da cui una terza Baccante sta staccando un ramo. A sinistra un tiaso, e in alto si vede Dioniso che assiste alla scena (BAŽANT- BERGER DOER 1994, p. 311). Il dio è presente anche in un cratere apulo a figure rosse (Ferrara, Museo Nazionale 20482) della prima metà del IV sec. a. C. (cfr. BAŽANT- BERGER DOER 1994, p. 308; ALFIERI 1960), e in un cratere a volute apulo (Basel, Gal. Palladion) della fine del IV sec. a.C in cui Dioniso viene incoronato da una Nike, simbolo del trionfo su Penteo (BAŽANT- BERGER DOER 1994, p. 309 e 316). Cfr. anche RICHTER 1959.

¹¹⁹ ELSNER 2007, p. 316 e n. 22. Lo studioso fa riferimento ad una base di candelabro (London, BM 2508), databile al II sec. d. C. Più interessanti, un'*hydria* a figure rosse (Berlino, Staatl. Mus. 1966. 18), datata intorno al 500 a. C., in cui tre Baccanti portano i resti del corpo dilaniato di Penteo: quella a destra, presumibilmente Agave, ha in mano la testa del giovane; una coppa a figure rosse della fine del V sec. a. C. (Roma, Villa Giulia 2268) che raffigura, avvolta in un mantello, Agave con in mano la testa di Penteo (BAŽANT- BERGER DOER 1994, p. 312).

¹²⁰ Brevi cenni anche in Luciano (*de salt.* 41), Dionisio il Periegeta (392), e nelle mitografie dello pseudo-Apollodoro (III 5, 4) e di Igino (*Fab.* VI).

et lacrimis per adhuc humana fluentibus ora
'accede, o coniunx, accede, miserrima' dixit,
'dumque aliquid superest de me, me tange manumque
accipe, dum manus est, dum non totum occupat anguis.' 585
[...]
nuda manu feriens exclamat pectora coniunx: 590
'Cadme, mane teque, infelix, his exue monstria!
Cadme, quid hoc? ubi pes, ubi sunt umerique manusque
et color et facies et, dum loquor, omnia? cur non
me quoque, caelestes, in eandem vertitis anguem?'
dixerat 595
[...]
et subito duo sunt iunctoque volumine serpunt, 600
donec in adpositi nemoris subiere latebras,
nunc quoque nec fugiunt hominem nec vulnere laedunt
quidque prius fuerint, placidi meminere dracones¹²¹.

I primi due versi del testo ovidiano che ho citato (576- 7), sembrano corrispondere a ciò che leggiamo all'inizio della quarta sezione dell'*imago*: per prima cosa il *serpens*, poi la specificazione della parte del corpo da cui parte la trasformazione (il poeta latino riporta *in longam tenditur alvum*¹²², Filostrato ἐκ μηρῶν γίνονται), infine la presenza delle squame (nel poema leggiamo *squamas increscere sentit*, nell'*imago* φολίς ἤδη αὐτοῦς ἔχει). I parallelismi, però, si possono identificare scorrendo anche i versi successivi: a 579- 80 (*commissaque in unum/ crura*), infatti, abbiamo la specificazione che le gambe diventano un tutt'uno, elemento reso da Filostrato con l'espressione

¹²¹ “Lo ha appena detto, e già come un serpente gli si allunga il ventre, e sente che squame gli spuntano sulla pelle indurita e che il corpo scurito gli si chiazza di macchie azzurre. E cade bocconi sul petto; e le gambe si fondono insieme e a poco a poco si assottigliano in una liscia punta. Omai non restano che le braccia; tende le braccia, finché gli restano, e con le lacrime che scendono sul volto ancora umano: «Avvicinati, - dice, - avvicinati, moglie mia in felicissima, e finché qualcosa avanza di me, toccami e prendimi la mano, finché il serpente non mi invade tutto!». [...] Colpendosi con le mani il petto nudo la consorte esclama: «Cadmo, rimani! Spogliati, infelice, di questa forma mostruosa! Cadmo, che sta accadendo? Dove sono i tuoi piedi? Dove le spalle e le mani e il colore e il viso e, mentre parlo, tutto? Perché, dèi del cielo, non trasformate anche me in un serpente uguale?» Così dice [...], e improvvisamente sono in due a serpeggiare con spire congiunte, finché non si ritirano nel folto di un bosco vicino. Ancora oggi non fuggono l'uomo né lo aggrediscono per ferirlo. Serpenti pacifici, non hanno dimenticato che cosa furono un tempo”.

¹²² «Il tratto fisico del serpente che viene colto è l'estensione del ventre [...]: la metamorfosi comincia innanzitutto con l'allungarsi del corpo» (ROSATI 2007).

φροῦδοι πόδες, φροῦδοι γλουτοί; ancora, ai vv. 591- 2, dalle parole di Armonia ricaviamo che la metamorfosi procede dal basso verso l'alto (*ubi pes, ubi sunt umerique manusque/ et color et facies et, dum loquor, omnia?*)¹²³, così come indicato dal retore nell' ἔκφρασις (ἡ μεταβολή τοῦ εἴδους ἔρπει ἄνω); i versi ovidiani (583- 5), inoltre, richiamano alla mente il dettaglio filostrato dei due coniugi abbracciati (nel poema leggiamo la richiesta di Cadmo alla moglie: *me tange manumque/ accipe*) nella parte che rimaneva loro umana, τὰ λοιπὰ τοῦ σώματος (in Ovidio si tratta ancora del solo Cadmo: *accede [...]/ aliquid superest de me*). Infine, il *subito duo ... serpunt* del poema (600) ricorda il duale dell'*imago* (δράκοντε)¹²⁴, e il v. 604 (*quidque prius fuerint*) l' οἰοίπερ ἦσαν filostrato.

Qualunque sia qui la fonte di Ovidio, credo che questa possa essere presa in considerazione per quanto riguarda Filostrato.

Rosati, analizzando il particolare della metamorfosi dei due coniugi dell'*imago* in relazione al testo ovidiano, sostiene che il passo filostrato attesterebbe l'esistenza di una tradizione sulla metamorfosi di Cadmo e Armonia «colta a metà, nel momento stesso in cui si realizza»¹²⁵; lo studioso aggiunge che a confermare questa tradizione contribuisce il già citato fr. 930 K.¹²⁶, che effettivamente potrebbe essere alla base dei versi ovidiani¹²⁷.

¹²³ ANDERSON 1997: «The transformation seems to be moving from the tail up» (p. 477).

¹²⁴ Ma il testo non è certo.

¹²⁵ ROSATI 2007, p. 318.

¹²⁶ Nel commento di ROSATI 2007 (p. 318) leggiamo che il frammento, da assegnare ad un dramma satiresco piuttosto che al *Cadmos*, «attesta comunque la notorietà di quella situazione- tipo» che potrebbe derivare dallo stesso Euripide, a cui si riferirebbe la testimonianza di Orazio (*Ars* 187) che il soggetto in questione non era estraneo alle scene tragiche. Per i modelli greci di Orazio, cfr., tra gli altri, LAFAYE 1904; GRAF 2002; TARRANT 2002.

¹²⁷ HOLLIS 1970 sostiene che il frammento sia forse da attribuire ad un dramma satiresco piuttosto che ad una tragedia, e che «the technique of interrupting the metamorphosis when still incomplete prefigures Ovid; indeed Ovid is clearly influenced by Euripides at *Met.* iv. 583-5.» (p. XVI). Concorda con lui BÖMER 1976, p. 183; ANDERSON 1997 (*ad loc.*) insiste sul lessico comico e grottesco che in questi versi utilizza Ovidio.

Al riguardo, risulta molto interessante l'affermazione di Sittig che alla base del testo delle *Metamorfosi* ci sia Nicandro¹²⁸ che a proposito della trasformazione di Cadmo e Armonia dice (*Ther.* 607- 9):

καὶ Νάρονος ὄχθαι,
Σιδονίου Κάδμοιο θεμείλιον Ἀρμονίης τε
ἐνθα δύω δασπλήτε νομὸν στειβουσι δράκοντε¹²⁹.

Questa allusione al mito tipica dell'opera nicandrea¹³⁰, con cui il poeta alessandrino rivela la sua erudizione mitologica¹³¹, è inserita nella trattazione dei rimedi contro i serpenti (493- 714). Anche qui, come in Filostrato, abbiamo il duale¹³². I versi di Nicandro, credo, sottintendono il sostrato mitologico a cui ha potuto attingere il retore, ma né Sittig ha messo questo testo in relazione con Filostrato, né i commenti alle *Images* riportano Nicandro come *locus similis*. Interessanti le valutazioni di Jacques sulla fortuna che il poeta ellenistico ebbe non solo nei poeti epici di epoca imperiale (tra gli altri Quinto e Nonno), ma anche tra i latini, ad esempio in Virgilio e, come è stato già detto in Ovidio¹³³. Sarebbe interessante a questo punto ragionare sulle fonti di Nicandro¹³⁴.

¹²⁸ SITTIG 1912, col. 2386. Egli sostiene che Nicandro abbia conosciuto l'episodio in Illiria.

¹²⁹ "E le rive del Naron, la dimora del sidonio Cadmo e di Armonia, dove entrambi, serpenti tremendi, calpestano il pascolo". (Trad. it. di SPATAFORA 2007).

¹³⁰ «Parenthèse plus ou moins longue, qui s'accroche à un nom, la plupart du temps sous la forme d'une relative» (JACQUES 2002, p. LXXIX).

¹³¹ SPATAFORA 2007 (p. 40). Egli parla anche di 'digressioni mitologiche', di estensione maggiore rispetto a questo riferimento a Cadmo e Armonia (pp. 40- 2). Cfr. anche JACQUES 2002, pp. LXXIX-LXXXI.

¹³² Anche in Nicandro il testo non è univocamente tradito. Cfr. l'edizione di SCHNEIDER 1856.

¹³³ JACQUES 2002, p. CXVI e CXXII- CXXIII; Cfr. anche KNOEFEL- COVI 1991, p. 55- 60.

¹³⁴ SPATAFORA 2007, pp. 18- 23.

del dio da parte dei Tirreni, e la trasformazione di questi in delfini (*Im.* I 19)¹³⁸. È stato sostenuto dagli studiosi ora che Ovidio è fonte di Nonno¹³⁹, ora che i due poeti si siano ispirati, in maniera indipendente l'uno dall'altro, all'*Inno a Dioniso* (VII)¹⁴⁰, di cui effettivamente presentano alcuni elementi, ma nella questione della *Quellenforschung* nonniana come in quella ovidiana, mai il testo filostrato è stato preso in considerazione.

L'oggetto dell'*imago* I 19 è l'aggressione dei Tirreni a Dioniso, come dice lo stesso retore (2: τίς ἢ γραφή; τὸν Διόνυσον, ὃ παῖ, λοχῶσι Τυρρηνοί...). Vi sono rappresentate due navi, quella dei pirati (terza sezione) e quella del dio (quarta sezione), quest'ultima descritta con maggiori dettagli: ha un tirso al posto dell'albero maestro ed è ricoperta d'edera, di alberi di vite e da grappoli d'uva che pendono da questi; si può vedere anche una fonte da cui fuoriesce del vino. Verso la nave dei pirati si lanciano pantere che gettano nel panico i pirati, i quali si stanno già trasformando in delfini (quinta sezione). Come ho già anticipato, la punizione inflitta da Dioniso ai Tirreni era stato l'argomento dell'*Inno a Dioniso* (VII) a cui il testo filostrato più volte sembra ispirarsi:

- A. I Tirreni sono dei predoni¹⁴¹. In entrambi i testi leggiamo il termine λησται¹⁴²;
- B. Dioniso nell'*Inno* è “simile a un giovanetto nella prima adolescenza” (3- 4: νεηνίη ἀνδρὶ ἐουκῶς/ πρωθήβη)¹⁴³; nell'*imago* è θήλυς, “effeminato”;
- C. La nave è ricoperta da tralci di vite, grappoli d'uva e di edera (*H. in Bacch.* 38- 42):

¹³⁸ Cfr. JAMES 1975; CONTICELLO 2004.

¹³⁹ Così D'IPPOLITO 1964, pp. 176- 7.

¹⁴⁰ Cfr. TISSONI 1998, p. 217. Cfr. anche VIAN 2000; VIAN 2005.

¹⁴¹ Vv. 6- 8: τάχα δ' ἄνδρες ἐϋσσέλμου ἀπὸ νηὸς/ ληῖσται προγένοντο θοῶς ἐπὶ οἴνοπα πόντον/ Τυρρηνοί: τοὺς δ' ἦγε κακὸς μόρος. “E presto, nella solida nave, apparvero veloci, sul cupo mare, pirati tirreni: li portava sorte funesta”. (Trad. it. di CASSOLA 1975).

¹⁴² In Nonno, *Dionys.* XLV, al v. 130 leggiamo ἐλήϊσαντο.

¹⁴³ Cfr. Ov. *Met.* III 607: virginea puerum ducit per litora forma.

αὐτίκα δ' ἀκρότατον παρὰ ἰστίον ἐξετανύσθη
ἄμπελος ἔνθα καὶ ἔνθα, κατεκρημνῶντο δὲ πολλοὶ
βότρυες: ἀμφ' ἰστὸν δὲ μέλας εἰλίσσεται κισσὸς 40
ἄνθεσι τηλεθάων, χαρίεις δ' ἐπὶ καρπὸς ὀρώρει·
 πάντες δὲ σκαλμοὶ στεφάνους ἔχον¹⁴⁴.

Filostrato indugia meno in dettagli, ma anche lì sono menzionati l' ἄμπελος, il κισσός e il βότρυς¹⁴⁵.

D. Il vino sgorga dalla nave e suscita la meraviglia dei presenti (*H. in Bacch.* 34- 7):

τάχα δέ σφιν ἐφαίνετο θαυματὰ ἔργα.
οἶνος μὲν πρότιστα θοῆν ἀνὰ νῆα μέλαιναν 35
 ἠδύποτος κελάρυζ' εὐώδης, ὄρνυτο δ' ὀδμή
 ἀμβροσίη· ναύτας δὲ τάφος λάβε πάντας ἰδόντας¹⁴⁶.

Dopo aver descritto il θαῦμα precedente, Filostrato introduce un dettaglio θαυμασιωτέρα, cioè la fonte di vino che la nave fornisce generosamente (ή πηγή τοῦ οἴνου, ὡς κοίλη αὐτὸν ἢ ναῦς ἐκδίδεται καὶ ἀντλεῖται). Come quello precedente, anche questo motivo è descritto da Filostrato molto sinteticamente, laddove nell'*Inno* occupa più spazio.

E. I Tirreni sono trasformati in delfini. Il testo pseudo-omerico accenna solamente alla metamorfosi (52- 3: πάντες ὁμῶς πήδησαν ἐπεὶ ἴδον εἰς ἄλα δῖαν, δελφῖνες δ' ἐγένοντο “Come videro, si gettarono fuori tutti insieme, nel mare divino, e diventarono delfini”), laddove invece Filostrato abbonda in particolari:

¹⁴⁴ “Subito dopo si distesero lungo il bordo superiore della vela tralci di vite, da una parte all'altra, e ne pendevano abbondanti grappoli; intorno all'albero si avviticchiava una nera edera, ricca di fiori, su cui crescevano amabili frutti; e tutti gli scalmi erano inghirlandati”.

¹⁴⁵ 4: κατηρεφῆ δὲ τὴν ναῦν ἀμπέλῳ καὶ κισσῷ φαίνεσθαι καὶ βότρυς ὑπὲρ αὐτῆς αἰωρεῖσθαι θαῦμα (“La nave ricoperta di vite e di edera su di pendono grappoli d'uva è meraviglia a vedersi”). Il dettaglio è con alcune differenze presente anche in Ov. *Met.* 664- 5 (ma a 666- 7, è la fronte di Bacco ad essere cinta di vite e di grappoli) e in Nonn. *Dionys.* XLV 139- 46.

¹⁴⁶ “Ma ben presto apparvero loro fatti prodigiosi. Dapprima, sulla veloce nave nera, gorgogliava vino dolce a bersi, profumato, da cui si effondeva un aroma soprannaturale: stupore prese tutti i marinai, quando lo videro”.

5. ἀλλ' ἐπὶ τοὺς Τυρρηνοὺς ἴωμεν, ἕως εἰσὶν· ὁ γὰρ Διώνυσος αὐτοὺς ἐκμήνας ἐντρέχουσι τοῖς Τυρρηνοῖς ἰδέαι δελφίνων οὐπω ἐθάδων οὐδὲ ἐγχωρίων τῆ θαλάσση. καὶ τῷ μὲν τὰ πλευρὰ κυάνεα, τῷ δ' ὀλισθηρὰ τὰ στέρνα, τῷ δ' ἐκφύεται λοφιὰ παρὰ τῷ μεταφρένω, ὁ δὲ ἐκδίδωσι τὰ σὺραῖα, καὶ τῷ μὲν ἠ κεφαλῇ φρούδη, τῷ δὲ λοιπῇ, τῷ δ' ἠ χεὶρ ὑγρά, ὁ δ' ὑπὲρ τῶν ποδῶν ἀπιόντων βοᾷ. 6. ὁ δὲ Διώνυσος ἐκ πρόρας γελᾷ ταῦτα καὶ κελεύει τοῖς Τυρρηνοῖς τὰ μὲν εἶδη ἰχθύσιν ἐξ ἀνθρώπων, τὰ δὲ ἦθη χρηστοῖς ἐκ φαύλων¹⁴⁷.

Il progressivo e diversificato mutamento dei Tirreni in delfini, dunque, è presente nell'*imago* in maniera dettagliata¹⁴⁸: chi nei fianchi, chi nel petto, chi nella testa, chi nei piedi, tutti i pirati assistono al cambiamento d'aspetto del loro corpo mentre Dioniso assiste ridendo¹⁴⁹ agli eventi che lui stesso aveva scatenato. Il testo si conclude con la specificazione che i Tirreni non hanno mutato solo il loro aspetto, ma anche il loro ἦθος.

I parallelismi con l'inno omerico ci sono, e sono evidenti: Filostrato senza dubbio aveva presente il testo, che potrebbe costituire il punto di partenza della sua descrizione; tuttavia, i dettagli dell'*imago* possono essere individuati anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui la parentesi dell'episodio dei Tirreni è inserita all'interno degli eventi che porteranno allo *σπαραγμός* di Penteo. Qui di seguito cito *Met.* III 670- 82:

exsiluere viri, sive hoc insania fecit 670
sive timor, primusque Medon nigrescere toto
corpore et expresso spinae curvamine flecti
incipit. huic Lycabas “in quae miracula” dixit
“verteris?” et lati rictus et panda loquenti

¹⁴⁷ “(5) Ma torniamo ai Tirreni, finché ci sono: Infatti, dopo che Dioniso li ha resi folli, stanno mutando il loro aspetto in quello di delfini, non ancora esperti né abituati al mare. Uno ha i fianchi scuri, un altro il petto viscido, un altro ancora la pinna sul dorso; a questo spunta la coda, a quest'altro è scomparsa la testa, a quello invece rimane, a quello si sciolgono le mani, e quello a cui scompaiono i piedi sta urlando. (6) Dioniso dalla prua se la ride, e impartisce ordini ai Tirreni che erano diventati nell'aspetto pesci da uomini, e nel carattere buoni da malvagi”.

¹⁴⁸ Interessante il fatto che in Filostrato i delfini siano ancora inesperti (οὐπω ἐθάδων οὐδὲ ἐγχωρίων τῆ θαλάσση), mentre in Nonno, *Dionys* LXV 167, sono già avvezzi alla vita marina (ποντοπόροι).

¹⁴⁹ Il dettaglio è presente anche nell'*Inno a Dioniso* 14- 5: ὁ δὲ μειδιάων ἐκάθητο/ ὄμμασι κυανέοισι (“Egli se ne stava seduto e sorrideva con gli occhi scuri”).

naris erat, squamamque cutis durata trahebat. 675
 at Libys obstantis dum vult obvertere remos,
 in spatium resilire manus breve vidit et illas
 iam non esse manus, iam pinnas posse vocari.
alter ad intortos cupiens dare braccia funes
braccia non habuit truncoque repandus in undas 680
 corpore desiluit: falcata novissima cauda est,
 qualia dividuae sinuantur cornua lunae¹⁵⁰.

Così come il retore, il poeta augusteo descrive le trasformazioni dei singoli pirati diversificando i fenomeni¹⁵¹: dapprima a Medone si scurisce tutto il corpo che nel frattempo si sta curvando, Licabe comincia a mutare in volto e si trova ricoperto di squame, a Libi spuntano le pinne, un altro si ritrova la coda e si tuffa in mare. A livello lessicale, i parallelismi sono pochi, il corpo scuro di Medone (671- 2: *nigriscere/ toto corpore*) può corrispondere ai fianchi *κῶννοι* di uno dei Tirreni dell'*ἔκφρασις*, e ovviamente le pinne al posto delle braccia e la coda al posto dei piedi sono riferimenti scontati dato il tipo di trasformazione che entrambi gli autori stanno descrivendo; tuttavia, è la struttura che a mio avviso pone la questione del rapporto tra i due testi, soprattutto perché la metamorfosi dei Tirreni è solamente accennata nel presunto modello pseudo-omerico.

A questo punto, è necessario far intervenire nella questione anche le *Dionisiache* di Nonno di Panopoli. Qui, infatti, la punizione di Dioniso ai pirati è inserita all'interno della cosiddetta 'Penteide', i 3 libri in cui sono narrate le vicende di Penteo (XLIV-XLVI). Le somiglianze con il testo delle *Metamorfosi* hanno fatto pensare che il poeta

¹⁵⁰ «Gli uomini saltarono su, o per il terrore, o perché colpiti da follia, e per primo Medonte cominciò a nereggiare per il corpo e ad incurvarsi, poiché la spina dorsale gli si incarnava. Licabante gli disse: «Che mostro stai diventando?», ma mentre ancora parlava già aveva un muso largo e le narici schiacciate, e la pelle, indurita, gli diventava coriacea. Libi, mentre cerca di girare i remi bloccati, vede le proprie mani guizzare indietro e contrarsi, mani che ormai non sono più mani e già si possono chiamare pinne; un altro, volendo allungare le braccia verso le funi impigliate, si ritrova senza braccia e con uno scatto del corpo mutilo si lancia giù in acqua: ha all'estremouna coda a forma di falce, curva come la falce della luna nascente»..

¹⁵¹ Elemento individuato da VIAN 2004, p. 69.

tardo si sia ispirato proprio ad Ovidio, piuttosto che all'inno omerico; tuttavia, Nonno dedica solamente due versi al mutamento fisico dei pirati (XLV 167- 8), indulgiando maggiormente su altri dettagli: abbiamo la descrizione di Dioniso (per la quale potrebbe aver attinto anche all'altro *Inno a Dioniso*, cfr.), il travestimento del dio che attira i Tirreni (119- 32), elemento che non si ritrova da nessun'altra parte, l'epifania (133- 6) e i numerosi prodigi (137- 69). Tra questi, si dà risalto ad uno che non si riscontra altrove (vv. 153- 65):

ἀεξιφύτσιο δὲ πόντου	
ἄνθεα κυματόεντες ἀπέπτυν ὕδατος ὄλκοι·	
καὶ ῥόδον ἐβλάστησε, καὶ ὑπόθεν, ὡς ἐνὶ κήπῳ,	155
ἀφροτόκοι κενεῶνες ἐφοινίσσοντο θαλάσσης,	
καὶ κρίνον ἐν ῥοθίοις ἀμαρύσσετο. δερκομένων δὲ	
ψευδομένους λειμῶνας ἐβακχεύθησαν ὀπωπαί,	
καὶ σφιν ὄρος βαθύδενδρον ἐφαίνετο καὶ νομὸς ὕλης	
καὶ χορὸς ἀγρονόμων καὶ πάεα μηλοβοτήρων,	160
καὶ κτύπον ὠίσαντο λιγυφθόγγιο νομῆος	
ποιμενίη σύριγγι μελιζόμενοι νοῆσαι,	
καὶ λιγυρῶν αἰόντες ἐντρήτων μέλος αὐλῶν	
μεσσατίου πλώοντες ἀτέρμονος ὑπόθι πόντου	
γαῖαν ἰδεῖν ἐδόκησαν ¹⁵² .	165

I pirati, in preda alla follia (158: ἐβακχεύθησαν ὀπωπαί), cominciano a vedere spuntare fiori dal mare (153- 4: ἀεξιφύτσιο δὲ πόντου/ ἄνθεα κυματόεντες ἀπέπτυν ὕδατος ὄλκοι), adesso un giardino pieno di rose (155- 6: καὶ ῥόδον ἐβλάστησε, καὶ ὑπόθεν, ὡς ἐνὶ κήπῳ,/ ἀφροτόκοι κενεῶνες ἐφοινίσσοντο θαλάσσης) da cui spicca un giglio (157: καὶ κρίνον ἐν ῥοθίοις ἀμαρύσσετο), ora un immenso prato (158: λειμῶνας). Improvvisamente, si vede anche un monte con i boschi per i pascoli e i pastori (159-

¹⁵² “Le onde del mare che fa crescere le piante sputavano fiori. E fece germogliare una rosa, e da sopra, come in un giardino, gli spazi spumosi del mare rosseggiavano, e tra i flutti splendeva un giglio. Alla vista illusoria dei prati, chi guardava diventava folle, e un monte dai fitti alberi gli appariva, e boschi per i pascoli e danze e armenti di pastori, e credevano di riconoscere un suono della zampogna di mandriano compositore di canti, e ascoltando la melodia dei flauti ben forati e pur navigando in mezzo al mare, credevano di vedere terra”.

60), e si sente il suono delle zamprogne (161- 2: κτύπον ώίσαντο λιγυφθόγγιο νομῆος/ ποιμενίη σύριγγι μελιζομένοιο νοῆσαι); si ha l'illusione di vedere terra (165: γαῖαν ιδεῖν ἐδόκησαν) pur essendo in mare aperto.

Il motivo del mare fiorito, in riferimento a questo episodio, non ricorre da nessun'altra parte¹⁵³, troviamo però nell'*imago* un'allusione alla superficie del mare paragonata alla terra:

1. [...] ἀρμονία δέ, όπόση όργιάζει, κατηχεῖ τῆς θαλάττης, ἡ δέ ύπέχει τῶ Διονύσῳ τὰ έαυτῆς νῶτα, καθάπερ ἡ Λυδῶν γῆ¹⁵⁴.

I tipici suoni dei riti orgiastici che si diffondono nel mare che si offre a Dioniso, come se fosse la terra dei Lidi, a mio avviso costituiscono una spia che l'immagine nonniana non sia totalmente frutto della fantasia del poeta, ma che ci sia dietro la stessa fonte a cui anche Filostrato ha potuto ispirarsi¹⁵⁵. Continuando a leggere il poema, infatti, al v. 167 troviamo la *iunctura* ἐπωρχήσαντο γαλήνη (“danzavano sulla superficie del mare”), che collega i Tirreni proprio ai riti in onore del dio del vino. Un accostamento fra i due testi è possibile anche a proposito della ricchezza di Dioniso, di cui non si fa menzione ad esempio in Ovidio. Ecco cosa leggiamo nell'*imago*:

2. τὸν Διόνυσον, ὦ παῖ, λοχῶσι Τυρρηνοὶ λόγου ές αὐτοὺς ἦκοντος, ὡς θῆλύς τε εἶη καὶ ἀγύρτης καὶ χρυσοῦς τὴν ναῦν ὑπὸ τοῦ έν αὐτῇ πλούτου¹⁵⁶.

¹⁵³ Cfr. però TISSONI 1998 (p. 232): «L'allucinazione collettiva, effetto del potere dionisiaco, che colpisce i pirati e li induce a credere che il mare si stia trasformando in un giardino pieno di fiori, trova notevoli riscontri in un'insistita metafora nonniana, per cui il mondo marino e quello terrestre sembrano confondersi in un'entità unica». Lo studioso tuttavia cita come possibili fonti Hom. *Od.* III 71; Tim. *Pers.* 89; Call. fr. 572 Pf.; A. P. IX 242, 3).

¹⁵⁴ “I toni dei riti bacchici risuonano sull'acqua, e il mare offre a Dioniso le sue spalle, come fosse la terra di Lidia”.

¹⁵⁵ Già VIAN 2004 (p. 69) aveva notato che «le thème de la musique figure chez Philostrate et Apollodore».

¹⁵⁶ “I Tirreni, figliuolo, assalgono Dioniso, avendo sentito che era effeminato e vagabondo e che la sua nave, per le ricchezze che conteneva, fosse una miniera d'oro”.

Dunque ai Tirreni era giunta voce che Dioniso, “effeminato e vagabondo” (θηλὺς τε καὶ ἀγύρτης), avesse la nave piena d’oro e di ricchezze. Nel poema nonniano, buona parte della descrizione è dedicata al travestimento del dio per attirare l’attenzione dei Tirreni¹⁵⁷. Se si aggiunge che a conclusione della ‘parentesi tirrenica’ delle *Dionisiache* leggiamo εἰς φύσιν ἰχθυόεσσαν ἔμορφώθη γένος ἀνδρῶν (v. 167), allora possiamo essere quasi certi di un collegamento tra questo testo e l’*imago*: quasi al termine della descrizione leggiamo che Διόνυσος ... κελεύει τοῖς Τυρρηνοῖς τὰ μὲν εἶδη ἰχθύσιν ἐξ ἀνθρώπων¹⁵⁸.

Utile, ancora, un raffronto con l’*Oedipus* senecano (vv. 449- 66):

<u>Te Tyrhena, puer, rapuit manus,</u>	
et tumidum Nereus posuit mare,	450
<u>caerula cum pratis mutat freta:</u>	
hinc uerno <u>platanus</u> folio uiret	
et Phoebō <u>laurus</u> carum nemus;	
garrula per ramos <u>auis</u> obstrepit;	
uiuaces <u>hederas</u> remus tenet,	455
summa ligat <u>uitis</u> carchesia.	
Idaeus prora fremuit <u>leo</u> ,	
<u>tigris</u> puppe sedet Gangetica.	
Tum pirata freto pavidus <u>natat</u> ,	
et <u>noua</u> demersos <u>facies</u> habet:	460
<u>brachia prima cadunt praedonibus</u>	
inlisumque utero <u>pectus</u> coit,	
paruula dependet lateri <u>manus</u> ,	
et <u>dorso</u> fluctum <u>curuo</u> subit,	
lunata scindit <u>cauda</u> mare:	461
et sequitur curuus fugientia carbasa <u>delphin</u> ¹⁵⁹ .	

¹⁵⁷ Vv. 119- 28.

¹⁵⁸ Per le differenze tra i due testi, però, cfr. VIAN 2004, p. 69 e 185 (ad XLIV 245- 7).

¹⁵⁹ “Te, Bacco, fanciullo rapì una banda di Tirreni, ma Nereo appianò il mare rigonfio, mutò le azzurre onde in prati: qua verdeggia di foglie primaverili il platano, là il bosco di alloro, caro a Febo; il garrulo uccello canta ad alta voce volando per i rami; al remo si avvince una vigorosa edera, la vite lega le cime degli alberi, a prora ruggisce un leone dell’Ida, a poppa siede una tigre del Gange. Allora i pirati spaventati si gettano a nuoto nel mare, e nell’immergersi già hanno un nuovo aspetto: anzitutto ai predoni

Anche in Seneca, come in tutti gli altri eccetto che in Filostrato, Dioniso è rapito dai Tirreni (449: *Te Tyrrhena... rapuit manus*), e anche qui è ancora fanciullo (*puer*)¹⁶⁰. Rispetto agli altri testi, però, nella tragedia senecana è Nereo a trasformare la superficie marina in un prato, dunque qui non si tratta di un prodigio di Dioniso (come nell'*Inno?*), né dell'effetto allucinogeno del vino sui pirati (come in Nonno): data l'ambientazione dell'episodio, Seneca preferisce 'scomodare' un dio del mare. Sulla superficie marina spuntano uccelli (444: *avis*) e vegetazione rigogliosa (452- 56: *platanus.../ ... laurus.../ ... hederas.../ ... vitis*)¹⁶¹; ai due estremi della nave ci sono anche un leone e una tigre (456- 7). È a questo punto che si manifesta la *noua facies* (460) dei Tirreni: prima cadono le braccia (461), poi il petto (462) e le mani (463) mutano aspetto, quindi il dorso si curva (460: *dorso... curuo*; 462: *curuus*) e spunta la coda (461).

Il testo senecano riprende da Ovidio non solo il lessico, ma anche l'ordine degli eventi¹⁶²: prima il mare si calma e si trasforma in prato (nelle *Metamorfosi* non è presente questa immagine, ma si legge che la nave si arrestò come se fosse all'asciutto, vv. 660- 1), poi la vegetazione cresce rigogliosa (Ovidio inserisce anche Dioniso cinto con ramiscelli di vite e con in mano il tirso, vv. 664- 7)¹⁶³, quindi le fiere (nel testo

cadono le braccia e il petto raggrinzendosi si unisce al ventre, una piccolissima mano pende dal fianco e s'immerge nei flutti con il dorso ricurvo, una coda a mezzaluna solca il mare: il delfino rotondo segue le vele fuggenti”.

¹⁶⁰ Al v. 409 abbiamo anche l'espressione *uirgineum caput*.

¹⁶¹ Cfr. questa descrizione con Philostr. *Im.* I 23, 2: *καὶ οὐδὲ ἀβάκχευτος ἡ πηγὴ τοῦ Διονύσου οἷον ἀναφάναντος αὐτὴν ταῖς Ληναῖς ἀμπέλω γούν καὶ κιττῶ ἤρεπται καὶ ἔλιξι καλάϊς καὶ βοτρύων μετέσχηκε <καὶ> ὄθεν οἱ θύρσοι, κωμάζουσί τε ἐπ' αὐτὴν σοφοὶ ὄρνιθες, ὡς ἐκάστου ἀρμονία, καὶ ἄνθη λευκὰ τῇ πηγῇ περιπέφυκεν οὐπω ὄντα, ἀλλ' ἐπὶ τῷ μειρακίῳ φυόμενα.* “La fonte non è ignara dei riti bacchici, dato che Dioniso l'ha manifestata alle Lenae: è coperta di vite, di edera, di belle piante rampicanti e non mancano i grappoli e gli alberi da cui nascono i tirsi. Su di essa, uccellini gorgheggiano sapientemente ciascuno a suo modo. Tutt'intorno, crescono fiorellini bianchi non ancora sbocciati, ma stanno già dischiudendosi per il giovane”.

¹⁶² Sui rapporti tra Ovidio e Seneca, cfr. ad esempio, DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990. Per i riferimenti alla letteratura latina precedente nell'*Oedipus* di Seneca, cfr. TÖCHTERLE 1994.

¹⁶³ Ma anche Seneca precedentemente, ai vv. 403- 4, utilizza la stessa immagine: *Effusam redimite comam nutante corymbo,/ mollia Nysaeis armatus brachia thyrsis* (“O tu, con le chiome sciolte incoronate di edera ondeggiante, tu che armi le braccia morbide coi tirsi di Nisa”). Ai vv. 412- 6 una trattazione più ampia: *Te decet cingi comam floribus uernis,/ te caput Tyria cohibere mitra/ hederae*

ovidiamo abbiamo tigri, linci e pantere, vv. 668- 9) incutono timore ai pirati (come ai vv. 670- 1 delle *Metamorfosi*), infine la trasformazione in delfini.

Il testo ovidiano indugiava in maggiori dettagli, attribuendo una singola trasformazione ad ogni personaggio, il brano senecano è inserito in un altro contesto; non ridurrei tuttavia il testo senecano a una mera *imitatio cum variatione* di Ovidio: interessante infatti che, come afferma il Coro, si tratti di una preghiera¹⁶⁴, cosa che potrebbe mettere il testo senecano in rapporto a quello teocriteo che abbiamo prima citato (*Id.* XXVI), e che si accenni alla fine di Penteo (vv. 439- 44):

Tibi commotae pectora matres
fudere comam thyrsumque leuem 440
uibrante manu iam post laceros
Pentheos artus thyades oestro
membra remissae uelut ignotum
uidere nefas¹⁶⁵.

Lo *σπαραγμός* è già avvenuto (vv. 441- 2: *post laceros/ Pentheos artus*), e le baccanti, tornate sobrie dopo l'invasamento (442- 3), assistono incredule a ciò che hanno compiuto (443- 4). Seppur in maniera concisa, sembrano presenti in questi versi gli elementi delle *Baccanti* di Filostrato: in particolare, nell'*imago* abbiamo visto che durante l'aggressione a Penteo le donne οὔτε ὀρῶσι γούν τὰ δρώμενα, non vedono ciò che hanno compiuto (un espressione che è molto simile al *uidere nefas* senecano)¹⁶⁶, e che in seguito, tornate a Tebe, la *μανία* e la *ῥώμη* a cui le aveva indotte Dioniso le

mollem/ bacifera religare frontem./ spargere effusos sine lege crines./ rursus adducto reuocare nodo. “È giusto che ti si incoronino le chiome coi fiori primaverili, che ti si stringa il capo con la mitra tiria e ti si circondi la tenera fronte con l'edera ricca di bacche, e che tu lasci sciolti liberamente i tuoi capelli e poi li chiuda in un nodo”.

¹⁶⁴ Vv. 405- 8: *huc ades uotis./ quae tibi nobiles / Thebae, Bacche, tuae/ palmis supplicibus ferunt.* “Vieni ad assistere alla preghiera che a te rivolge con mani supplici, o Bacco, la tua Tebe”.

¹⁶⁵ “Sconvolte da te le madri si sono sciolte le chiome: mentre la mano vibrava il tirso leggero ormai dopo la lacerazione delle membra di Penteo, le Tiadi, liberate dal folle pungolo, guardarono al loro misfatto come a un atto non commesso da loro”.

¹⁶⁶ È ovvio che in Seneca ci sono implicazioni filosofiche che nelle *Imagines* non ritroviamo.

aveva abbandonate, così come dice il coro senecano con l'espressione *oestro/ membra remissae* (442- 3); tra l'altro anche Filostrato aveva precedentemente menzionato l'*oestrus* con cui il dio del vino incitava le sue sacerdotesse (1: τὸν δὲ οἶστρον προσβακχεύσας ταῖς γυναιξίν), così come ha fatto Seneca al v. 439 (*Tibi commotae pectora matres*). Durante le esequie, infine, nell'ἔκφρασις Agave e le sorelle οἶα μὲν γὰρ ἐν τῷ Κιθαιρῶνι ἠγγόησαν, οἶα δὲ ἐνταῦθα γινώσκουσιν: ancora una volta Filostrato ribadisce che le baccanti sul Citerone non hanno compreso cosa avveniva e il verbo ἀγνοέω è sovrapponibile all'*ignotum* senecano (443).

La vicenda di Penteo, seppur brevemente, è affrontata subito prima dell'episodio dei Tirreni, così come nell'opera filostratea; in altre immagini inoltre, la descrizione fisica del dio corrisponde a ciò che nella tragedia senecana si legge.

Per tirare le somme, possiamo dire che in Nonno sono dilatati degli episodi o dei dettagli che in Filostrato sono appena accennati¹⁶⁷, viceversa, Filostrato espande la descrizione della metamorfosi dei delfini, così come aveva fatto Ovidio. Inoltre, da una parte, la presenza nel poema greco di elementi che non ritroviamo nella tradizione precedente (né nell'inno omerico, né nelle *Metamorfosi*), a cui solo il testo di Filostrato può ricollegarsi, e dall'altra parte, la similarità della struttura dei testi del retore e di Ovidio nella descrizione del mutamento in pesci dei pirati, elemento solamente accennato in Nonno, a mio avviso sono la spia di una fonte alternativa, comune alle tre opere. Anche il dramma senecano contribuisce a far procedere in questa direzione.

È chiaro, le *Baccanti* di Euripide da un lato, e l'*Inno a Dioniso* dall'altro, costituiscono senza dubbio il punto di partenza imprescindibile per questi autori,

¹⁶⁷ Come abbiamo visto anche per l'*Inno a Dioniso*.

tuttavia, non si possono escludere fonti alternative¹⁶⁸: effettivamente, sia in Ovidio, sia in Nonno l'episodio dei Tirreni è incastonato nel racconto dell'ostilità di Penteo nei confronti delle Baccanti, in cui ci sono riferimenti alla metamorfosi in serpenti di Cadmo e Armonia, e nelle *Imagines* la descrizione dell'episodio tebano (I 18), che si conclude con l'episodio dei fondatori di Tebe, è contigua a quella dell'episodio tirrenico (I 19). Le vicende dei Tirreni e di Penteo, inoltre, ricorrono insieme anche nell'*Oedipus* di Seneca. Non solo: la presenza in un poeta come Nicandro di alcuni elementi 'filostratei', potrebbe fare ipotizzare una comune fonte (o più) di epoca ellenistica, periodo in cui Dioniso entra prepotentemente di diritto nel *pantheon* greco¹⁶⁹, un'opera che contenesse episodi notevoli collegati a Dioniso, come la nascita del dio (descritta da Filostrato in *Im.* I 14), lo *σπαραγμός* di Penteo, le sue esequie, la profezia a Cadmo e Armonia, e la trasformazione in delfini dei pirati tirreni¹⁷⁰.

Sono stati del resto già individuati, per esempio, gli influssi ellenistici sia in Ovidio¹⁷¹ che in Nonno¹⁷², e in questa sede ho già individuato dei possibili di

¹⁶⁸ Già TISSONI 1998 sosteneva «l'influenza concomitante di più fonti letterarie» (p. 23), aggiungendo però quanto fosse «estremamente difficile rendersi conto in che misura Nonno si sia avvalso della poesia ellenistica minore come di quella di età imperiale» (p. 24).

¹⁶⁹ Cfr. VIAN 1976, p. XLI. È già stata segnalato l'influsso che la poesia ellenistica, in particolare Callimaco e Apollonio Rodio, ha esercitato su Nonno (HOLLIS 1994; HOPKINSON 1994a, p. 9; WHITBY 1994; TISSONI 1998, pp. 17; 23 e nn. 74- 75; 24; 25; SHORROCK 2001, pp. 146- 52), e altre volte è stato utilizzato il testo delle *Dionisiache* per ricostruire quello callimacheo (HOLLIS 1994; TISSONI 1994; TISSONI 1995). È stato anche avanzata l'ipotesi di un possibile apporto della letteratura latina, soprattutto Virgilio, Ovidio e Claudiano (BRAUNE 1935; BRAUNE 1948; D'IPPOLITO 1964; D'IPPOLITO 1991). VIAN 1976 sostiene che il poeta avesse a disposizione opere latine in traduzione (p. 26); SHORROCK 2001 afferma che «in spite of the striking similarities which do exist between the two epics... it must be pointed out that there exists no definitive evidence for Nonnus familiarity with Ovid» (p. 110).

¹⁷⁰ Possibile che si tratti anche della fonte di Properzio, che dedica un'elegia proprio al dio del vino (III 17), e ai vv. 24- 6 leggiamo: *Pentheos in triplices funera capta greges./ curuaque Tyrrenos delphinum corpora nautas/ in uada pampinea desiluisse rate*. «Il corpo di Penteo dilacerato dalle tre schiere di Baccanti, e i marinai del Tirreno che, mutati in ricurvi corpi di delfini, si gettarono giù dalla tua nave coronata di pampini» (Trad. it. di GIARDINA 2005). Cfr. FEDELI 1985.

¹⁷¹ Cfr., ad esempio, BETHE 1904; LAFAYE 1904; ANDERSON 1997; BARCHIESI 2007.

¹⁷² Cfr., ad esempio, HOLLIS 1976; VIAN 1976.

parallelismi tra Filostrato e Callimaco¹⁷³, e, a mio avviso non a caso, l'*imago* I 19 si conclude proprio con una notazione eziologica:

6. [...] ὀχίσεται γοῦν μικρὸν ὕστερον Παλαίμων ἐπὶ δελφῖνος οὐδὲ ἐγρηγορῶς οὔτος, ἀλλ' ὑπτιος ἐπ' αὐτοῦ καθεύδων, καὶ Ἄριων δὲ ὁ ἐπὶ Ταινάρῳ δηλοῖ τοὺς δελφῖνας ἐταίρους τε εἶναι ἀνθρώποις καὶ ᾠδῆς φίλους καὶ οἴους παρατάξασθαι πρὸς ληστὰς ὑπὲρ ἀνθρώπων καὶ μουσικῆς¹⁷⁴.

A questo punto, il fatto che nel coro dell'*Oedipus* senecano sia menzionato proprio Palemone, è l'ulteriore conferma della matrice anche ellenistica delle opere del poeta latino e di Filostrato.

Ad ulteriore conferma di come le diverse 'vicende dionisiache' (Penteo, Tirreni, Cadmo e Armonia) fossero da una certa data in poi associate, riporto dei brani della *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro. Nella mitografia, la scansione degli eventi è la seguente:

A) παραγάμος di Penteo, in cui il testo sembra seguire la *vulgata* euripidea (III 5, 2):

παραγενόμενος εἰς Κιθαιρῶνα τῶν Βακχῶν κατάσκοπος ὑπὸ τῆς μητρὸς Ἀγαυῆς κατὰ μανίαν ἐμελίσθη· ἐνόμισε γὰρ αὐτὸν θηρίον εἶναι¹⁷⁵.

Unica protagonista dell'aggressione a Penteo è la madre Agave, in preda alla follia (κατὰ μανίαν); non vengono nemmeno menzionate Ino e Autonoe, le sorelle di lei, che invece sono presenti in tutti gli altri testi (Filostrato non le nomina esplicitamente). Per lo smembramento viene utilizzato il verbo μελίζω, non rintracciabile altrove in

¹⁷³ Cfr. *supra*, II 29.

¹⁷⁴ "Poco dopo, dunque, Palemone sarà trasportato su un delfino, ma senza svegliarsi, dormendo disteso su questo, e Arione, sul Tenaro, dimostra che i delfini sono compagni degli uomini e amanti del canto, e che proteggono dai pirati in difesa degli uomini e della musica".

¹⁷⁵ "Si recò sul Citerone per spiare le Baccanti e fu fatto a pezzi da sua madre, Agave, che, in preda alla follia, lo aveva scambiato per una belva feroce".

riferimento a questo episodio. Infine, viene indicata con il generico θηρίον (‘bestia feroce’) la preda che Agave credette di aver catturato.

B) Dioniso e i Tirreni (III 5, 3):

βουλόμενος δὲ ἀπὸ τῆς Ἰκαρίας εἰς Νάξον διακομισθῆναι, Τυρρηνῶν ληστρικὴν ἐμισθώσατο τριήρη. οἱ δὲ αὐτὸν ἐνθήμενοι Νάξον μὲν παρέπλεον, ἠπείγοντο δὲ εἰς τὴν Ἀσίαν ἀπεμπολήσοντες. ὁ δὲ τὸν μὲν ἰστὸν καὶ τὰς κώπας ἐποίησεν ὄφεις, τὸ δὲ σκάφος ἔπλησε κισσοῦ καὶ βοῆς ἀύλων· οἱ δὲ ἐμμανεῖς γενόμενοι κατὰ τῆς θαλάττης ἔφυγον καὶ ἐγένοντο δελφῖνες¹⁷⁶

Il motivo per cui Dioniso sale nella nave dei Tirreni è perché voleva andare a Nasso (βουλόμενος δὲ ἀπὸ τῆς Ἰκαρίας εἰς Νάξον διακομισθῆναι), così come leggiamo solamente in Ovidio; non si fa riferimento invece all’inganno che il dio avrebbe ordito per attirare i pirati. L’allusione alla ricchezza che doveva avere con sé Dioniso si può probabilmente ricavare dall’intenzione dei pirati di “barattare” il passeggero (ἀπεμπολήσοντες) una volta arrivati a destinazione. Dei prodigi a cui assistettero i Tirreni si menzionano la trasformazione dei remi e dell’albero in serpi (ὁ δὲ τὸν μὲν ἰστὸν καὶ τὰς κώπας ἐποίησεν ὄφεις), motivo che non si ritrova da nessun’altra parte (nelle *Dionisiache* sono le corde a trasformarsi in serpi, mentre l’albero si trasforma in tirso oppure nella pianta della vite); la nave che viene ricoperta d’edera e il diffondersi del suono dei flauti. I pirati quindi impazziscono (οἱ δὲ ἐμμανεῖς γενόμενοι) e si tuffano in mare diventando delfini (κατὰ τῆς θαλάττης ἔφυγον καὶ ἐγένοντο δελφῖνες). L’autore ha omesso qualche dettaglio: in tutti gli altri testi, i Tirreni fuggono impauriti dopo aver

¹⁷⁶ “Poiché voleva essere trasportato da Icaria a Nasso, Dioniso noleggiò una trireme di pirati Tirreni. Essi lo fecero imbarcare, ma oltrepassarono Nasso e si dirigevano verso l’Asia, con l’intenzione di venderlo. Dioniso allora trasformò l’albero e i remi in serpi, riempì la barca di edera e fece risuonare gli auli; i pirati, colti da follia, si gettarono in mare e si trasformarono in delfini”.

visto le fiere, che qui non sono presenti, non c'è il riferimento al dettaglio del mare che diventa prato, infine, la metamorfosi in delfini non viene affatto descritta nei particolari.

3) Cadmo e Armonia in Illiria e la loro trasformazione in serpenti (III 5, 4):

καὶ βασιλεύει Κάδμος Ἰλλυριῶν, καὶ παῖς Ἰλλυριῶς αὐτῷ γίνεται. αὐθις δὲ μετὰ Ἀρμονίας εἰς δράκοντα μεταβαλὼν εἰς Ἡλύσιον πεδίον ὑπὸ Διὸς ἐξέπεμφθη¹⁷⁷

La localizzazione della metamorfosi è l' Illiria, diversamente da quanto leggiamo in Euripide, ma in accordo sostanziale con gli altri autori. Dopo la trasformazione, dice il testo, i coniugi vengono condotti da Zeus nei Campi Elisi.

¹⁷⁷ “Cadmo diventa il re degli Illiri e gli nasce un figlio, Illirio. Più tardi, lui e Armonia, trasformati in serpenti, furono mandati da Zeus nei Campi Elisi”.

CONCLUSIONI

Che Omero costituisse il punto di partenza nell'analisi delle citazioni e dei rimandi che Filostrato fa alla letteratura greca è stato già detto nella Premessa¹. E, in effetti, alcune tra le *Imagines* che ho scelto di analizzare lo confermano: la descrizione della morte di Aiace Locrese per opera di Posidone (II 13) prende le mosse da *Od.* IV 499-511; l'uccisione di Cassandra e di Agamennone è improntata sulla νέκρια odissiaca (XI 405-34), di cui Filostrato cita l'espressione βοῶς ἐπὶ φάτνῃ (v. 411); derivazione omerica hanno anche il dettaglio della quadriga trainata da Ettore nell'*imago* dedicata alla catabasi di Anfiarao (I 27). Tuttavia, trattandosi di ἐκφράσεις di argomento tragico, i riferimenti del retore sono relativi soprattutto ai drammi del V sec.: all'*Agamennone* di Eschilo (vv. 1377-1406) si allude nella descrizione della morte della profetessa di Apollo da parte di Clitennestra in II 10, mentre, per quanto riguarda le tragedie euripidee, sull'*Ippolito Coronato* è basata l'*imago* sulla morte del giovane (II 4), sull'*Eracle* quella che descrive la follia del figlio di Zeus (II 23), sulle *Baccanti* quella relativa allo παραγμός di Penteo.

Un po' diverso il discorso sulle quattro *imagines* della saga dei Sette contro Tebe, di cui abbiamo visto che il retore riassume e parafrasa elementi dalle diverse opere che ci sono pervenute sull'argomento: l'*imago* dedicata al sacrificio di Meneceo (I 4) riprende un motivo delle *Fenicie* euripidee, ma ci sono riferimenti anche ai *Sette* eschilei; la descrizione su Anfiarao (I 27) combina dettagli dei *Sette* di Eschilo e delle *Fenicie* e delle *Supplici* di Euripide in relazione alla figura di Capaneo, mentre riguardo la catabasi dell'indovino le allusioni vanno a Pindaro (*Ol.* VI; *Pyth.* VIII; *Nem.* IX e X;

¹ Cfr. *supra*.

Isthm. VII); oltre all'omonima tragedia sofoclea, ancora ai *Sette* eschilei e alle *Supplici* euripidee allude l'*Antigone* di Filostrato (II 29), e nell'*imago* che descrive il sacrificio di Evadne sulla pira del marito si notano rimandi soprattutto alle *Supplici* e alle *Fenicie* di Euripide.

Risultati più interessanti, tuttavia, sono stati raggiunti grazie al confronto con la letteratura latina, in particolare Seneca tragico e Stazio, ma anche Ovidio:

A) Le *Gire* e la *Cassandra* di Filostrato presentano notevoli parallelismi con L'*Agamemnon* senecano. La prima *imago*, oltre a ricalcare la struttura del racconto del dramma latino (1. Il fulmine che colpisce la nave; 2. L'eroe che doma le onde; 3. Aiace che, raggiunte le Giree, urla parole oltraggiose; 4. Punizione da parte del dio del mare), ne richiama il lessico (segnalo in particolare il rapporto tra *dirimit... mare* e τῶν [κυμάτων]... διεκπαίων; *tandem occupata rupe furibundum intonat* e Γυραῖς δ' ἐντυχῶν... λόγους ὑπέρφρονας λέγει; *plura cum auderet furens,/ tridente rupem subruit pulsam* e ἐπειδὴ ὑβρίζοντα ὄρᾳ... ἐμβαλὼν τὴν τρίαينαν ἀπαράξει τὸ τρύφος...τῆς πέτρας). La seconda riprende l'ambientazione simposiaca, l'inganno della veste ordito da Clitennestra (*Detrahere cultus uxor hostiles iubet,/ induere potius coniugis fidae manu/ textos amictus*), l'immagine del sangue che si mescola col vino (*sanguinem extremae dapes/ domini uidebunt et cruor Baccho incidet*), e la Tindaride che tiene in mano la scure (*Armat bipenni Tyndaris dextram furens*).

B) Abbiamo riscontrato somiglianze anche tra l'*Ippolito* filostrato e la *Fedra* di Seneca. A proposito della descrizione dei cavalli, οἱ... ἵπποι ... ἀτιμάσαντες τὸν ζυγὸν equivale ad *inobsequentes... frenis equi*, ma alla stessa immagine l'autore latino fa riferimento anche ai vv. 1083- 4 (*luctantur/ iugo eripere*), con la menzione di *iugum* (in Filostrato abbiamo τὸν ζυγὸν). Inoltre, i cavalli *pauida... mente exciti* (v. 1082)

richiamano quelli ἐξηρημένοι φόβῳ καὶ πτοίᾳ; il *vana punisti pater* di v. 1194 e il *crimine incesto* del verso successivo sono richiamati da ἀδικώτερα δὲ ὑπὸ τοῦ πατρός [sott. ἔπαθες], e allusione più diretta è il v. 1197 (*mucrone pectus impium iusto patet*). Assenti nell'*Ippolito* euripideo, l'immagine della chioma imbrattata di sangue (πέφυρται δ' ἡ κόμη), sovrapponibile al v. 1093 (*late cruentat arua et inlism caput*), e il riferimento alla bellezza di Ippolito: l'espressione filostratea φεῦ τῆς ὥρας, ὡς ἄτρωτός τις ἐλελήθει οὔσα corrisponde al v. 1110 del testo senecano, dove leggiamo l'interrogativa *hocine est formae decus?* pronunciata da Teseo.

C) Alla *Tebaide* di Stazio sono rapportabili le *Images* relative alle vicende dei Sette contro Tebe.

Riguardo il *Meneceo* filostrateo, i riferimenti sono al X libro del poema: in particolare, si è notata l'equivalenza tra εὐδαίμων e *felix*, e la presenza in entrambi i testi del dettaglio dell'anima che controvolgia si allontana dal corpo di Meneceo e l'immagine del sangue che si sparge (*sanguine tunc spargit* e τὸ αἷμα ... ἐκχεῖται).

La caratterizzazione staziana di Anfiarao del IV libro della *Tebaide* corrisponde a quella di I 27: l'indovino è descritto in piedi sul suo carro dietro i cavalli; porta le bende e l'alloro (216- 7) e l'intera armatura, compreso l'elmo (217- 22). Relativamente alla catabasi, nel VII libro del poema la spaccatura della terra inghiotte l'uomo e i cavalli (816- 9): come nell'*imago*, l'eroe non abbandona le armi (819).

Passando all'*Antigone* filostratea, sulla base dei vv. 406- 7 del XII libro del poema staziano (*iam sidera pallent/ uicino turbata die*) si è interpretato il dettaglio della luce fiavole della luna (φῶς οὐπω πιστὸν ὀφθαλμοῖς) come indice del farsi del nuovo giorno che rende la luna poco visibile. Oltre a questo, sono stati individuati altri parallelismi tra l'*imago* e la *Tebaide*: le espressioni *moenibus egressus* (351) e *erumpit muris* (356)

riguardanti la fuga di Antigone sono paragonabili a ἐκφοιτήσασα τοῦ τείχους, e anche *gemitus ferebat* richiama il θρηνεῖν ὄρμηκε e il κρατεῖ ... τοῦ θρήνου dell'*imago*; a 378- 80, in riferimento all'editto di Creonte, *etsi regna uetant* (380) richiama il καίτοι κεκηρυγμένον ... μὴ θάπτειν; ancora, comune ai due testi il dettaglio delle donne inginocchiate, in Stazio Argia e Antigone, in Filostrato solo Antigone (*lapsae* e τὸ γόνυ ἐς γῆν κάμπουσα), e quello dell'abbraccio con il corpo del defunto (385- 6: *iunctoque per ipsum/ amplexu miscent* e περιβάλλουσα τὸν ἀδελφὸν ἐρρωμένοις τοῖς πήχεσι). Anche nell'opera latina, inoltre, le fiamme delle pire di Eteocle e Polinice si separano formando due punte, e i due apici si illuminano alternativamente. Che l'odio dei due fratelli continuino anche dopo la morte, infine, si evince chiaramente sia dal testo staziano (Antigone dice al v. 441 *uiuunt odia improba, uiuunt*), sia in quello filostrato, dove la pira divisa dimostra che i due fratelli non vogliono condividere nemmeno la tomba (τὸ ἄμικτον δηλοῖ τοῦ τάφου).

D) Più articolato il caso delle *Baccanti*, l'analisi di questa *imago* infatti è stata affiancata a quella di I 19 che descrive l'episodio dei pirati Tirreni.

Sono state notate, in riferimento allo σπαραγμός di Penteo in I 18, equivalenze tra il testo ecfastico e il III libro delle *Metamorfosi* di Ovidio: coincidono le fasi dello smembramento (Ino e Autonoe strappano le braccia a Penteo; Agave la testa) e il dettaglio dell'urlo di vittoria della madre del giovane. Riguardo la descrizione della trasformazione dei pirati Tirreni in delfini (I 19), è stata individuato un rapporto ancora con l'opera di Ovidio (III 670-82), senza però particolare corrispondenze lessicali tra i due testi, e con l'*Oedipus* senecano (49- 66), in cui si accenna anche alla fine tragica di Penteo (439- 44). Sempre con l'opera metamorfica del poeta di Sulmona (IV 576- 603)

si sono segnalati i parallelismi relativamente alla trasformazione in serpenti di Cadmo e Armonia.

Quest'ultima *imago* (I 18) in particolare è stata utile per dimostrare come, nonostante le evidenti somiglianze tra le *Imagines* e le opere latine citate, sia più prudente, anziché parlare di dipendenza diretta di Filostrato da Seneca, Stazio e Ovidio, ipotizzare una fonte comune, probabilmente ellenistica². Nel caso della metamorfosi di Cadmo e Armonia potrebbe essere proprio quel Nicandro i cui vv. 607- 9 dei *Theriaca* sembrano ricalcati dal retore (elemento non individuato prima d'ora), oppure, nel caso delle due fiamme della pira di Eteocle e Polinice di II 29 potrebbe essere Callimaco, di cui il frammento 208 Mass. costituisce un indizio.

Non siamo in grado di stabilire, invece, se e in quale misura opere di epoca classica a noi non pervenute ma che all'epoca di Filostrato erano ancora lette, abbiano potuto costituire una fonte per il retore. Tuttavia, riguardo all'*imago* II 4 è stata da me individuata una spia di un possibile riferimento al primo *Ippolito* euripideo, il *Velato*. Il tramite è stato il parallelismo, da me per la prima volta rilevato, tra l'espressione filostratea che indica l'azione ingannevole di Fedra (ξυνθεῖσα λόγον ἐπ' αὐτῷ οὐκ ὄντα) e il v. 1052 delle *Rane* di Aristofane (Πότερον δ' οὐκ ὄντα λόγον τοῦτον περὶ τῆς Φαίδρας ξυνέθηκα;) in cui proprio Euripide si difende dall'accusa mossa da Eschilo di aver messo in scena Φαίδρας ... πόρνας. L'ipotesi che il verso aristofaneo derivi dalla prima stesura euripidea della tragedia è stata avanzata dal Barrett³, il quale però non aveva presente il testo delle *Imagines*. Inoltre, è ancora una volta in un'opera latina che troviamo sostegno a quest'idea: infatti, l'ipotesi che alla base della *Fedra* senecana (i

² Ma l'indagine è parziale. Si può arrivare a conclusioni più sicure solo dopo un'analisi complessiva delle *Imagines*.

³ Cfr. *supra*.

cui parallelismi con l'*imago* abbiamo visto) sia una versione tragica perduta (Degl'Innocenti Perini), fa pensare proprio al *Καλυπτόμενος* euripideo.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ABBONDANZA 2001: L. Abbondanza, *Immagini della phantasia: i quadri di Filostrato maior tra pittura e scultura*, «MDAI(R)» CVIII 2001, pp. 111- 34.
- ABBONDANZA 2008: Filostrato Maggiore, *Immagini*, a cura di L. Abbondanza, Torino 2008.
- AÉLION 1983: R. Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle*, tome I, Paris 1983.
- AGOSTI 2007: G. Agosti, *Fedra e Ippolito in Giordania*, in DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007, pp. 113- 30.
- AHL 1986: F. M. Ahl, *Statius' Thebaid. A reconsideration*, «ANRW» XXXII 5, 1986, pp. 2803- 912.
- ALBINI 2000a: Euripide. *Fenicie*, introduzione e traduzione a cura di U Albini, note a cura di F. Barberis, Milano 2000.
- ALBINI 2000b: Euripide. *Eraclidi. Supplici*, introduzione e traduzione di U. Albini, note di F. Barberis, Milano 2000.
- ALFIERI 1960: N. Alfieri, *Un cratere apulo con mito di Penteo*, «Arte antica e moderna» XI 1960, pp. 236- 47.
- ALONI ET AL. 2002: *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale (Torino 21- 22 Febbraio 2001), a cura di A. Aloni, E. Berardi, G. Besso, S. Cecchin, Bologna 2002.
- ANDERSON 1986: G. Anderson, *Philostratus. Biography and Belles Lettres in the third century A. D.*, London- Sidney 1986.
- ARDIZZONI 1937: A. Ardizzoni, *L'Eraclé di Euripide*, «A&R» XV 1937, pp. 46- 71.

- ARICÒ 1972: G. Aricò. *Diviso vortice flammae*, «RFIC» C 1972, pp. 312- 22.
- ARMISEN- MARCHETTI 1989: M. Armisen- Marchetti, *Sapientiae facies. Études sur les images de Sénèque*, Paris 1989.
- AVEZZÙ 2003: G. Avezù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003.
- BARCHIESI 2007: Ovidio. *Metamorfosi*, vol. II (libri III-IV), a cura di A. Barchiesi, traduzione di L. Koch, commento di A. Barchiesi e G. Rosati, Milano 2007.
- BARLOW 1996: Euripides, *Heracles*, with Introduction, Translation and Commentary by Shirley A. Barlow, Warminster 1996.
- BARRETT 1964: Euripides. *Hippolytos*, edited with introduction and commentary by W. S. Barrett, Oxford 1964.
- BAŽANT- BERGER DOER 1994: J. Bažant- G. Berger Doer, *Pentheus*, «LIMC» VII 1, pp. 306- 17.
- BEARZOT 1987: C. Bearzot, *Problemi del confine attico-beotico: la rivendicazione tebana di Oropo*, in *Il confine nel mondo classico*, a cura di M. Sordi, Milano 1987, pp. 80- 99.
- BENNDORF- SCHENKEL 1893: *Philostrati maioris Imagines, Ottonis Benndorfii et Caroli Schenkeli consilio et opera adiuti recensuerunt*, Lipsiae 1893.
- BERNABÉ 1987: *Poetarum Epicorum Graecorum. Testimonia et Fragmenta. Pars I*, ed. A. Bernabé, Leipzig 1987.
- BESCHI 1982: BESCHI-MUSTI 1982.
- BESCHI-MUSTI 1982: Pausania. *Guida della Grecia*, libro I, *L'Attica*, introduzione, testo e traduzione a cura di D. Musti, commento a cura di L. Beschi e D. Musti, Milano 1982.

- BETHE 1884: E. Bethe, *Amphiaraos*, «RE» I 1884, coll. 1886- 93.
- BETHE 1904: E. Bethe, *Ovid und Nikander*, «Hermes» XXXIX 1, 1904, pp. 1- 14.
- BLASS 1906: F. Blass, *Aischylos' Choephoren*, Halle 1906.
- BÖMER 1976: P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Kommentar von F. Bömer, Buch IV-V, Heidelberg 1976.
- BOND 1963: Euripides. *Hypsipyle*, edited by G. W. Bond, Oxford 1963.
- BONNER 1911: C. Bonner, *Dionysiac Magic and the Greek Land of Cockaigne*, «TAPhA» XLI 1911, pp. 175- 91.
- BOWIE 2001: E. Bowie, *Philostratos*, «NP» IX 2001, coll. 887- 94.
- BOWIE 2009: E. Bowie, *Quotation of earlier texts in Τὰ ἐς τὸν Τυανέα Ἀπολλώνιον*, in DEMOEN- PRAET 2009, pp. 57- 73.
- BOWRA 1964: C. M. Bowra, *Pindar*, Oxford 1964.
- BRASWELL 1998: B. K. Braswell, *A Commentary on Pindar Nemean Nine*, Berlin- New York 1998.
- BRUHN 1912: SCHNEIDEWIN- NAUCK- BRUHN 1912.
- BRUNN 1861: H. Brunn, *Philostratischen Gemälde gegen Friederichs verteidigt* «Jahrbücher für Klassische Philologie», 4 Suppl., Leipzig 1861.
- BRYSON 1994: N. Bryson, *Philostratos and the Imaginary Museum*, in GOLDHILL- OSBORNE 1994, pp. 255-283.
- BUSHNELL 1988: R. W. Bushnell, *Prophesying Tragedy. Sign and Voice in Sophocles' Theban Plays*, Ithaca and London 1988.
- BÜRCHNER 1912: L. Büchner, *Gyrai*, «RE» VII 1912, col. 2100.

- BURTON 1962: R. W. B. Burton, *Pindar's Pythian Odes, Essay in Interpretation*, Oxford 1962.
- CAIRNS 1992: F. Cairns, *Theocritus Idyll VII*, «PCPhS» XXXVIII 1992, pp. 1- 38.
- CANNATÀ FERA 2010: M. Cannatà Fera, *Tra letteratura e arti figurative: le Images dei due Filostrati*, in L. Belloni- G. Ierandò- G. Moretti, *Rapporti fra testo e immagine nel mondo greco- latino*, Trento, pp. 423- 444.
- CANNATÀ FERA 2011: M. Cannatà Fera, *Anteo, da Filostrato a Pindaro*, in *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia*, a cura di A. Aloni e M. Ornaghi, Messina 2011, pp. 201- 19.
- CANTARELLA 1985: Euripide. *Medea. Ippolito*, trad. di Raffaele Cantarella, introduzione note e commento di M. Cavalli, a cura di D. Del Corno, Milano 1985.
- CAPRINO 1958: C. Caprino, *Antigone*, «EAA» I 1958, pp. 414- 6.
- CARBONE 2010: Filostrato, *Immagini*, a cura di A. L. Carbone, Palermo 2008.
- CARPENTER- FARAONE 1993: *The Masks of Dionysos*, edited by T. H. Carpenter and C. A. Faraone, Ithaca- London 1993.
- CASAMENTO 2011: Seneca. *Fedra*. Introduzione, traduzione e commento di A. Casamento, Roma 2011.
- CASANOVA 2007: A. Casanova, *I frammenti della Fedra di Sofocle*, in *DEGL'INNOCENTI PIERINI* 2007, pp. 5- 21.
- CASSOLA 1975: *Inni omerici*, a cura di F. Cassola, Milano 1975.
- CASTELLANI 2005: V. Castellani, *Little Ajax, Odysseus, and divine "wrath"*, «CB» LXXXI 2, 2005, pp. 107- 30.
- CATTIN 1963: A. Cattin, *La géographie dans les tragédies de Sénèque*, «Latomus» XXII 1963, pp. 685- 703.

- CAVIGLIA 1990: F. Caviglia, *La morte di Ippolito nella Fedra di Seneca*, «QCTC» VIII 1990, pp. 119-137.
- CERBO 1998: Euripide. *Troiane*, a c. di E. Cerbo e V. Di Benedetto, Milano 1998.
- CIANI 2005: SCARPI 2005.
- CINGANO 2002: E. Cingano, *I nomi dei Sette a Tebe e degli Epigoni nella tradizione epica, tragica e iconografica*, in ALONI ET AL. 2002, pp. 27- 62.
- COCKLE 1987: Euripides. *Hypsipyle*, Text and Annotation based on a Re-examination of the Papyri by W. E. H. Cockle, Cambridge 1987.
- COLLARD 1975: Euripides. *Supplices*, ed. by C. Collard, voll. I-II, Groningen 1975.
- CONTICELLO 2004: M. Conticello de' Spagnolis, *Il mito omerico di Dionysos ed i pirati tirreni in un documento da Nuceria Alfaterna*, Roma 2004.
- CRAIK 1988: Euripides. *Phoenician Women*, ed. with translation and commentary by E. Craik, Warminster 1988.
- CROISILLE 1982: J. M. Croisille, *Poésie et art figuré de Neron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque imperiale*, Bruxelles 1982.
- CRUSIUS 1890- 1897: O. Crusius, *Kadmos II*, in ROSCH. LEX. II, coll. 824-94.
- CUSSET 1997: C. Cusset, *Theocrite lecteur d'Euripide: l'exemple de les Bacchantes*, «REG» CX 1997, pp. 454- 68.
- CUSSET 2001: *Les Bacchantes de Théocrite, texte, corps et morceaux*, édition, traduction et commentaire de l'Idylle 26 par C. Cusset, Paris 2001.

- D'ALESSIO 1996: Callimaco. *Aitia. Giambi. Frammenti elegiaci minori. Frammenti di sede incerta*, traduzione e note di G. B. D'Alessio, volume II, Milano 1996.
- D'IPPOLITO 1964: G. D'Ippolito, *Studi nonniani. L'epillio nelle Dionisiache*, Palermo 1964.
- D'IPPOLITO 1991: G. D'Ippolito, *Nonno e Virgilio*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, vol. I, Palermo 1991, pp. 527- 32.
- DANEK 1998: G. Danek, *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*, Göttingen 1998.
- DAVIES 1987: M. Davies, *Aeschylus' Clytemnestra: Sword or Axe?*, «CQ» XXXVII 1, 1987, pp. 65- 75.
- DAVREUX 1942: J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*, Paris 1942.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990: R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 2003: R. Degl'Innocenti Pierini, *Finale di tragedia: il destino di Ippolito dalla Grecia a Roma*, «SIFC» XCVI 2003, pp. 160- 82.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007: *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, atti del convegno AICC, Firenze, 2- 3 aprile 2003, a cura di R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi, E. Magnelli, S. Mattiacci- S. Orlando, M. Pace Pieri, Firenze 2007.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008: R. Degl'Innocenti Pierini, *Ippolito 'erede imperiale': per un'interpretazione romana della Phaedra di Seneca*, in *Ead., Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008, pp. 251- 75.
- DE LANNOY 1997: L. De Lannoy, *Le problème des Philostrate*, «ANRW» XXXIV 3, 1997, pp. 2362- 2449.

- DELARUE- GEORGACOPOULOU- LAURENS 1996: F. Delarue- S. Georgacopoulou- P. Laurens (eds.), *Epicedion*, Hommage à P. Papinius Staius 96- 1996, Poitiers 1996.
- DEL CORNO 1978: Filostrato. *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di D. Del Corno, Milano 1978.
- DEL CORNO 1989: D. Del Corno, *Sull'Ippolito di Euripide*, «Quaderni dannunziani» V- VI 1989, p. 49.
- DELCOURT 1959: M. Delcourt, *Oreste et Alcmèon. Étude sur la projection légendaire du matricide en Grèce*, Paris 1959.
- DELLA CASA 1982: *Opere di Publio Ovidio Nasone*, vol. I, *Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia amoris*, a cura di A. Della Casa, Torino 1982.
- DELLA CORTE 1917: M. Della Corte, *Leggende del ciclo tebano in due pitture murali inedite di Pompei*, «RIGI» I 1, 1917, pp. 69- 91.
- DE MEO 1978: C. De Meo, *Il prologo della Phaedra di Seneca*, Bologna 1978.
- DE MEO 1995: Lucio Anneo Seneca, *Phaedra*, a cura di Cesidio De Meo, Bologna 1995.
- DEMOEN- PRAET 2009: Theios Sophistes. *Essays on Flavius Philostratus' Vita Apollonii*, ed. by K Demoen and Danny Praet, Leiden- Boston 2009.
- DENNISTON 1939: Euripides, *Electra*, edited by J. D. Denniston, Oxford 1939.
- DENNISTON 1954: J. D. Denniston, *The Greek particles*, Oxford 1954.
- DI BENEDETTO 2004: Euripide. *Le Baccanti*, premessa, introduzione, traduzione, costituzione del testo originale e commento di V. Di Benedetto, appendice metrica di E. Cerbo, Milano 2004.

- DODDS 1960: Euripides. *Bacchae*, edited with introduction and commentary by E. R. Dodds, second edition, Oxford 1960.
- DOMINIK 1994a: W. J. Dominik, *The mythic voice of Statius. Power and Politics in the Thebaid*, Leiden- New York- Köln 1994.
- DOMINIK 1994b: W. J. Dominik, *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid*, Hildesheim- Zürich- New York 1994.
- DRACHMANN 1903: *Scholia vetera in Pindari Carmina*, recensuit A. B. Drachmann, vol. I, scholia in *Olympionicas*, Lipsiae 1903.
- DRACHMANN 1927: *Scholia vetera in Pindari Carmina*, recensuit A. B. Drachmann, vol. III, scholia in *Nemeonicas et Isthmionicas*, Lipsiae 1927.
- DUCHEMIN 1967: J. Duchemin, *Le personnage de Lyssa dans l'Héraclès Furieux d'Euripide*, «REG» LXXX 1967, pp. 130- 9.
- EDWARDS 1960: M. W. Edwards, *Representations of Maenads on Archaic Red-Figure Vases*, «JHS» 1960, pp. 78- 87.
- ELSNER 2007: J. Elsner, *Philostratus Visualizes the Tragic: Some Ecphrastic and Pictorial Reception of Greek Tragedy in a Roman Era*, in KRAUS- GOLDHILL ET AL. 2007, pp. 309- 37.
- FAIRBANKS 1931: Philostratus the Elder, *Imagines*. Philostratus the Younger, *Imagines*. Callistratus, *Descriptions*, with an English translation by A. Fairbanks, London 1931.
- FANIZZA- SCHILARDI 1997: Filostrato, *Immagini*, introduzione di F. Fanizza, traduzione e note di G. Schilardi, Lecce 1997.
- FANTHAM 2006: E. Fantham, *The perils of prophecy. Statius' Amphiaraus and his literary antecedents*, in NAUTA- VAN DAM- SMOLENAARS 2006, pp. 147-162.

- FARNELL 1921: L. R. Farnell, *Greek hero cults and ideas of Immortality*, Oxford 1921.
- FELTEN 1990: J. Boardman *et al.*, *Herakles*, «LIMC» V 1, 1990, pp. 1- 192.
- FERRARI 1987: Eschilo. *Persiani. Sette a Tebe. Supplici*, introduzione, traduzione e note di F. Ferrari, Milano 1987.
- FERRARI 1998: Pindaro. *Olimpiche*, introduzione, traduzione e note di F. Ferrari, Milano 1998.
- FGrHist*: F. Jacoby, *Fragmente der griechische Historiker*, voll. I- III, Leiden 1923- 1958.
- FIORENCIS- GIANOTTI 2000: G. Fiorencis- G. F. Gianotti, *Fedra e Ippolito in provincia*, «Materiali e discussioni» XXV 1990, 71- 114.
- FRÄNKEL 1962: Aeschylus. *Agamemnon*, ed. with a commentary by E. Fraenkel, Oxford 1962.
- FRÄNKEL 1963: E. Fränkel, *Zu den Phoenissen des Euripides*, Munich 1963.
- FRIEDERICHS 1860: K. Friederichs, *Die Philostratische Bilder. Ein Beitrag zur Charakteristik der alten Kunst*, Erlangen 1860.
- FRIEDRICH 1953: W. H. Friedrich, *Euripides und Diphilos*, München 1953.
- GALLAVOTTI 1970: C. Gallavotti, *Aiace e Pittaco nel carne di Alceo*, «BollClass» XVIII 1970, pp. 3- 29.
- GANIBAN 2007: R. T. Ganiban, *Statius and Virgil. The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*, Cambridge 2007.
- GANTZ 1993: T. Gantz, *Early Greek Myths: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore 1993.

- GASPARRI 1986: C. Gasparri, *Dionysos*, «LIMC» III 1, 1986, pp. 414-514.
- GAZICH 1997: R. Gazich, *La Fedra di Seneca tra pathos ed elegia*, «Humanitas» 1997, pp. 348- 75.
- GELLI 2004: E. Gelli, *Sofocle e il mito: alcune considerazioni per la ricostruzione e la datazione della Fedra* «Prometheus» XXX 2004, pp. 193- 208.
- GELLI 2007: E. Gelli, *Ippolito e Asclepio. Una nuova ipotesi per la datazione della Fedra di Sofocle*, in DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007, pp. 23- 37.
- GENTILI 1995: GENTILI ET AL. 1995.
- GENTILI ET AL. 1995: Pindaro. *Le Pitiche*, introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili, commento a cura di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili e P. Giannini, Milano 1995.
- GENTILI 2013: Pindaro. *Le Olimpiche*, Milano 2013.
- GEORGACOPOULOU 1996a: S. Georgacopoulou, *Ranger/Déranger: Catalogues et listes de personages dans la Thèbaïde*, in DELARUE- GEORGACOPOULOU- LAURENS 1996, pp. 93- 129.
- GEORGACOPOULOU 1996b: S. Georgacopoulou, *Indices intertextuels et intergeneriques: la presentation des coursiers d'Amphiaräus et d'Admète au livre 6 de la Thèbaïde de Stace* (Theb. 6, 326- 339), «Mnemosyne» XLIX 4, 1996, pp. 445- 62.
- GHEDINI 2000: F. Ghedini, *Filostrato maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica*, «Ostraka» 2000, pp. 175- 197.
- GHEDINI 2004: 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*, Roma 2004, pp. 417- 37.

- GHEDINI- COLPO- NOVELLO 2004: *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di F. Ghedini, I. Colpo e M. Novello, con la collaborazione di E. Avezzù, Roma 2004.
- GHIRON- BISTAGNE 1981: P. Ghiron- Bistagne, 'Il motivo di Fedra' nell'iconografia e la Fedra di Seneca, «Dioniso» LII 1981, pp. 261- 306.
- GIANCOTTI 1986: F. Giancotti, *Poesia e filosofia in Seneca tragico. La Fedra*, Torino 1986.
- GIANNINI 1995: GENTILI ET AL. 1995.
- GIARDINA 1987: *Tragedie di Lucio Anneo Seneca*, a cura di G. Giardina, Torino 1987.
- GIARDINA 2005: Properzio. *Elegie*, edizione critica e traduzione a cura di G. Giardina, Roma 2005.
- GILBERT 1997: J. C. Gilbert, *Euripides' Hippolytus play: which came first?*, «CQ» XLVII 1997, pp. 85- 97.
- GLARE 1968: P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1982.
- GOLDHILL- OSBORNE 1994: *Art and text in ancient Greek culture*, ed. by S. Goldhill and R. Osborne, Cambridge 1994.
- GORDON 1997: R. Gordon, *Enyo*, in «DNP» III 1997, col. 1054.
- GOW 1950: *Theocritus*, edited with a translation and commentary by A. S. F. Gow, vol. II, Cambridge 1950.
- GRAF 1978: F. Graf, *Die lokrischen Mädchen*, «SSR» II 1978, pp. 61- 79.
- GRAF 1980: F. Graf, *Milch, Honig und Wein. Zum Verständnis der Libation im griechischen Ritual*, in *Perennitas. Studi in onore di A. Brelich*, Roma 1980, pp. 209- 21.

- GRAF 2002: F. Graf, *Myth in Ovid*, in HARDIE 2002, pp. 108- 121.
- GRAZIANI 1995: Philostrate, *Les images ou tableaux de platte-peinture*, trad. et comm. par B. de Vigenère, Paris 15972, Prés. et ann. par F. Graziani, Paris 1995.
- GRIFFITHS 1979: F. T. Griffiths, *Theocritus at court*, Leiden 1979.
- GRILLI 1995: A. Grilli, *Alle spalle di un'εἰκών di Filostrato il Vecchio*, «Studia Classica Johanni Tarditi oblata», a cura di L. Belloni, G. Milanese, A. Porro, Milano 1995, pp. 1057- 1060.
- GRIMAL 1963: P. Grimal, *L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre*, «REL» XLI 1963, pp. 297- 314.
- HARDIE 2002: *The Cambridge Companion to Ovid*, edited by P. Hardie, Cambridge 2002.
- HENRY 2005: W. B. Henry, *Pindar's Nemean. A Selection*, Leipzig 2005.
- HERINGTON 1966: C. J. Herington, *De versu, ut videtur, tragico apud Philostratum latente*, «RhM» CIX 1966, p. 186.
- HERTER 1973: H. Herter, *Theseus*, «RE» Suppl. XIII, 1973, coll. 1045-1238.
- HERTER 1975: H. Herter, *Hippolytos und Phaedra*, in *Kleine Schriften*, München 1975, pp. 119- 56.
- HEUBECK- HOEKSTRA 1989: A. Heubeck- A. Hoekstra, *A Commentary on Homer's Odyssey*, volume II, books IX- XVI, Oxford 1989.
- HEUBECK- WEST 2003: Omero, *Odissea*, vol. I (Libri I- IV), a cura di A. Heubeck e S. West, traduzione di G. A. Privitera, Milano 2003.
- HÖFER 1894- 97: O. Höfer, *Menoikeus*, «RoschLex» II 2, coll. 2794- 5.

- HOEKSTRA 1989: HEUBECK- HOEKSTRA 1989.
- HOLLIS 1970: Ovid. *Metamorphoses*, book VIII, edited with Introduction and Commentary by A. S. Hollis, Oxford 1970.
- HOLLIS 1976: A. C. Hollis, *Some Allusion to the earlier Hellenistic poetry in Nonnus*, «CQ» LXX 1976, pp. 142- 50.
- HOLLIS 1994: A. Hollis, *Nonnus and ellenistic Poetry*, in HOPKINSON 1994, pp. 43- 62.
- HOPKINSON 1994: *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*, edited by N. Hopkinson, Cambridge 1994.
- HOPKINSON 1994a: N. Hopkinson, *Nonnus and Homer*, in HOPKINSON 1994, pp. 9- 42.
- HUBBARD 1992: T. K. Hubbard, *Remaking myth and rewriting history. Cult tradition in Pindar's Ninth Nemean*, «HSPH» 1992 XCIV, pp. 77-111.
- HUTCHINSON 1985: Aeschylus. *Septem contra Thebes*, ed. by G. O. Hutchinson, Oxford 1985.
- ICARD- GIANOLIO 1994: N. Icard- Gianolio, *Proteus*, «LIMC» VII 1, 1994, pp. 560- 1.
- JACOBS 1825: *Philostratorum Imagines et Callistrati statuae*, recensuit et commentarius adiecit F. Jacobs, observationes, archaeologici praesertim argumenti addidit F. T. Welcker, Lipsiae 1825.
- JACQUES 2002: Nicandre. *Œuvres*, tome II, *Les Thériaques, Fragments iologiques antérieurs à Nicandre*, texte établi et traduit par- J.- M. Jacques, Paris 2002.
- JAMES 1975: A. W. James, *Dionysus and the Tyrrhenian pirates*, «Antichthon» IX 1975, pp. 17- 34.

- JAMES- LEE 2000: *A Commentary on Quintus of Smyrna Posthomerica V*, by A. James and K. Lee, Leiden- Boston- Köln 2000.
- JANKO 1992: R. Janko, *The Iliad: a Commentary*, vol. IV, books 13- 16, Cambridge 1992.
- JOUAN- VAN LOOY 2000: Euripide VIII, *Fragments*, 2, texte établi et traduit par F. Jouan et H. Van Looy, Paris 2000.
- KALINKA 1968: KALINKA- SCHÖNBERGER 1968:
- KALINKA- SCHÖNBERGER 1968: Philostratos, *Die Bilder*, nach Vorarbeiten von E. Kalinka herausgegeben, übersetzt und erläutert von O. Schönberger, München 1968.
- KALKMANN 1884: A. Kalkmann, *Le rappresentanze figurate relative al mito di Ippolito*, «ASNP» VII 4, 1884, pp. 98- 121.
- KANNICHT 2004: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5, Euripides, editor R. Kannicht, pars posterior, Göttingen 2004.
- KAYSER 1870: *Flavii Philostrati opera*, edidit C. L. Kayser, voll. I- II, Lipsiae 1870.
- KEARNS 1998: E. Kearns, *Eurystheus*, «NP» IV 1998, coll. 304- 5.
- KERN 1905: O. Kern, *Dionysos* (2), «RE» V 1905, coll. 1010- 46.
- KEULS 1984: E. C. Keuls, *Male- Female Interaction in fifth century Dionysiac Ritual as shown in Attic Vase Painting*, «ZPE» LV 1984, pp. 287- 96 e tavv. XVIII- XXII.
- KIRK 1985: G. S. Kirk, *The Iliad: A Commentary*, Vol. I: books 1- 4, Cambridge 1985.
- KIRK 1990: G. S. Kirk, *The Iliad: a Commentary*, vol. II, books 5- 8, Cambridge 1990.

- KISO 1973: A. Kiso, *Sophocles' Phaedra and the Phaedra of the first Hippolytus*, «BICS» XX 1973, pp. 22- 36.
- KISO 1984: A. Kiso, *The lost Sophocles*, New York 1984.
- KLODT 1999: C. Klodt, *Menoikeus*, «NP» VII 1999, col. 1248.
- KOCH 2007: BARCHIESI 2007.
- KRAUS- GOLDHILL ET AL. 2007: *Visualizing the Tragic. Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*, Essays in Honour of F. Zeitlin, ed. by C. Kraus- S. Goldhill- H. P. Foley- J. Elsner, Oxford 2007.
- KRAUSKOPF 1981a: I. Krauskopf, *Amphiaraos*, «LIMC» I 1, 1981, pp. 691- 713.
- KRAUSKOPF 1981b: I. Krauskopf, *Antigone*, «LIMC» I 1, 1981, pp. 818- 28.
- KRAUSKOPF 1990: I. Krauskopf, *Kapaneus*, «LIMC» V 1, 1990, pp. 952- 963.
- KRAUSKOPF 1992: I. Krauskopf, *Menoikeus*, «LIMC» VI 1, 1992, pp. 475- 6.
- KRAUSKOPF- SIMON 1997: I. Krauskopf.- B. Simon- E. Simon, *Mainades*, «LIMC» VIII 1, 1997, pp. 780- 803.
- KROLL 1931: W. Kroll, *Menoikeus*, «RE» XV 1, 1931, coll. 918- 9.
- LAFAYE 1904: G. Lafaye, *Les metamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1904.
- LATTE 1919: K. Latte, *Kapaneus*, «RE» X 2, 1919, coll. 1886- 7.
- LATTE 1931: K. Latte, *Beiträge zum griechischen Strafrecht*, «Hermes» LXVI 1931, pp. 158.
- LAUCIANI 1994: P. Lauciani, *Teocrito Id. XXVI*, «QUCC» XLVIII 3, 1994, pp. 111- 7.

- LEE 1992: K. H. Lee, *The Iris-Lyssa Scene in Euripides' Heracles*, «Antichthon» XVI 1982, pp. 44- 53.
- LEGRAS 1905: L. Legras, *Les legends thébaines dans l'épopée et la tragédie grecques*, Paris 1905.
- LESKY 1967: A. Lesky, *Die Schuld der Klytaimestra*, «WS» 1967 LXXX, pp. 5-21.
- LESUEUR 1994: Stace. *Thébaïde*, livres IX- XII, texte établi et traduit par R. Lesueur, Paris 1994.
- LEY 1987: G. Ley, *Placing Hippolytus Kalyptomenos*, «Eranos» LXXXV 1987, pp. 66- 7.
- LIDDELL- SCOTT 1996: *A Greek-English Lexicon*, compiled by H. G. Liddell and R. Scott, revised and augmented throughout by R. Jones with the assistance of R. McKenzie, with a revised supplement, Oxford 1996.
- LIETZMANN 1913: H. Lietzmann, *Hippolytos*, «RE» 1913, coll. 1865-78.
- LINANT DE BELLEFONDS 1985: P. Linant de Bellefonds, *Sarcophages attiques de la nécropole de Tyr. Une étude iconographique*, Paris 1985, pp. 127- 64, pl. 45- 62.
- LINANT DE BELLEFONDS 1990: P. Linant de Bellefonds, *Hippolytos I*, «LIMC» V 1, 1990, pp. 445- 64.
- LINANT DE BELLEFONDS 1994: P. Linant de Bellefonds, *Phaidra*, «LIMC» VII 1, 1994, pp. 356- 9.
- LLOYD- JONES 1968: H. Lloyd- Jones, *The Cologne Fragment of Alcaeus*, «GRBS» 1968, pp. 125- 39.
- LOMBARDO 2010: PUCCI 2010.
- LOVATT 2005: H. Lovatt, *Staius and the epic games. Sport, Politics and Poetics in the Thebaid*, Cambridge 2005.

- LUPPE 1994: W. Luppe, *Die Hypothesis zum ersten Hippolytos*, «ZPE» CII 1994, pp. 23- 39 e tav. Ia.
- LUPPE 1997: W. Luppe, *Literarische Texte. Drama*, «APF» XLIII 1997, pp. 93- 109.
- LUPPE 2003: W. Luppe, *Nochmals zur Hypothesis der ersten Hippolytos*, «ZPE» CXLIII 2003, pp. 23- 6.
- MAFFEI 1991: S. Maffei, *La σοφία del pittore e del poeta nel proemio delle Images di Filostrato maggiore*, «ASNP» XXI 1991, pp. 590- 621.
- MAGNANI 2004: M. Magnani, *P. Mich. inv. 6222A e P. Oxy. LXVIII 4640 c. II: alcune osservazioni sull'argumentum (?) del primo Ippolito euripideo*, «Eikasmos» XV 2004, pp. 227- 40.
- MAGNANI 2007: M. Magnani, *Le Fedre euripidee*, in DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007, pp. 39- 55.
- MAGNANI 2008: M. Magnani, *Le Baccanti di Teocrito e Cos*, «ZPE» CLXIV 2008, pp. 33- 44.
- MANIERI 1999: A. Manieri, *Colori, suoni e profumi nelle Images: principi dell'estetica filostratea*, «QUCC» LXIII 1999, pp.111- 21.
- MASARACCHIA 1972: A. Masaracchia, *Una polemica di Euripide col suo pubblico (Ippolito 373- 402)*, in *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, vol. I, Catania 1972, pp. 289- 302.
- MASSIMILLA 2010: Callimaco. *Aitia*, libro terzo e quarto, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di G. Massimilla, Pisa 2010.
- MASTERTON 2005: M. Masterton, *Statius' Thebaid and the Realization of Roman Manhood*, «Phoenix» XLIX 3- 4, 2005, pp. 288- 315.

- MASTRONARDE 1994: Euripides, *Phoenissae*, ed. with introduction and commentary by D. J. Mastronarde, Cambridge 1994.
- MATTIACCI 2007: S. Mattiacci, *Da Apuleio all'Aegritudo Perdicae: nuove metamorfosi del tema di Fedra*, in DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007, pp. 131- 56.
- MAZON 1925: Eschyle. *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, tome II, texte établi par P. Mazon, Paris 1925.
- MAZZOLDI 2001: S. Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina*, Pisa- Roma 2001.
- MEDDA 1995: Eschilo, *Oresteia*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni, Milano 1995.
- MEDDA 2006: Euripide. *Le Fenicie*, a cura di E. Medda, Milano 2006.
- MEISTER 1999: K. Meister, *Kadmus*, in NP VI, coll. 129- 31.
- MEYERHOFF 1984: D. Meyerhoff, *Traditioneller Stoff und Individuelle Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho*, Hildesheim 1984, pp. 140- 55.
- MERIDIER 1950: Euripide. *Hélène. Les Phéniciennes*, texte établi et traduit par H. Grégoire, L. Méridier, F. Chapouthier, tome V, Paris 1950.
- MICOZZI 2010: Stazio. *Tebaide*, a cura di L. Micozzi, Milano 2010.
- MIRTO 1997: Euripide. *Eracle*, a cura di M. S. Mirto, Milano 1997.
- MOGGI 2010: MOGGI- OSANNA 2010.
- MOGGI- OSANNA 2010: Pausania. *Guida della Grecia*, libro IX, *la Beozia*, testo e traduzione a cura di M. Moggi, commento a cura di M. Moggi e M. Osanna, Milano 2010.

- MONDINO 1957: M. Mondino, *Di alcune fonti di Quinto Smirneo*, «RSC» V 2, 1957, pp. 133- 144.
- MORICCA 1915: U. Moricca, *Le fonti della Fedra di Seneca*, «SIFC» XXI 1915, pp. 158- 224.
- MÜLLER- GOLDINGEN 1985: C. Müller- Goldingen, *Untersuchungen zu den Phönissen des Euripides*, Stuttgart 1985.
- MUSTI 1982: BESCHI- MUSTI 1982.
- NAUTA- VAN DAM- SMOLENAARS 2006: *Flavian poetry*, ed. by R. R. Nauta, H. Van Dam and J. J. L. Smolenaars, Leiden 2006.
- NEILS 1994: J. Neils, *Theseus*, «LIMC» VII 1 1994, pp. 922- 51.
- NÜNLIST 1999: R. Nünlist, *Kapaneus*, NP VI 1999, col. 256.
- O'CONNOR- VISSER 1987: E. A. M. E. O'Connor- Visser, *Aspects of human sacrifice in the Tragedies of Euripides*, Amsterdam 1987.
- O'NOLAN 1960: K. O'Nolan, *The Proteus legend*, «Hermes» LXXXVIII 1960, pp. 1- 19.
- OAKLEY 1991: J. Oakley, *'The death of Hippolytus' in south Italian vase- painting*, «NAC» XX 1991, pp. 63- 83.
- OAKLEY 1997: J. H. Oakley, *Eurystheus*, «LIMC» VIII 1, 1997, p. 580.
- OLIVI 1996: M.- C. Olivi, *Amphiaraios: un exemple de réécriture d'un personnage mythique dans la Thébaïde*, in DELARUE- GEORGACOPOULOU- LAURENS 1996, pp. 135- 44.
- OLIVIERI 2011: O. Olivieri, *Miti e culti tebani nella poesia di Pindaro*, Roma- Pisa 2011.
- OSANNA 2010: MOGGI- OSANNA 2010
- PADUANO 1982: *Tragedie e frammenti di Sofocle*, a cura di G. Paduano, Torino 1982.

- PADUANO 1984: G. Paduano, *Ippolito: la rivelazione dell'eros*, «MD» XIII 1984, pp. 47- 8.
- PAPADOPOULOU 2005: Th. Papadopoulou, *Heracles and Euripidean Tragedy*, Cambridge 2005.
- PARATORE 1972: E. Paratore, *Lo Hippolytos kalypomenos di Euripide e la Phaedra di Seneca*, in *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, vol. I, Catania 1972, pp. 302- 46.
- PARDINI 1989: A. Pardini, *La colpa di Aiace e la poesia augustea*, «MD» XXII 1989, pp. 201- 6.
- PARDINI 1995: A. Pardini, *Aiace, Cassandra, e la corresponsabilità dei Greci*, «Boll. Class.» XVI 1995, pp. 103- 17.
- PARIBENI 1988: E. Paribeni, *Harmonia*, «LIMC» IV 1, 1988, pp. 412- 4.
- PARKER 1996: R. Parker, *Athenian Religion. A History*, Oxford 1996.
- PARKES 2012: Statius, *Thebaid 4*, edited with an introduction, translation, and commentary by R. Parkes, Oxford 2012.
- PARRONI 2006: P. Parroni, *La fine di Ippolito in Euripide, Ovidio e Seneca e il problema dell'ambientazione dei due Ippoliti euripidei*, «Myrtia» XXI 2006, pp. 65- 73.
- PASCHALIS 1994: M. Paschalis, *The Bull and the Horse: Animal Theme and Imagery in Seneca's Phaedra*, «AJPh» CXV 1994, pp. 105- 28.
- PEARSON 1909: Euripides. *The Phoenissae*, ed. by A. C. Pearson, Cambridge 1909.
- PEMBERTON 1966: E. G. Pemberton, *A note on the death of Aigisthos*, «AJA» LXX 1, 1966, pp. 377- 8.
- PETERSEN 1911: E. Petersen, *Zu Aischylos Agamemnon*, «RhM» LXVI 1911, pp. 1- 36.

- PFEIJFFER 1999: I. L. Pfeijffer, *Three Aeginetan Odes of Pindar: a Commentary on Nemean V, Nemean III, & Pythian VIII*, Leiden- Boston- Köln 1999.
- PHILIPPART 1930: H. Philippart, *Iconographie des Bacchantes des Euripides*, «RBPh» 1930, pp. 5- 72.
- POLLMANN 2004: K. F. L. Pollmann, *Statius, Thebaid 12, Introduction, Text and Commentary*, München- Wien- Zürich 2004.
- PORRO 1997: A. Porro, *Gli Ippoliti di Euripide, il dramma della conoscenza*, «Humanitas» 1997, pp. 331- 47.
- PRAG 1991: A. J. N. W. Prag, *Clytemnestra's Weapon yet once more*, «CQ» XLI 1, 1991, pp. 242- 6.
- PRIVITERA 1982: Pindaro. *Istmiche*, a cura di G. A. Privitera, Milano 1982.
- PRIVITERA 1984: Omero. *Odissea*, vol. IV (libri XIII- XVI), introduzione, testo e commento a cura di A. Hoekstra, traduzione di A. Privitera, Milano 1984.
- PRIVITERA 2005: Omero. *Odissea*, a c. di A. Heubeck e A. Privitera, Milano 2005.
- PUCCI 2010: PUCCI- LOMBARDO 2010.
- PUCCI- LOMBARDO 2010: Filostrato Maggiore, *La Pinacoteca*, a cura di G. Pucci, traduzione di G. Lombardo, Palermo 2010.
- RADT 2008: *Strabons Geographica*, Band 7, Buch IX-XIII, Kommentar, Göttingen 2008.
- RICHTER 1959: G. M. A. Richter, *Calenian Pottery and Clasical Greek Metalware*, «AJA» LXIII 3, 1959, pp. 241- 9.
- ROBERT 1893: C. Robert, *Die Iliupersis des Polygot*, Halle 1893.

- ROBERT 1915a: C. Robert, *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffes im griechischen Altertum*, erster Band, Berlin 1915.
- ROBERT 1915b: C. Robert, *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffes im griechischen Altertum*, zweite Band, Berlin 1915.
- ROBERT 1923: L. Preller, *Griechische Mythologie*, zweiter Band, *Die Heroen (die griechische Heldensage)*, vierte Auflage erneuert von C. Robert, *Die Griechische Heldensage*, Berlin 1923.
- RÖSLER 1987: W. Rösler, *Der Frevel des Aias in der 'Iliupersis'*, «ZPE» LXIX 1987, pp. 1- 9.
- ROISMAN 1999: H. M. Roisman, *The Veiled Hippolytus and Phaedra. Reconsideration of Hippolytus Veiled*, «Hermes» CXXVII 1999, pp. 117- 22.
- ROSATI 1985: G. Rosati, *Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio*, in UGLIONE 1985, pp. 113- 131.
- ROSATI 2007: BARCHIESI 2007.
- ROUX 1972: Euripide. *Les Bacchantes*, II, commentaire par J. Roux, Paris 1972.
- SAMPAOLO 1994: V. Sampaolo, *Casa dei Vettii*, in G. Pugliese Carratelli- I. Baldassarre, *Pompei. Pitture e Mosaici*, vol. 5, Roma 1994, pp. 468- 72.
- SCARCELLA 1985: A. M. Scarcella, *Gli amori di Fedra tra tragedia e romanzo*, in UGLIONE 1985, pp. 213- 39.
- SCARPI 2005: Apollodoro. *I miti Greci*, a cura di P. Scarpi, traduzione di M. G. Ciani, Milano 2005.
- SCHACHTER 1981: A Schachter, *Cults of Boiotia. I. Acheloos to Hera*, «BICS» 1981, Suppl. 38, 1.

- SCHACHTER 1994: A Schachter, *Cults of Boiotia. 3. Potnia to Zeus, Cults of Deities Unspecified by Name*, «BICS» 1994, Suppl. 38, 3.
- SCHACHTER 1996: A. Schachter, *Amphiaraos*, in «NP» I 1996, p. 610.
- SCHILARDI 1997: FANIZZA- SCHILARDI 1997.
- SCHLESIER 1993: R. Schlesier, *Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models*, in CARPENTER- FARAONE 1993, pp. 89- 114.
- SCHLESIER 1997: R. Schlesier, *Dionysos*, «NP» III 1997, coll. 651- 62.
- SCHMITT 1921: J. Schmitt, *Freiwiller Opfer bei Euripides*, Giessen 1921.
- SCHNEIDER 1856: Nicander. *Theriaca et Alexipharmaca*, recensuit et emendavit, fragmenta collegit, commentationes addidit O. Schneider, accedunt *Scholia in Theriaca* ex recensione H. Keil, *Scholia in Alexipharmaca* ex recognitione Bussemakeri et R. Bentley emendatione, Lipsiae 1856.
- SCHNEIDEWIN- NAUCK 1912: Sophokles. *Elektra*, erklärt von F. W. Schneidewin und A. Nauck, besorgt von E. Bruhn, Berlin 1912.
- SCHÖNBERGER 1968: KALINKA- SCHÖNBERGER 1968.
- SCHWENDNER 1988: G. W. Schwendner, *Literary and Non-literary Papyri from the University of Michigan Collection*, diss. Michigan 1988.
- SCIVOLETTO 2000: *Opere di Publio Ovidio Nasone*, vol. III, *Metamorfosi*, a cura di N. Scivoletto, Torino 2000.
- SCRINARI 1958: V. Scrinari, *Anfiarao*, in «EAA» I 1958, pp. 370- 2.
- SEAFORD 1984: R. Seaford, *The last bath of Agamemnon*, «CQ» XXXIV 2, 1984, pp. 247- 54.
- SEAFORD 1986: Euripides. *Bacchae*, with Introduction, Translation and Commentary by R. Seaford, Warminster 1996.

- SEAFORD 2006: R. Seaford, *Dionysos*, London- New York 2006.
- SETTIS 1981: S. Settis, *Aletheia*, «LIMC» I 1, 1981, pp. 486- 7.
- SETTIS 1993: S. Settis, *La trattatistica delle arti figurative*, in G. Cambiano- L. Canfora- D. Lanza (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I 2, *La produzione e la circolazione del testo. L'Ellenismo*, Roma 1993, pp. 468- 98.
- SHORROCK 2001: *The Challenge of Epic, Allusive Engagement in the Dionysiaca of Nonnus*, by R. Shorrock, Leiden- Boston- Köln 2001.
- SINEUX 2007: P. Sineux, *Amphiaraos: guerrier, devin, guérisseur*, Paris 2007.
- SITTIG 1912: E. Sittig, *Harmonia*, «RE» VII 2, 1912, coll. 2379-88.
- SMOLENAARS 1994: Statius. *Thebaid VII*, a Commentary by J. J. L. Smolenaars, Leiden- New York- Köln 1994.
- SMOOT 1976: J. J. Smoot, *Literary criticism on a vase painting. A clearer picture of Euripides' Hippolytus*, «CLS» XIII 1976, pp. 292-303.
- SOLIMANO 1980: G. Solimano, *Il mito di Orfeo- Ippolito in Seneca*, «Sandalion» III 1980, pp. 151- 74.
- SOLMSEN 1941: F. Solmsen, *Philostatos*, «RE» XX 1, 1941, coll. 125- 174.
- SOMMERSTEIN 1989: A. H. Sommerstein, *Again Klytimestra's Weapon*, «CQ» XXXIX 2, 1989, pp. 296- 301.
- SOMMERSTEIN 2002: A. H. Sommerstein, *The titles of Greek Dramas*, «SemRom» V 1, 2002, pp. 1- 16.
- SPATAFORA 2007: Nicandro. *Theriaká e Alexipharmaká*, introduzione, traduzione e commento di G. Spatafora, Roma 2007.

- STAFFORD 2012: E. Stafford, *Heracles*, London- New York 2012.
- STEINER 1990: G. Steiner, *Le Antigoni. Un grande mito classic nell'arte e nella letteratura dell'Occidente*, trad. it. di N. Marini, Milano 1990.
- STEINIGER 2005: J. Steiniger, *P. Papinius Statius, Thebais*, Kommentar zu Buch 4, 1- 344, Stuttgart 2005.
- STEPHANUS: *Thesaurus linguae graecae*, ab Henrico Stephano constructus, Lipsiae.
- STRAUSS CLAY 1983: J. Strauss Clay, *The wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*, Princeton 1983.
- SUSANETTI 2012: Sofocle, *Antigone*, introduzione, traduzione e commento di D. Susanetti, Roma 2012.
- TARDITI 1969: G. Tarditi, *L'ᾠσέβεια di Aiace e quella di Pittaco*, «QUCC» VIII 1969, pp. 86- 96.
- TARRANT 1976: Seneca, *Agamemnon*, ed. with a commentary by R. J. Tarrant, Cambridge 1976.
- TARRANT 2002: R. Tarrant, *Ovid and ancient literary history*, in HARDIE 2002, pp. 13- 33.
- TEN KATE 1955: R. ten Kate, *Quomodo heroes in Statii Thebaide describantur quaeritur*, Groningen 1955.
- TOEPPFFER 1893: J. Toepffer, *Aias* (4), «RE» I 1893, coll. 936- 9.
- TIERNEY 1936: M. Tierney, *Three notes on the Choephoroi*, CQ XXX 1936, pp 100- 4.
- TISSONI 1994: F. Tisconi, *Ancora a proposito di Callimaco Hecale 51 Hollis*, «Maia» XLVI 3, 1994, pp. 299- 300.
- TISSONI 1995: F. Tisconi, *Nonno imitatore di Callimaco: due note critiche*, «Silenio» XXI 1995, pp. 233- 5.

- TISSONI 1998: F. Tissoni, *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo* (Dionisiache 44-46). *Commento*, Firenze 1998.
- TIVERIOS 1990: M. A. Tiverios, *Kadmos I*, «LIMC» V 1, 1990, pp. 863- 82.
- TÖCHTERLE 1994: K. Töchterle, *Lucius Annaeus Seneca. Oedipus*, Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung, Heidelberg 1994.
- TOUCHEFEU 1981: O. Touchefeu, *Agamemnon*, «LIMC» I 1, 1981, pp. 256- 77.
- TOUCHETTE 1995: L.- A. Touchette, *The dancing Maenad Reliefs. Continuity and Change in Roman Copies*, London 1995.
- TRAGLIA- ARICÒ 1980: *Opere di P. Papinio Stazio*, a cura di A. Traglia e G. Aricò, Torino 1980.
- TRENDALL- WEBSTER 1971: A. D. Trendall- T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.
- TUCKER 1901: *The Choephoroi of Aeschylus*, with critical notes, commentary, translation and a recension of the scholia by T. G. Tucker, Cambridge 1901.
- UGLIONE 1985: *Atti delle giornate di studio su Fedra* (Torino 7- 9 maggio 1984), a cura di R. Uglione, Torino 1985.
- USENER 1902: H. Usener, *Milch und honig*, «RhM» LVII 1902, pp. 177- 95.
- VAN 'T WOUT 2006: P. E. van 't Wout, *Amphiaraos as Alkman. Compositional Strategy and Mythological Innovation in Pindar's Pythian 8.39*, «Mnemosyne» 2006 LIX 1, pp. 1-18.
- VAN DER VALK 1965: M. H. A. L. H. Van der Valk, *Theocritus XXVI*, «AC» XXXIV 1965, pp. 84- 96.

- VAN ROSSUM- STEENBEEK 1998: M. Van Rossum- Steenbeek, *Greek Readers' Digest? Studies on a Selection of Subliterary Papyri*, Leiden- New York- Köln 1998.
- VAN ROSSUM- STEENBEEK 2004: M. Van Rossum- Steenbeek, *Hypotheses to a Theseus and Hippolytus?*, in *The Oxyrinchus Papyri*, vol. LXVIII, ed. by N. Gonis, D. Obbink and P. J. Parsons, London 2004, pp. 7- 22.
- VESSEY 1971: D. W. T. C. Vessey, *Menoceus in the Thebaid of Statius*, «CPh» LXVI 4, 1971, pp. 236- 43.
- VESSEY 1973: D. W. T. C. Vessey, *Statius and the Thebaid*, Cambridge 1973.
- VIAN 1963: F. Vian, *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris 1963.
- VIAN 1969: Quintus de Smyrne, *La suite d'Homère*, tome III, livres X- XIV, texte établi et traduit par F. Vian, Paris 1969.
- VIAN 1976: Nonnos de Panopolis. *Les Dionysiaques*, tome I, chants I- II, texte établi et traduit par F. Vian, Paris 1976.
- VIAN 2000: F. Vian, *Dionysos et les pirates tyrrhéniens chez Nonnos*, in *Poesia e religione in Grecia*, Studi in onore di G. A. Privitera, a cura di M. Cannatà Fera e S. Grandolini, Napoli 2000, pp. 683- 92.
- VIAN 2004: Nonnos de Panopolis. *Les Dionysiaques*, tomes XVI, chants XLIV- XLVI, texte établi et traduit par B. Simon, Paris 2004.
- VIAN 2005: F. Vian, *Bacchantes nonniennes: diversité et coherence*, in *κορυφαίω ἀνδρί*, mélanges offerts à A. Hurst, éd. par A. Kolde, A. Lukinovich et A- L. Rey, Genève 2005, pp. 303- 9.
- VICAIRE 1979: P. Vicaire, *Images d'Amphiaraos dans la Grèce archaïque et classique*, «BAGB» 1979, pp. 2- 45.

- VON GERTRINGEN 1907: H. von Gërtringen, *Eurystheus*, «RE» XI 1907, coll. 1354- 6.
- WALDNER 1998: K. Waldner, *Harmonia*, «NP» V 1998, col. 160.
- WARR 1898: G. C. W. Warr, *Clytemnestra's Weapon*, «CR» XII 7, 1898, pp. 348- 50.
- WASER 1905: O. Waser, *Enyo*, «RE» V 1905, coll. 2654- 6.
- WEAVER 2009: B. Weaver, *Euripides' Bacchae and Classical Typologies of Pentheus' Sparagmos*, 510- 406 BC, «BICS» LII 2009, pp. 15- 43.
- WEBSTER 1967a: T. B. L. Webster, *Monuments illustrating Tragedy and Satyrplay*, «BICS» Suppl. XX 1967.
- WEBSTER 1967b: T. B. L. Webster, *The tragedies of Euripides*, London 1967.
- WEBSTER 1969: T. B. L. Webster, *An introduction to Sophocles*, London 1969.
- WECKLEIN 1888: N. Wecklein, *Aeschylos Orestie*, mit erklärendenn Ammerkungen, von, Leipzig und Berlin 1888.
- WEST 2003: HEUBECK- WEST 2003.
- WHITBY 1994: M. Whitby, *From Moschus to Nonnus. The Evolution of Nonnian Style*, in HOPKINSON 1994, pp. 99- 155.
- WILAMOWITZ 1884: U. von Wilamowitz- Möllendorf, *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884.
- WILAMOWITZ 1891: U. von Wilamowitz, *Die Sieben Thore Thebens*, «Hermes» XXVI 1891, pp. 191- 42.
- WILAMOWITZ 1907: U. von Wilamowitz- Moellendorff, *Griechische Tragödie*, zweiter Band, *Orestie*, Berlin 1907.
- WILAMOWITZ 1914: U. von Wilamowitz- Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914.

- WILCKEN 1894: U. Wilcken, *Antigone*, «RE» I 1894, coll. 2401- 4.
- WILLCOCK 1995: Pindar. *Victory Odes*: Olympians 2, 7, 11; Nemean 4; Isthmians 3, 4, 7, edited by M. M. Willcock, Cambridge 1995.
- WILLIAMS 1972: *P. Papini Statii Thebaidos*, liber X, ed. by R. D. Williams, Leiden 1972.
- WILLINK 1990: C. W. Willink, *The Goddess EYAABEIA and pseudo-Euripides in Euripides' Phoenissae*, in «PCPhS» XXXVI 1990, pp. 182- 201.
- WOLFF 1884- 1890: O. Wolff, *Amphiaraos*, «RoschLex» I 1884- 1890, coll. 293- 303.
- WOODRUFF 1998: Euripides. *Bacchae*, translated, with an Introduction and Notes, by P. Woodruff, Cambridge 1998.
- WOTKE 1938: F. Wotke, *Phaidra*, «RE» XIX 2, 1938, coll. 1543- 52.
- YOUNG 1971: D. C. Young, *Pindar Isthmian 7, Myth and Exempla*, Leiden 1971.
- ZANKER 2002: P. Zanker, *Un'arte per l'impero: funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, a cura di E. Polito, Milano 2002.
- ZIELINSKI 1924: Th. Zielinski, *De Euripidis Thebaïde posteriore*, «Mnemosyne» LII 1924, pp. 189- 205.
- ZIMMERMANN 1993: C. Zimmermann, *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, Tübingen 1993.
- ZIMMERMAN 2000: Apuleius Madaurensis. *Metamorphoses. Book X*, text, introd. And comm. By M. Zimmerman, Groningen 2000.
- ZINTZEN 1960: C. Zintzen, *Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra*, Meisenheim 1960.

ZWIERLEIN 1987:

O. Zwielerin, *Senecas Phaedra und ihre Vorbilder*,
Stuttgart 1987.

INDICE

Premessa	p.	1
Le fonti di Filostrato	p.	5
Capitolo 1. I <i>nostoi</i> dei Greci: Aiace Locrese e Agamennone (<i>Im.</i> II 13; 10)	p.	9
Capitolo 2. La morte di Ippolito (<i>Im.</i> II 4)	p.	43
Capitolo 3. La follia di Eracle (<i>Im.</i> II 23)	p.	71
Capitolo 4. I Sette contro Tebe	p.	83
I 4: Meneceo	p.	83
I 17: La catabasi di Anfiarao	p.	103
II 29: La sepoltura di Polinice	p.	132
II 30: Il sacrificio di Evadne	p.	156
Capitolo 5. II 18: Il dilaniamento di Penteo	p.	169
Conclusioni	p.	223
Abbreviazioni bibliografiche	p.	229