



Estudios sobre texto e imagen en mosaicos con contenido literario en el Imperio romano (*Africa Proconsularis e Hispania*)

Sara Redaelli

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Estudios sobre texto e imagen en mosaicos con contenido literario
en el Imperio romano
(*Africa Proconsularis e Hispania*)

Sara Redaelli
Tesis de doctorado
Programa de doctorado: Cultures i llengües del món antic i la seva pervivència
Director: Prof. Dr. M. Mayer i Olivé
Departament de Filologia Llatina
Universitat de Barcelona
2013/2014

Parte V

Il testo e l'immagine

Le vicende degli eroi del ciclo troiano così come le storie di Medea, Ercole e Fedra facevano parte di un patrimonio culturale condiviso fra il Mediterraneo orientale e occidentale fin da tempi molto antichi. L'arte greca e romana tradussero in immagini le storie raccontate da cantori e scrittori rendendole visibili a tutti. Consideriamo ora alcuni dei tessellati presentati in forma di scheda nelle parti III e IV: come già detto, essi presentano episodi mitici caratterizzati da un significativo legame con uno o più riferimenti letterari notevoli di carattere epico o teatrale, conservati per intero o in buona parte. Parliamo di un legame "significativo": le scene rappresentate nei mosaici e riproposte in questa parte vengono infatti descritte nel dettaglio da un certo numero di versi in una o più opere letterarie composte anteriormente rispetto al mosaico studiato¹. In questo modo è stato dunque possibile effettuare un confronto tra il racconto scritto di una determinata sequenza dell'episodio e il suo riflesso nell'immagine proposta nei tessellati. Il legame fra il testo e un'immagine diventa ancora più significativo nel momento in cui nell'immagine sono presenti citazioni tratte dal testo. Parlando del rapporto tra il/i testo/i e l'immagine, che può essere considerata anch'essa "testo", anche se costruita con un linguaggio differente, parliamo di *intertestualità*².

Partiremo dal riconoscimento di alcuni "elementi chiave", presenti sia nel testo sia nelle immagini. Questi elementi, come vedremo attraverso alcuni documenti dell'arte greca e romana, si sono fissati nella tradizione iconografica: generalmente si tratta dei protagonisti della storia – le Sirene, Polifemo, Ulisse, ad esempio – e di un evento caratterizzante – la preparazione di un sacrificio, l'offerta di una coppa di vino, lo scatto improvviso di un uomo che alza le armi in un gruppo di donne. Affinché la resa figurativa fosse comprensibile da parte di un pubblico di cultura greco-romana che conosceva la storia, era necessario che ci fosse una coerenza basica fra la

¹ In questa parte considereremo la maggior parte dei tessellati con contenuto letterario presentati sotto forma di scheda nelle parti III e IV. Tuttavia, sulla base dei criteri stabiliti per lo studio dei mosaici in questa parte del lavoro e appena esposti, abbiamo deciso di non dedicare spazio all'episodio dell'incontro tra Filottete e l'ambascieria greca, rappresentato nel mosaico di *Neapolis/Nabeul* (cfr. *supra*, parte III, pp. 178-179). L'identificazione della scena, ormai comunemente accettata, è stata effettuata su base iconografica e letteraria. Non è però possibile stabilire con sicurezza se il tessellato si ispiri al dramma di Eschilo, Sofocle o Euripide: soltanto il secondo è conservato per intero. Rileggendo il lungo dialogo tra l'eroe ferito e Neottolema (*S. Ph.* 220-541) non siamo riusciti a individuare nel mosaico il riflesso di un preciso momento del testo. Il tessellato africano potrebbe offrire una generica rappresentazione dell'episodio. Se considerassimo l'ipotesi di J. Lancha, secondo cui nel tessellato si vedrebbe il momento del furto dell'arco da parte di Diomede e Ulisse, risulterebbe comunque problematico fare riferimento al frammentario *Filottete* di Euripide in cui Diomede compare (cfr. *D. Chr.* 52). Per quanto riguarda le fonti mitografiche e i documenti artistici greci e romani relativi alla storia di Filottete, rimandiamo a M. PIPILI, s. v. «Philoktetes», in *LIMC*, VII, 1 (1994), pp. 376-385 (immagini in *LIMC*, VII, 2, pp. 321-326).

Allo stesso modo non tratteremo in questa sede gli episodi del giudizio di Paride e del rapimento di Elena. Considerando i nostri criteri, l'analisi risulterebbe complessa: eccezion fatta per il racconto offerto dal riassunto di Proclo nei *Cypria*, in diverse opere conservate di carattere epico, lirico e drammatico ci si limita ad allusioni ai fatti; inoltre, per gli eventi narrati, l'*Elena* di Euripide non può essere riconosciuto come riferimento per i mosaici. Per quanto riguarda tutte le fonti e i documenti artistici greci e romani sui due episodi, cfr. A. KOSSATZ-DEISSMANN, s. v. «Paridis iudicium», in *LIMC*, VII, 1 (1994), pp. 176-188 (immagini in *LIMC*, VII, 2, pp. 105-127) e per quanto riguarda l'episodio del rapimento di Elena, cfr. L. KAHIL, s. v. «Helene», in *LIMC*, IV, 1 (1988), p. 499.

² Sul tema, cfr. G. B. CONTE, A. BARCHIESI, «Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità», in CAVALLO, FEDELI, GIARDINA (edd.), *Lo spazio letterario di Roma antica. I. La produzione del testo*, Roma 1989, pp. 81-114.

versione orale/scritta e la trasposizione artistica: la comune presenza degli elementi chiave era dunque fondamentale.

Confrontando i testi di riferimento con le scene rappresentate nei mosaici africani e iberici e considerando parallelamente il rapporto fra questi e alcuni documenti della produzione artistica greca e romana, cercheremo dunque di comprendere se e in che modo i testi letterari di riferimento hanno influenzato i mosaici e la relazione di questi con l'iconografia tradizionale dell'episodio. Nel caso in cui nel campo del tessellato siano presenti iscrizioni, esprimeremo delle considerazioni sulla loro possibile funzione. L'analisi del rapporto fra testo/i e immagine ha l'obiettivo di ricavare informazioni sull'elaborazione artistica di un episodio mitico in ogni mosaico, cercando di comprendere i criteri che l'hanno guidata e mostrando elementi di originalità. A partire da questi dati cercheremo di esprimere considerazioni sul ruolo del committente nella realizzazione dei tessellati e sulla sua cultura letteraria.

Lo svelamento di Achille a Sciro

Il testo. La presenza dell'episodio mitico nella letteratura

Se l'*Iliade* parla di Achille e di parte della sua esperienza nella guerra di Troia, altre opere di carattere epico, bucolico e teatrale hanno raccolto e fissato per iscritto alcuni episodi della vita dell'eroe precedenti alla partenza per Troia³. Una certa attenzione è stata dedicata all'*escamotage* organizzato da Teti/Peleo per fare in modo che il figlio, destinato a sicura morte durante il conflitto, eviti la crudele sorte:⁴ Achille viene nascosto a Sciro presso la corte del re Licomede, sotto spoglie femminili e con il nome di "Pirra". Ulisse, avendo saputo da Calcante che i Greci avrebbero vinto la guerra solo in presenza di Achille, va a Sciro insieme a Diomede a cercare il giovane e, grazie a uno stratagemma, riesce a smascherarlo e condurlo a Troia.

Alla storia ambientata a Sciro fanno un vago riferimento alcuni versi di un'opera epica, i *Cypria*⁵, composta prima dei poemi omerici, lunga forse ben undici libri e di cui oggi restano alcuni frammenti e riassunti⁶. Si tratta di una delle opere facenti parte del gruppo, comprendente anche *Iliade* e *Odissea*, dedicato alle storie dei personaggi del ciclo troiano. I *Cypria* ispirarono diverse tragedie tra cui, per quanto riguarda il tema in analisi, gli *Sciri* di Euripide⁷, di cui restano l'*hypotesis* e pochi frammenti. L'*Epitalamio di Achille e Deidamia* di Bione di Smirne risale al II sec. a. C. e rappresenta una versione bucolica dell'episodio di cui rimane solo una parte⁸. Per quanto riguarda la letteratura latina, Ovidio tratta rapidamente della storia nelle *Metamorfosi*⁹ mentre P. Papinio Stazio avrebbe preso spunto dalla tragedia euripidea per la parte della sua *Achilleide* che parla dell'episodio¹⁰.

La popolarità della vicenda in epoca imperiale potrebbe attribuirsi soprattutto alle rappresentazioni del dramma di Euripide, alla lettura del poema di Stazio e, forse, a quella particolare espressione teatrale secondaria che era il mimo. Come già anticipato¹¹, il carattere di questo tipo di spettacolo ben si sposava con la rappresentazione di una storia, come quella di Achille a Sciro, incentrata sull'ambiguità sessuale e su un colpo di scena, elementi che avrebbero

³ Sulla figura di Achille, R. FLEISCHER, s. v. «Achilleus», in ROSCHER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., I.1 (1884-1886, 1978²), coll. 11-66.

⁴ Sulle versioni mitografiche della storia di Achille a Sciro, cfr. KOSSATZ-DEISSMANN, s. v. «Achilleus»..., cit., pp. 55-56.

⁵ Cfr. A. BERNABÉ (ed.), *Poetarum Epicorum Graecorum testimonia et fragmenta: Pars I*. Leipzig 1987, p. 56, F 19. Ritroviamo l'episodio di Sciro anche in HYG. fab. 96, 2-4.

⁶ Sulla questione, cfr. F. JOUAN, *Euripide et les legendes des Chants Cypriens*, Paris 1966, p. 213.

⁷ KANNICHT (ed.), in *TGFr*, 5, 2, pp. 665-670. Cfr. l'analisi del dramma in JOUAN, *Euripide...*, cit., pp. 204-218.

⁸ Cfr. A. S. F. GOW (ed.), *Bucolici graeci*, Oxford 1958, pp. 157-158.

⁹ Cfr. OV. met. 13, 162-170.

¹⁰ Cfr. ST. Ach. 1, 198-960.

¹¹ Cfr. *supra*, parte IV, p. 291.

potuto suscitare risate da parte del pubblico. Il tema conobbe una certa diffusione anche nelle scuole, tanto che lo ritroviamo come argomento di un'esercitazione retorica scolastica in ambiente africano tra V e VI sec. d. C.¹² intitolata *Verba Achillis in parthenone, cum tubam Diomedis audisset*.

Il testo di Stazio rappresenta il documento letterario di riferimento più completo a nostra disposizione sull'episodio mitico: per questa ragione, a seguire proponiamo i versi relativi alla scena dello svelamento, al fine di un successivo confronto con i mosaici precedentemente catalogati¹³.

ST. Ach. 866-885

horruit erubuitque simul. tunc acer Ulixes
admotus lateri summissa uoce: 'quid haeres?
 scimus' ait, 'tu semiferi Chironis alumnus,
 tu caeli pelagique nepos, te Dorica classis, 870
 te tua suspensis exspectat Graecia signis,
 ipsaque iam dubiis nutant tibi Pergama muris.
 heia, abrumpe moras: sine perfida palleat Ide,
 et iuuet haec audire patrem, pudeatque dolosam
 sic pro te timuisse Thetin.' iam pectus amictu
laxabat, cum grande tuba sic iussus Agyrtes 875
insonuit: fugiunt disiectis undique donis
inplorantque patrem commotaque proelia credunt.
illius intactae cecidere a pectore vestes,
iam clipeus breviorque manu consumitur hasta
 – mira fides! – Ithacumque umeris excedere visus 880
Aetolumque ducem: tantum subita arma calorque
Martius horrenda confundit luce penates.
immanisque gradu, ceu protinus Hectora poscens,
stat medius trepidante domo Peleaque virgo
quaeritur. 885

Allora l'acuto Ulisse si accosta al suo fianco e con voce sommessa: «Perché sei esitante? Lo sappiamo» gli dice «sei tu l'allievo di Chirone bifforme, tu il nipote del cielo e dell'oceano, è te che aspetta la flotta dei Dori, te aspetta la tua Grecia con le insegne in attesa, e di fronte a te Pergamo stessa vacilla con le sue mura malferme. Orsù, smetti gli indugi! Fa' impallidire il perfido Ida e rendi felice tuo padre a questa notizia, mentre Tètide, che ha tramato l'inganno, provi vergogna di aver tanto temuto per te». E già si scioglieva la veste dal petto, quando Agirte, che aveva avuto questo comando, fece squillare alta la tromba: fuggono tutte, disperdendo ovunque i regali e implorando il soccorso del padre: credono già iniziata la guerra. Ad Achille caddero giù, senza che alcuno le toccasse, le vesti dal petto, lo scudo e la lancia, troppo corta, scompaiono

¹² Cfr. ANTH. 189; F. GASTI, «Una premonizione letteraria di Achille in un componimento dell'*Anthologia Latina* (189 Sh. B. = 198 R.)» in *Athenaeum* 95, 2007, pp. 21-34.

¹³ Il testo latino è tratto da A. KLOTZ (ed), *P. Papinius Statius Achilleis* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1821), Leipzig 1926. La traduzione italiana è tratta da G. ROSATI (ed. e trad.), *Stazio: Achilleide* (I Classici della BUR), Milano 1994.

nella sua mano – prodigio incredibile! – ed egli sembra superare in statura l’eroe itaceo e il capo etòlo: a tal punto l’improvviso apparir delle armi e il suo ardore marziale inonda di un tremendo bagliore il palazzo. Con passo smisurato, quasi volesse sfidare Ettore già ora, si erge in mezzo alla sala sgomenta; invano si cerca la figlia di Pèleo.

L’immagine. L’episodio mitico in alcuni documenti artistici greci e romani

La vicenda di Achille a Sciro ha conosciuto un certo successo nell’arte figurativa, soprattutto romana¹⁴. Per quanto riguarda la scena dello svelamento, in ambito greco sono documentate, solo per via letteraria, le opere pittoriche di Atenione da Maroneia¹⁵ e Teone da Samo¹⁶, vissuti fra V e III sec. a. C.. Nella produzione artistica romana di età imperiale si contano invece diverse pitture, rilievi su sarcofagi e mosaici dedicati all’argomento. In ambito pittorico citiamo, a titolo d’esempio, il famoso affresco di volta della prestigiosa *Domus Aurea* neroniana¹⁷ (fig. 33) e due affreschi pompeiani di I sec. d. C. dalla c. d. “*domus Uboni*”¹⁸ (fig. 34) e dal *tablinum* della c. d. “*Casa dei Dioscuri*”¹⁹ (fig. 35). La produzione musiva sul tema fu particolarmente fiorente tra il II e il VI sec., in diverse aree provinciali. Citiamo alcuni esempi: da *Urba/Orbe* (Svizzera)²⁰, dalla c. d. “*Casa di Achille e Penteo*” a *Nemausus/Nîmes* (Francia)²¹ (fig. 36), dalla c. d. “*Casa di Poseidone*” a *Zeugma* (Turchia)²² (fig. 37), da *Vienna/Saint-Roman-en-Gal* (Francia)²³, dalla c. d. “*Casa dei mosaici di Achille*” a *Episkopi* (Cipro)²⁴, dalla c. d. “*Casa di Achille*” a *Palmira* (Siria)²⁵ e da *Sparta*²⁶. In ambito nordafricano sono stati scoperti due documenti,

¹⁴ Sui documenti artistici relativi all’episodio considerato, cfr. KOSSATZ-DEISSMANN, s. v. «Achilleus»..., *cit.*, pp. 58-65 (immagini in *LIMC*, I, 2, pp. 70-74).

¹⁵ Cfr. PLIN. nat. 35, 134.

¹⁶ Cfr. Ael. *VH* 2.44.

¹⁷ Cfr. IACOPI, *Domus*..., *cit.*, pp. 51-52, figg. 56-59.

¹⁸ Cfr. KOSSATZ-DEISSMANN, «Achilleus»..., *cit.*, p. 49, n. 54 (immagine in *LIMC*, I, 2, p. 63) e pp. 58-59, n. 108.

¹⁹ Cfr. L. RICHARDSON, *Pompeii: The Casa dei Dioscuri and its painters* (Memoirs of the American Academy in Rome 23), p. 135, tavv. XXXII, XXXVIII, 1.

²⁰ Seconda metà del II sec., *in situ*. Cfr. A. PARATTE, «Rapport préliminaire sur la campagne des fouilles d’Orbe VD-Boscéaz 1993», in *JbSchwUrgesch* 77, 1994, pp. 148-152, figg. 4-5.

²¹ Datato alla seconda metà del II sec., *in situ*. Cfr. B. HOUÏX, V. BLANC-BIJON, J. Y. BREUIL, J.-P. DARMON, P. LINANT DE BELLEFONDS, «Mosaïques à thèmes mythologiques récemment découvertes sous l’avenue Jean-Jaures à Nîmes (France)», in M. ŞAHİN (ed.), *11th International colloquium on ancient mosaics* (october 16th – 20th, 2009, Bursa, Turkey), Istanbul 2011, pp. 447-465, in part, pp. 458-463 (con immagini del mosaico all’interno).

²² Datato tra la metà del II e il III sec., conservato presso il Museo del Mosaico di Zeugma. Cfr. J.-P. DARMON, «Le programme idéologique du décor en mosaïque de la maison de la *Téléte* dionysiaque, dite aussi de Poséidon, à *Zeugma* (Belkis, Turquie)», in MORLIER (ed.), *La mosaïque gréco-romaine*..., *cit.*, pp. 1290-1291.

²³ Datato al ventennio 150-175 d. C., distrutto. Cfr. LANCHÀ, *Mosaïque*..., *cit.*, pp. 120-121, n. 62, tav. XLIX.

²⁴ Datato al IV sec., conservato *in situ*. Cfr. KOSSATZ-DEISSMANN, «Achilleus»..., *cit.*, p. 61, n. 127 (immagine in *LIMC*, I, 2, p. 70).

²⁵ Datato tra la fine del III e l’inizio del IV sec., conservato *in situ*. Cfr. H. STERN, *Les Mosaïques des maisons d’Achille et de Cassiopée à Palmyre*, Paris 1977, pp. 5-26, tav. A; KOSSATZ-DEISSMANN, «Achilleus»..., *cit.*, p. 60, n. 120.

²⁶ IV sec., Sparta, Museo archeologico. Cfr. S. E. WAYWELL, «Roman mosaics in Greece» in *AJA* 83, 1979, p. 302, n. 45, tavv. 51, 39; KOSSATZ-DEISSMANN, «Achilleus»..., *cit.*, p. 60, n. 124.

a Cherchell²⁷ e a Tipasa²⁸ (attuale Algeria) (figg. 38 e 39). Tra il II e il IV sec. il soggetto è stato anche utilizzato per decorare diversi sarcofagi attici²⁹ (fig. 40), alcuni rilievi scoperti nei territori delle attuali Austria e Germania³⁰ e anche altri tipi di manufatti tra cui spicca il piatto d'argento del tesoro di Augst (Svizzera)³¹ (fig. 41). Nel grande insieme delle opere dedicate allo svelamento di Achille a Sciro si collocano dunque i tessellati di *Thysdrus/El Djem* (fig. 42)³² e i mosaici iberici di Pedrosa de la Vega (fig. 43) e Santistban del Puerto (fig. 44)³³.



Fig. 33. Roma, affresco di volta della c. d. “Sala di Achille a Sciro” nella *Domus Aurea*. 64/68 d. C.. *In situ*

²⁷ Le ipotesi di datazione si inscrivono tra il II e il IV sec., conservato presso il Museo di Cherchell. Cfr.: S. FERDI, *Corpus des mosaïques de Cherchel* (Etudes d'antiquités africaines), Paris 2005, pp. 127-132, nn. 101-103 (con immagini).

²⁸ Datato al II o al IV sec., conservato presso il Museo di Tipasa. Cfr. KOSSATZ-DEISSMANN, s. v. «Achilleus»..., *cit.*, p. 59, n. 117 (immagine in *LIMC*, I, 2, p. 68).

²⁹ Cfr. KOSSATZ-DEISSMANN, «Achilleus»..., *cit.*, pp. 61-64 (immagini in *LIMC*, I, 2, pp. 70-72).

³⁰ Cfr. KOSSATZ-DEISSMANN, «Achilleus»..., *cit.*, pp. 64-65, nn. 167-169 (immagini in *LIMC*, I, 2, p. 72).

³¹ Datato alla metà del IV sec., conservato presso il Museo di Augst. Cfr. V. VON GOZENBACH, «Achillesplatte», in H. A. CAHN, *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst*, Derendingen 1984, pp. 225-307.

³² Il mosaico è stato presentato *supra* nella parte III alle pp. 174-175.

³³ I tessellati iberici sono stati presentati *supra* nella parte IV alle pp. 252-260.



Fig. 34. Pompei, affresco dalla c. d. “domus Ubani”. I sec. d. C.. Napoli, Museo archeologico nazionale



Fig. 35. Pompei, affresco dal *tablinum* della c. d. “Casa dei Dioscuri”. I sec. d. C.. *In situ*



Fig. 36. *Nemausus/Nîmes*, mosaico da un ambiente della c. d. “Casa di Achille e Penteo”. Seconda metà del II sec..
In situ



Fig. 37. Zeugma, mosaico dalla c. d. “Casa di Poseidone”. II-III sec.. Zeugma, Museo del Mosaico

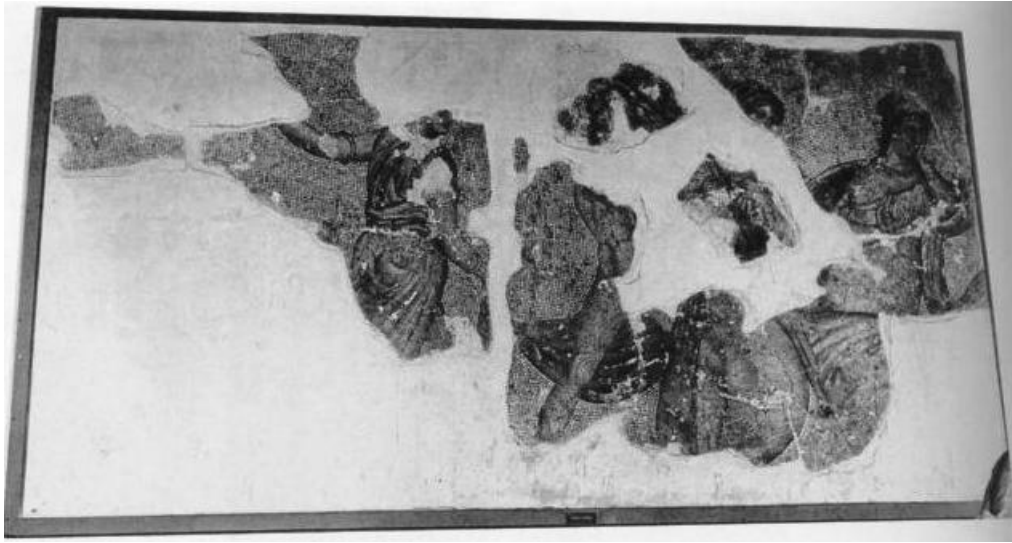


Fig. 38. *Caesarea/Cherchell*, mosaico dall'ambiente (una grande sala di rappresentanza?) di una *domus*. Variamente datato fra il II e il IV sec.. Cherchell, Museo archeologico



Fig. 39. *Tipasa*, mosaico dall'ambiente di una *domus*. II sec./inizi IV sec.. Algeri, Museo



Fig. 40. Sarcofago attico. Ultimo quarto del II sec. d. C. San Pietroburgo, Ermitage

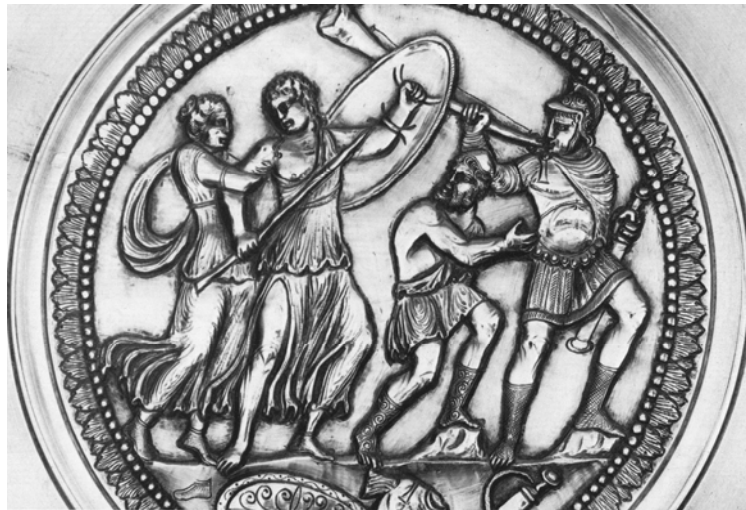


Fig. 41. Augst, piatto d'argento. Metà del IV sec.. Augst, Museo



Fig. 42. *Thysdrus/El Djem*, mosaico dal *cubiculum* della c. d. "Casa di Achille". 180-210.
El Djem, Museo archeologico



Fig. 43. Pedrosa de la Vega, mosaico dall'*oecus/triclinium* di una villa.
Variamente datato fra la metà del IV e il V sec..
In situ



Fig. 44. Santisteban del Puerto, mosaico da una *villa*. Variamente datato fra il IV e il V sec..
Jaén, Museo archeologico

Il testo e l'immagine. Osservazioni

Purtroppo la perdita dei testi più antichi – i *Cypria* e la tragedia di Euripide – che raccontano l'episodio mitico e che avrebbero ispirato le pitture ellenistiche sul tema, impedisce un confronto tra queste opere e l'iconografia, che ne sarebbe stata influenzata. Come già anticipato, possiamo considerare i versi dell'*Achilleide* di Stazio: essi costituiscono l'unica risorsa letteraria a nostra disposizione, importante perché ispirata al dramma di Euripide e, di conseguenza, anche ai *Cypria*. Tuttavia, data la popolarità del soggetto, è probabile che nel caso dei versi di Stazio sia avvenuto il processo opposto ossia che la poesia sia stata influenzata da pitture che il poeta avrebbe potuto ammirare in area campana³⁴.

³⁴ Cfr. J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens: Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale* (Coll. Latomus 179), Bruxelles 1982, pp. 115-116.

Gli elementi chiave individuabili nel testo e nei mosaici africani e ispanici presentati sono: un uomo in abiti femminili (Achille) al centro della scena, generalmente rappresentato in posizione frontale o di tre quarti, rappresentato in un movimento improvviso; il suo atto di alzare lo scudo e la lancia, mentre le vesti cadono mostrando la sua forza virile; un gruppo di donne, tra le quali spicca una (Deidamia), che si mostra particolarmente scossa e cerca di trattenere l'uomo; una figura maschile con pileus (Ulisse), vicina al protagonista (Ulisse ha appena provocato Achille con le sue parole); un uomo intento a suonare una tromba (Agirte).

Nei documenti prodotti dall'arte greca e romana riconosciamo sempre questo schema di base³⁵ mentre le differenze, relative allo sfondo, al carattere della presenza di figure secondarie quali le donne del gineceo o i guerrieri, sono da attribuire all'estro dell'artigiano. Se però nelle pitture campane, in cui è stata riconosciuta una derivazione ellenistica, Achille, provocato da Ulisse, appare quasi esitante, già nell'affresco della *Domus Aurea* (fig. 33) e soprattutto nelle opere tardoantiche, l'eroe mostra pienamente il proprio desiderio di battaglia. Per quanto riguarda i mosaici africani e ispanici, essi si inseriscono nel panorama artistico dell'epoca: allo squillo di tromba di Agirte, dopo aver ascoltato la provocazione di Ulisse, l'eroe emerge sicuro tra le donne svelando la propria natura. Nell'opera di Stazio la scena dello svelamento viene descritta in modo molto efficace: Achille si scopre in tutta la sua grandezza, e i versi si avvicinano di più alla resa figurativa dei documenti tardoantichi piuttosto che a quella proposta dalle pitture pompeiane – che il poeta avrebbe visto. I tessellati africani e ispanici presentano ciascuno caratteristiche originali. La rappresentazione si adatta ogni volta all'organizzazione scelta per il campo: nel caso del mosaico di *Thysdrus/El Djem* (fig. 42), la scena è collocata in un medaglione, negli altri casi, in pannelli rettangolari. Dalla scelta di situare l'episodio in un determinato spazio deriva, come accade nei casi ispanici, l'aggiunta di elementi architettonici e decorativi quali colonne e tende, con i quali si creava l'ambientazione del palazzo di Licomede. Osserviamo inoltre alcuni interessanti elementi di originalità nei due tessellati ispanici: nel mosaico di Pedrosa de la Vega (fig. 43) la cornice della rappresentazione è costituita da una serie di ritratti, in cui sono stati riconosciuti membri della famiglia³⁶. Ciò indicherebbe una particolare affezione verso il tema e un suo chiaro utilizzo con funzione auto-rappresentativa. Per quanto riguarda il tessellato di Santisteban del Puerto (fig. 44), invece, Achille "Pyrra" appare completamente vestito e, a causa della perdita di parte della figura, il suo scatto rivelatore è intuibile dalle braccia tese della donna al suo fianco. Un altro, importante elemento di originalità è costituito dalla presenza di testo nell'immagine.

³⁵ Sull'iconografia di Achille nei mosaici tardoantichi, cfr. GHEDINI, «Achille a Sciro...», *cit.* ed EAD., «Achille 'eroe ambiguo' nella produzione musiva tardo antica» in *AntTard* 5, 1997, pp. 239-264.

³⁶ J. LANCHÀ, «Le rinceau aux médaillons de la mosaïque d'Achille à Pedrosa de la Vega: essai d'interprétation», in *Actas de la Iª Mesa Redonda hispano-francesa sobre mosaicos romanos en España (Madrid 1985)*, Madrid 1989, pp. 169-177.

Rispetto a tutte le opere considerate e, in particolare, rispetto ai tessellati africani e al pavimento di Pedrosa de la Vega, nel mosaico di Santisteban del Puerto la presenza di epigrafia è infatti eccezionale e, come abbiamo visto, ha sollevato problemi interpretativi di difficile risoluzione³⁷. La presenza delle iscrizioni potrebbe essere motivata dal fatto che l'immagine avesse bisogno di ulteriori specificazioni per essere compresa? Non si tratta di un'ipotesi fuori luogo ma, considerando il successo della vicenda di Achille a Sciro in epoca tardoantica, sembra poco probabile. Di sicuro l'iconografia della scena, pur con i suoi elementi originali – Achille vestito – e i nomi “PYRRA” e “DEIDAMIA”, avrebbero garantito il riconoscimento dell'episodio da parte di un pubblico di cultura greco-romana. Nell'iscrizione compaiono però elementi tanto interessanti quanto problematici. Achille, “Pirra”, viene rappresentato mentre svela d'improvviso la sua identità tra alcune donne: “Deidamia”, “Circe” e “Moedia” (Medea). Nella narrazione dell'episodio nelle fonti letterarie conservate non compaiono né Circe né Medea. Inoltre, nei documenti artistici conservati, i personaggi femminili non vengono mai nominati. Come osservato dagli studiosi, Circe e Medea compaiono come “figlie del Sole”, definizione presente nella parte successiva dell'iscrizione, in una leggenda tramandata da Fulgenzio il Mitografo³⁸. La scelta di questo mito non sarebbe stata casuale ma forse influenzata da una certa coerenza con un altro personaggio presente in scena: Ulisse, personaggio chiave dell'episodio di Sciro. Circe è legata a Ulisse mentre Medea è legata a Circe, nel mito raccontato da Fulgenzio, poiché entrambe figlie del Sole. Una proposta di J. Lancha di giustificare qui la ripresa del testo di Fulgenzio per associare le donne alla passione fra Achille e Deidamia è, a mio avviso, poco probabile³⁹. In un recente contributo, la stessa J. Lancha ha proposto di vedere nelle didascalie «une sorte de présentation publicitaire de chaque personnage, acteur d'une pantomime à sujet mythologique»⁴⁰. Si potrebbe pensare alla rappresentazione nel mosaico di uno spettacolo teatrale di tipo mimico, scritto tenendo conto di personaggi appartenenti a vari cicli e considerando anche la versione di Fulgenzio. I nomi iscritti indicherebbero i personaggi principali della vicenda. Pensiamo si tratti di un'ipotesi plausibile, considerando anche le due scene che affiancano lo svelamento, adatte alla rappresentazione mimica, ossia il supplizio di Marsia e una scena ambientata in un edificio per spettacoli. Come già anticipato⁴¹ è possibile individuare nel mimo teatrale una fonte di conoscenza dell'episodio dello svelamento a Sciro: l'ambiguità, il travestimento, la componente erotica della scena sono elementi che ben si sposano con una rappresentazione semplificata del soggetto trattato da Euripide e Stazio.

³⁷ Per un'analisi dell'epigrafia nel mosaico, con le varie proposte di lettura, cfr. *supra*, parte IV, pp. 255-257.

³⁸ Cfr. FVLG. myth. 2, 7.

³⁹ Cfr. LANCHA, *Mosaïque...*, cit., p. 161.

⁴⁰ Cfr. LANCHA, «La culture des élites...», cit., p. 250.

⁴¹ Cfr. *supra*, parte IV, p. 291.

Per quanto riguarda la problematica frase posta di seguito ai nomi, la conoscenza della vicenda e la struttura del periodo permettono di intendere qui una specificazione sulla differenza fra le vere donne, *tutte* figlie del Sole – ma Deidamia non viene nominata da Fulgenzio! – e l’unico uomo, che è “figlio di Priamo”. L’identità di questo personaggio, che, coerentemente rispetto alla leggenda, dovrebbe essere Achille, è veramente difficile da stabilire, a causa della lacuna che precede il sostantivo “*filius*”. Come si giustificerebbe questa specificazione? Coerentemente con quanto detto sopra, potremmo pensare alla volontà di illustrare, nello spazio di poche righe, il contenuto di uno spettacolo particolarmente apprezzato, forse una particolare versione dell’episodio dello svelamento di Achille a Sciro. Anche in questo caso, emerge la volontà da parte del committente di mostrare la propria cultura classica... In ogni caso, la lacuna nell’iscrizione continua a rappresentare un grave problema, sollevando problemi interpretativi – che includono la possibilità di gravi errori nella conoscenza del mito, con la confusione tra Priamo e Peleo – che impediscono di esprimersi con maggior sicurezza sulla profondità della preparazione del committente. Il mosaico di Santisteban del Puerto continua dunque a costituire un documento tanto interessante quanto problematico.

Il sacrificio di Ifigenia

Il testo. La presenza dell'episodio mitico nella letteratura

Artemide/Diana, offesa per la derisione da parte di Agamennone durante una fortunata battuta di caccia, si vendica dell'eroe imponendogli il sacrificio della figlia Ifigenia⁴² ad Aulide in cambio di una buona partenza dei guerrieri greci verso Troia. Calcante comunica la decisione della dea all'Atride, provocandone il dolore: Agamennone è costretto a compiere il volere divino. Attira dunque Ifigenia e la madre sul luogo del sacrificio con la scusa di una promessa di matrimonio con Achille. Durante l'atto sacrificale però Artemide, impietosa, sostituisce la ragazza con una cerbiatta, e la porta in Tauride⁴³. La vicenda del sacrificio viene raccontata nei *Cypria*⁴⁴: nel riassunto di Proclo si legge la storia sopra narrata, che ispirò le successive *Ifigenia* di Eschilo⁴⁵ e Sofocle⁴⁶, di cui restano solo pochi frammenti e la nota opera postuma di Euripide, l'*Ifigenia in Aulide*⁴⁷. Da quanto conservato nelle opere precedenti a Euripide, emerge che il sacrificio doveva essere compiuto dallo stesso Agamennone e che, soprattutto, la ragazza viene trascinata all'altare e muore supplicando.

Nella parte finale del dramma euripideo, invece, il momento del sacrificio viene descritto da un messaggero che racconta a Clitemnestra della prodigiosa sostituzione della figlia con la cerbiatta⁴⁸. Si tratta però di una parte problematica collocata alla fine dell'opera, fatta rappresentare dopo la morte di Euripide da suo figlio, Euripide il Giovane, e caratterizzata da anomalie: la parte è stata oggetto di discussione da parte di filologi che hanno proposto di vedere qui: un finale autentico, uno scritto dal figlio di Euripide oppure nel III sec. a. C. o in epoca bizantina⁴⁹. Euripide avrebbe usato materiale raccolto dai *Cypria*. Molto probabilmente il tragediografo greco, suo figlio o altri hanno portato una novità nel finale del dramma: la spontanea e coraggiosa accettazione della necessità del sacrificio da parte della ragazza. Né nel riassunto di Proclo, né nei frammenti delle

⁴² Sulla figura di Ifigenia, cfr. H. W. STOLL, «Iphigeneia», in ROSCHER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., II.1 (1890-1894, 1978²), coll. 298-305. La ragazza non viene nominata nell'*Iliade*: nel poema si fa riferimento a una certa "Ifianassa" come una delle tre figlie di Agamennone solo in un'assemblea degli Achei (Il. 9.145 e 287), e non si tratterebbe della stessa persona. Raccontando brevemente l'episodio, anche Lucrezio parla di "Ifianassa" (cfr. LVCR., I, 80-101).

⁴³ Sulle versioni del mito, cfr. L. KAHIL, P. LINANT DE BELLEFONDS, s. v. «Iphigeneia»..., cit., pp. 706-708.

⁴⁴ Cfr. l'*argumentum* di Proclo in BERNABÉ (ed.), *Poetarum epicorum...*, cit., p. 41, Per un'analisi del tema del sacrificio di Ifigenia in Euripide e della sua derivazione dal ciclo dei *Cypria*, cfr.: JOUAN, *Euripide...*, cit., pp. 257-298.

⁴⁵ Cfr. RADT (ed.), in *TrGF*, 3, pp. 213-214.

⁴⁶ Cfr. RADT (ed.), in *TrGF*, 4, pp. 270-274.

⁴⁷ Sulla presenza dell'episodio nella letteratura latina, cfr. J.-M. CROISILLE, «Le sacrifice d'Iphigénie dans l'art romain et la littérature latine» in *Latomus* 22, 1963, pp. 209-225.

⁴⁸ E. IA 1561-1589.

⁴⁹ Sulla questione, cfr. la bibliografia citata da F. Jouan in JOUAN, *Euripide...*, cit., pp. 257-298.

opere di Eschilo e Sofocle né nella letteratura latina si parla di questo valoroso, eccezionale atto che, come vedremo, non viene chiaramente esplicitato nemmeno in ambito artistico⁵⁰.

Proponiamo i versi euripidei relativi al momento in cui la ragazza viene condotta all'altare⁵¹.

E. IA 1540-1560

ΑΓ.

ἀλλ', ὦ φίλη δέσποινα, πᾶν πεύση σαφῶς. 1540

Λέξω δ' ἀπ' ἀρχῆς, ἦν τι μὴ σφαλεῖσά μου
γνώμη ταραξή γλῶσσαν ἐν λόγοις ἐμήν.

Ἐπεὶ γὰρ ἰκόμεσθα τῆς Διὸς κόρης
Ἀρτέμιδος ἄλσος λείμακάς τ' ἀνθροφόρους,
ἴν' ἦν Ἀχαιῶν σύλλογος στρατεύματος, 1545

σὴν παῖδ' ἄγοντες, εὐθύς Ἀργείων ὄχλος
ἠθροίζεθ'. Ὡς δ' ἐσεῖδεν Ἀγαμέμνων ἄναξ
ἐπὶ σφαγᾶς στείχουσαν εἰς ἄλσος κόρην,
ἀνεστέναξε, κάμπαλιν στρέψας κᾶρα
δάκρυα, προῆγεν ὀμμάτων πέπλον προθείς. 1550

Ἦ δὲ σταθεῖσα τῶ τεκόντι πλησίον
ἔλεξε τοιάδ'· «ὦ πάτερ, πάρειμί σοι:
τοῦμόν δὲ σῶμα τῆς ἐμῆς ὑπὲρ πάτρας
καὶ τῆς ἀπάσης Ἑλλάδος γαίας ὕπερ
θῦσαι δίδωμ' ἔκοῦσα πρὸς βωμόν θεᾶς 1555
ἄγοντας, εἶπερ ἐστὶ θέσφατον τόδε.

Καὶ τοῦπ' ἔμ' εὐτυχοῖτε: καὶ νικηφόρου
δορὸς τύχοιτε πατρίδα τ' ἐξίκοισθε γῆν.
Πρὸς ταῦτα μὴ ψαύση τις Ἀργείων ἐμοῦ·
σιγῇ παρέξω γὰρ δέρην εὐκαρδίως.» 1560

MESSO

Certamente, padrona cara: saprai ogni cosa con precisione. Comincerò dal principio, a meno che la mia mente turbata non sconvolga il mio dire. Ebbene, quando arrivammo, conducendo tua figlia, alla selva consacrata ad Artemide e al prato fiorito dov'era raccolta l'armata degli Achei, subito la folla prese a stringersi intorno a noi. Agamennone, appena vide la figlia avanzare verso la selva per il sacrificio, voltò indietro il capo, si coprì gli occhi e scoppiò in singhiozzi. Allora Ifigenia si fermò accanto al padre e disse: "Padre mio, eccomi qui vicina a te. Sono pronta: offro volentieri il mio corpo perché sia portato all'altare della dea e sia immolato per la mia patria e per tutto il suolo ellenico, se così vuole l'oracolo. Per quanto sta a me, siate dunque fortunati: arrida la vittoria alle vostre aste e possiate poi ritornare in patria. Nessuno di voi mi tocchi: offrirò il mio collo in silenzio, coraggiosamente."

⁵⁰ Per un'analisi iconografica della produzione artistica sul tema, cfr. E. LOEWY, «Der Schluss der Iphigenie in Aulis» in *JÖAI* 24, 1929, pp. 1-41 e *contra* JOUAN, «Autour du sacrifice...», *cit.*

⁵¹ L'edizione greca del testo è tratta da F. JOUAN (ed. e trad.), *Euripide: Iphigénie à Aulis* (Coll. des Universités de France. Série grecque 291), Paris 1983, vol. VII, 1. La traduzione in italiano è invece tratta da F. FERRARI (ed. e trad.), *Euripide: Ifigenia in Tauride: Ifigenia in Aulide* (I classici della BUR), Milano 1995³.

La rappresentazione dell'esperienza di Ifigenia ad Aulide compare in diversi documenti greci e romani⁵². Per quanto riguarda l'ambito greco, ritroviamo la scena dell'accompagnamento della fanciulla all'altare soprattutto a partire dal V sec. a. C., a seguito della diffusione e del successo del testo euripideo: citiamo a titolo d'esempio la scena su un'oinochoé attica a figure rosse⁵³ (fig. 45), su una lekythos da Selinunte⁵⁴ (fig. 46), entrambi di V sec. a. C., e in un famoso quadro di Timante descritto da Plinio il Vecchio e altri autori⁵⁵. Per quanto riguarda la produzione romana due documenti importanti sono rappresentati da una pittura murale di I sec. a. C. dalla c. d. "Casa del Poeta Tragico" a Pompei⁵⁶ (fig. 47) e il mosaico rinvenuto a *Emporiae*/Empúries (fig. 48)⁵⁷. In queste opere osserviamo la presenza di due diversi schemi iconografici già presenti nell'arte greca, in cui:

* la fanciulla viene trascinata verso l'altare (figg. 45, 47);

* la fanciulla viene condotta, triste e rassegnata, all'altare (figg. 46, 48).

Sembra poco consona la distinzione, proposta da Loewy⁵⁸ e seguita da Croisille⁵⁹ tra un'Ifigenia "non consenziente" e "consenziente". Dovremmo piuttosto distinguere, seguendo la proposta di P. Linant de Bellefonds⁶⁰, tra un'Ifigenia "trascinata" e una "condotta" all'altare: non è infatti possibile affermare che Ifigenia "acconsenta" al sacrificio, come nella tragedia euripidea, dal momento che in nessuna opera la ragazza si consegna chiaramente in modo spontaneo. Le opere che presentano il primo schema si ispirerebbero alle tragedie, conservate in frammenti, di Eschilo e Sofocle mentre i documenti in cui Ifigenia viene condotta all'altare meglio si accordano con la versione euripidea. Il mosaico di *Emporiae*/Empúries si avvicina dunque al racconto di Euripide.

⁵² Sui documenti artistici relativi all'episodio considerato, cfr. KAHIL, LINANT DE BELLEFONDS, s. v. «Iphigeneia»..., *cit.*, pp. 708-712, 719-722 (immagini in *LIMC*, V, 2, pp. 466-467, 473); TOUCHEFEU, KRAUSKOPF, s. v. «Agamennon»..., *cit.*, pp. 263-265 (immagini in *LIMC*, I, 2, pp. 194-196).

⁵³ Conservata presso l'Università di Kiel. Cfr. KAHIL, LINANT DE BELLEFONDS, «Iphigeneia»..., *cit.*, pp. 708-709, n. 1 (immagine in *LIMC*, V, 2, p. 466).

⁵⁴ Conservata presso il Museo archeologico di Palermo. Cfr. KAHIL, LINANT DE BELLEFONDS, «Iphigeneia»..., *cit.*, pp. 709-710, n. 3 (immagini in *LIMC*, V, 2, p. 466).

⁵⁵ PLIN. nat. 35, 73; VAL. MAX. 8, 11, 6; CIC. orat. 74.

⁵⁶ Cfr. TOUCHEFEU, KRAUSKOPF, s. v. «Agamennon»..., *cit.*, p. 265, n. 41 (immagine in *LIMC*, I, 2, p. 196).

⁵⁷ Il mosaico è stato presentato *supra* nella parte IV alle pp. 261-263.

⁵⁸ Cfr. LOEWY, «Der Schluss...», *cit.*

⁵⁹ Cfr. CROISILLE, «Le sacrifice d'Iphigénie...», *cit.*

⁶⁰ Cfr. KAHIL, LINANT DE BELLEFONDS, «Iphigeneia»..., *cit.*, pp. 708-709 (immagini in *LIMC*, V, 2, p. 466).



Fig. 45. Oinochoé attica. 430-420 a. C.. Kiel, Universitat



Fig. 46. Selinunte, lekythos. 470 a. C.. Palermo, Museo archeologico regionale

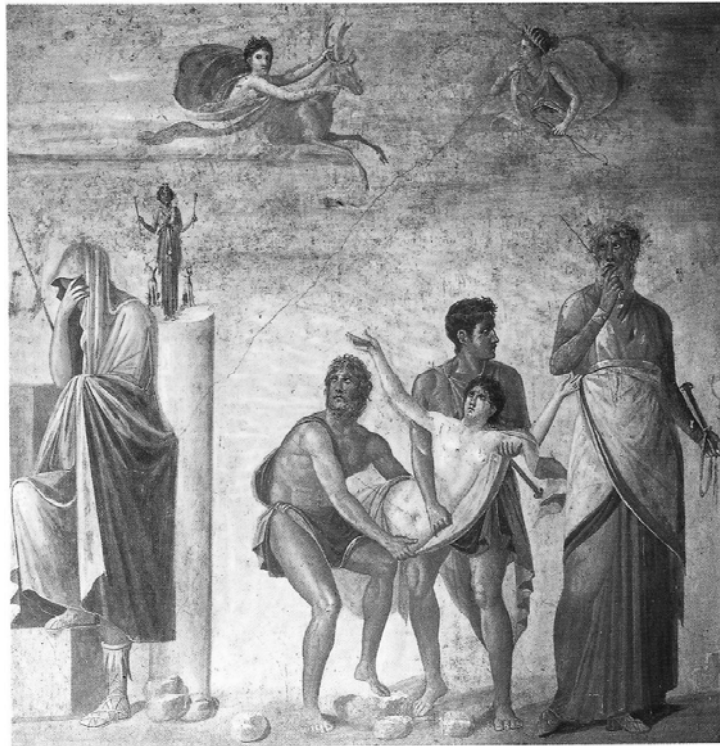


Fig. 47. Pompei, affresco dalla c. d. “Casa del Poeta Tragico”. Età vespasiana.
Napoli, Museo archeologico nazionale



Fig. 48. *Emporiae*/Empúries, *emblema* da una *domus*. I sec. a. C./I sec. d. C./fine dell’Impero.
Empúries, Museo archeologico

Gli elementi chiave presenti sia nel testo di Euripide sia nel tessellato ispanico sono: una donna con il capo velato condotta verso un altare (Ifigenia), alcuni guerrieri intorno, un uomo rappresentato di tre quarti mentre nasconde il volto per il dolore (Agamennone), la dea Artemide/Diana accompagnata da una cerva. Il mosaico di *Emporiae*/Empúries si inserisce nella sopra citata categoria dell'Ifigenia “condotta” all’altare. L’*emblema* riproduce fedelmente il racconto euripideo per quanto riguarda il momento immediatamente precedente il monologo della ragazza. Ifigenia viene condotta da alcuni guerrieri – di cui non si dice il nome – nella selva sacra ad Artemide, la folla degli Achei si stringe intorno a loro e Agamennone, addolorato, volge il capo per non guardare la scena. Nel tessellato, intorno alla sequenza centrale, è possibile riconoscere alcuni elementi che fanno riferimento ad altre sequenze dell’episodio. Osserviamo infatti, in alto a destra, l’anticipazione di quanto avverrà successivamente: la dea Artemide sta arrivando con la cerva con cui sostituirà Ifigenia nell’istante del sacrificio. Inoltre, se il personaggio maschile a sinistra, dietro la colonna e parzialmente coperto da uno scudo, fosse Achille, nell’*emblema* si farebbe riferimento a un evento precedente rispetto al principale: la menzogna con cui Agamennone riesce ad attirare moglie e figlia in Aulide ossia il matrimonio del Pelide con la ragazza. Siamo dunque di fronte a una rappresentazione *compendiaria*, in cui tre sequenze successive dell’episodio, strettamente legate tra loro da rapporti di dipendenza, vengono riunite in uno stesso spazio. A questo proposito risulta interessante il confronto tra l’*emblema* e una pittura dalla c. d. “Casa del Poeta Tragico” a Pompei (fig. 47). Le opere, pur appartenendo a due categorie distinte – l’affresco pompeiano rappresenta Ifigenia trascinata al sacrificio – condividono alcuni elementi interessanti quali la divisione in due piani, terra e cielo, corrispondenti al presente umano e all’imminente futuro divino del prodigio, e la presenza della colonna di sinistra sormontata da una statua – nell’*emblema* le statue sono due. Anche nel caso dell’affresco di Pompei è dunque possibile parlare di rappresentazione di tipo compendiario.

Nell’affresco così come nel mosaico la compendiarietà è finalizzata a una sicura comprensione della scena: l’imminente intervento di Artemide/Diana fa sì che la scena possa essere correttamente interpretata, da parte di un pubblico colto, con il sacrificio di Ifigenia. Infine, è interessante notare il carattere “romano” dato alla rappresentazione musiva attraverso l’aggiunta del *camillus*, di cui non si parla nella tragedia di Euripide.

Non è possibile determinare con sicurezza se il tessellato sia stato prodotto in *Hispania* oppure in ambiente italico, nel I sec. a. C., nel secolo successivo oppure addirittura alla fine dell’Impero. Potremmo accettare la datazione al I sec. a. C. o al I sec. d. C., epoca di sviluppo per

Emporiae/Empúries e momento di grande produzione in area campana di *emblemata*. Nel caso in cui l'opera fosse stata prodotta in ambiente italico, potrebbe essere giunta ad *Emporiae*/Empúries insieme ad altri beni preziosi, come è stato recentemente proposto da P. G. Meyboom. Lo studioso, sulla base del confronto del mosaico con alcune scene omeriche dalla c. d. "Casa del Poeta Tragico", ha ipotizzato una provenienza del manufatto dall'area campana e un suo arrivo nella città ispanica insieme ad altri *emblemata*⁶¹. Il manufatto sarebbe stato prodotto nella zona di Pompei su commissione, forse da parte di un commerciante campano residente ad *Emporiae*/Empúries. L'opera si ispirerebbe a un modello ellenistico⁶², modificato con l'aggiunta di elementi romani come le vesti – il *pallium* – e il *camillus*: la "compendiarietà" della scena, in questo caso, sarebbe stata "scelta" e non "dettata" dal committente. Una volta realizzato, il mosaico sarebbe giunto dalla sua terra d'origine, via mare, a *Emporiae*/Empúries oppure, viste le ridotte dimensioni, sarebbe arrivato in *Hispania* insieme al proprietario direttamente dalla terra d'origine.

Come abbiamo visto, il tessellato mostra una certa coerenza con il testo euripideo. Immaginiamo che la scelta del tema da parte del committente si debba alla sua conoscenza attraverso il dramma di Euripide. Non è comunque da escludere che la storia fosse rappresentata in forma mimica: in entrambi i casi si giustificerebbe il carattere teatrale dello sfondo del tessellato. La presenza di commercianti italici ad *Emporiae*/Empúries potrebbe dunque aver portato nella città ispanica, oltre a modelli architettonici – le case ad atrio – e decorativi – gli *emblemata* – anche immagini della propria cultura greco-romana, di cui faceva parte anche la storia di Ifigenia.

⁶¹ MEYBOOM, «Iphigenia...», *cit.*.

⁶² M. Á Elvira, sulla base di un'analisi strutturale e coloristica del mosaico emporitano, ipotizza un modello greco risalente alla metà del IV sec. a. C. di scuola sud-italica o tebano-attica: l'artista avrebbe seguito una linea già tracciata da Timante distaccandosene ed evolvendo nel trattamento psicologico dei personaggi (M. Á ELVIRA, «Sobre el original griego...», *cit.*, pp. 17-21).

La supplica di Crise ad Agamennone

Il testo. La presenza dell'episodio mitico nella letteratura

Nei primi versi dell'*Iliade*⁶³ Crise⁶⁴, sacerdote di Apollo, si reca alla tenda di Agamennone⁶⁵ per reclamare la figlia Criseide, fatta schiava durante la presa di Tebas, in Misia. Il duro rifiuto del re acheo provoca la vendetta di Crise, che chiede al dio di scatenare una terribile peste nel campo greco.

Proponiamo qui i versi che raccontano della supplica di Crise ad Agamennone⁶⁶.

Il. 1.9-23

Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός: ὃ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς
νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ᾤρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί, 10
οὔνεκα τὸν Χρῦσιν ἠτίμασεν ἀρητῆρα
Ἀτρεΐδης· ὃ γὰρ ἦλθε θεὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν
λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα,
στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
χρυσέω ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ λίσσετο πάντας Ἀχαιοῦς, 15
Ἀτρεΐδα δὲ μάλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν:
«Ἀτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί,
ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
ἐκέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἰκαδ' ἰκέσθαι:
παῖδα δ' ἔμοι λύσατε φίλην, τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι, 20
ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα.»
ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ
αἰδεῖσθαι θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα

Il figlio di Zeus e Latona; egli, irato col re,
mala peste fece nascere nel campo, la gente moriva, 10
perché Crise l'Atride trattò malamente,
il sacerdote; costui venne alle navi rapide degli Achei
per liberare la figlia, con riscatto infinito,
avendo tra mano le bende d'Apollo che lungi saetta,

⁶³ Il. 1.12-32.

⁶⁴ Sulla figura di Crise, cfr. L. V. SYBEL, s. v. «Chryse», in ROSCHER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., I.1 (1884-1886, 1978²), coll. 901-902.

⁶⁵ Sulla figura di Agamennone, cfr. A. FURTWÄNGLER, s. v. «Agamennon», in ROSCHER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., I.1 (1884-1886, 1978²), coll. 90-97.

⁶⁶ Il testo greco è tratto da D. B. MONRO, T. W. ALLEN (edd.), *Homeri Opera*, Oxford 1920, vol. I. La traduzione in italiano è tratta da R. CALZECCHI ONESTI (ed. e trad.), *Omero: Iliade* (ET Classici 35), Torino 1990.

intorno allo scettro d'oro, e pregava tutti gli Achei
ma sopra tutto i due Atridi, ordinatori d'eserciti:
“Atridi, e voi tutti, Achei schinieri robusti,
a voi diano gli dei, che hanno le case d'Olimpo,
d'abbattere la città di Priamo, di ben tornare in patria;
e voi liberate la mia creatura, accettate il riscatto,
venerando il figlio di Zeus, Apollo che lungi saetta.”
Allora gli altri Achei tutti acclamarono,
fosse onorato quel sacerdote, accolto quel ricco riscatto.

15

20

L'immagine. L'episodio mitico in alcuni documenti artistici greci e romani

I documenti artistici relativi all'incontro fra Agamennone e Crise⁶⁷ sono pochi e si incentrano sulla supplica del sacerdote piuttosto che sulla reazione dell'Atride: si considerino, ad esempio, un cratere apulo da Potenza di IV sec.⁶⁸ (fig. 49) e alcuni rilievi romani⁶⁹. Gli studiosi sono concordi nell'interpretare il mosaico di *Neapolis/Nabeul*⁷⁰ (fig. 50) come la rappresentazione, in forma musiva, del primo scontro dell'*Iliade*.



Fig. 49. Potenza, cratere apulo. 375-350 a. C.. Parigi, Museo del Louvre

⁶⁷ Sui documenti artistici rappresentanti l'episodio considerato, cfr. TOUCHEFEU, KRAUSKOPF, s. v. «Agamennon»..., *cit.*, p. 265 (immagini in *LIMC*, I, 2, p. 197).

⁶⁸ Conservato presso il Museo del Louvre di Parigi. Cfr. TOUCHEFEU, KRAUSKOPF, s. v. «Agamennon»..., *cit.*, p. 265, n. 44 (immagine in *LIMC*, I, 2, p. 197).

⁶⁹ Cfr. TOUCHEFEU, KRAUSKOPF, s. v. «Agamennon»..., *cit.*, p. 265, nn. 45 e 46 (senza immagini).

⁷⁰ Il mosaico è stato presentato *supra* nella parte III alle pp. 176-177.



Fig. 50. *Neapolis/Nabeul*, mosaico dall'ambiente n. 3 (ala est) della c. d. "Casa delle Ninfe". Variamente datato fra il secondo e il quarto decennio del IV sec.. Nabeul, Museo

Il testo e l'immagine. Osservazioni

Il mosaico di *Neapolis/Nabeul* rispecchia piuttosto fedelmente il testo omerico. Gli elementi chiave presenti nel testo e nell'arte sono: un uomo rappresentato in atteggiamento di supplica (Crise), il riscatto, un uomo in abiti militari seduto di fronte al supplice (Agamennone).

Confrontando il cratere apulo (fig. 49) con il mosaico (fig. 40) notiamo che mentre nel primo spicca l'atteggiamento supplichevole dell'anziano che tocca le ginocchia dell'Atride seminudo, che allunga il braccio destro verso di lui in segno di clemenza, nel tessellato, invece, l'offerta del riscatto ha un ruolo importante. In primo piano, Crise, in ginocchio, porge in dono a un sorpreso Agamennone un oggetto interpretabile come una catena spezzata e tra i due personaggi sono appoggiati per terra due rami di alloro. In secondo piano si dispongono due donne e un uomo impegnati a trasportare grandi recipienti. Omero dice infatti che Crise giunge alle navi achee con un "riscatto infinito", senza specificare di cosa si tratti e facendo intuire, senza enunciarlo esplicitamente, che l'anziano fosse accompagnato da persone intente a trasportare i doni. Inoltre, nel mosaico il sacerdote offre ad Agamennone una catena spezzata e per terra ci sono due rami di alloro. Questi elementi, assenti nel racconto omerico, potrebbero essere stati aggiunti in quanto allusivi rispettivamente al ruolo di sacerdote di Crise – nei versi greci si parla di uno scettro d'oro

con le bende –, alla sua richiesta di liberazione di Criseide e alla specifica identità del richiedente come responsabile del culto di Apollo, la cui pianta sacra era appunto l'alloro – i rami sostituirebbero le “bende d’Apollo” del testo.

Data la popolarità dei testi omerici, pensiamo che il testo omerico stia alla base dell’elaborazione del mosaico, “personalizzata” in base a determinati criteri. L’aggiunta di oggetti assenti nel testo omerico aiutano a svelare l’identità del protagonista: i rami di alloro, la pianta di Apollo, per suggerire un’associazione fra l’anziano e il dio e permettere il riconoscimento di Criseide come sacerdote; la catena spezzata che il vecchio mostra ad Agamennone alluderebbe alla prigionia di Criseide. Inoltre, l’abbigliamento romano dei personaggi indica una volontà di adattare al proprio tempo una leggenda antichissima.

La lite fra Achille e Agamennone (?)

Il testo. La presenza dell'episodio mitico nella letteratura

Di fronte all'esercito acheo Calcante rivela che Apollo placherà la sua ira soltanto quando Agamennone restituirà Criseide al padre. Il figlio di Atreo oppone un duro rifiuto alle parole dell'indovino mentre Achille lo esorta a compiere il volere del dio. Lo scontro fra i due eroi nasce dalla minaccia di Agamennone di sostituire la schiava Criseide con una appartenente a un altro capo acheo e la tensione aumenta quando l'Atride pretende di avere Briseide, schiava di Achille. Nel momento peggiore della lite, il Pelide arriva quasi a uccidere l'avversario ma viene bloccato dal decisivo intervento di Atena. Successivamente, Nestore interviene nel tentativo di placare gli eroi, invitando Agamennone a rinunciare a Briseide e suggerendo ad Achille di calmarsi: le sue parole non riescono però a smuovere i contendenti dalle loro intenzioni.

Proponiamo qui i versi che descrivono l'intervento di Nestore nella contesa⁷¹.

II. 1.223-284

Πηλεΐδης δ' ἑξαυτίς ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν
Ἄτρεΐδην προσέειπε, καὶ οὐ πῶ λῆγε χόλοιο·
«οἴνοβαρές, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο, 225
οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῶ θωρηχθῆναι
οὔτε λόχον δ' ἰέναι σὺν ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν
τέτληκας θυμῷ· τὸ δέ τοι κῆρ εἶδεται εἶναι.
ἦ πολὺ λώϊόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν
δῶρ' ἀποαιρεῖσθαι ὅς τις σέθεν ἀντίον εἶπη· 230
δημοβόρος βασιλεὺς ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις·
ἦ γὰρ ἂν Ἄτρεΐδη νῦν ὕστατα λωβήσαιο.
ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω καὶ ἐπὶ μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι·
ναὶ μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὐ ποτε φύλλα καὶ ὄζους
φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν, 235
οὐδ' ἀναθλήσει· περὶ γὰρ ῥά ἐ χαλκὸς ἔλεψε
φύλλα τε καὶ φλοιόν· νῦν αὐτέ μιν υἴες Ἀχαιῶν
ἐν παλάμῃς φορέουσι δικασπόλοι, οἳ τε θέμιστας
πρὸς Διὸς εἰρύεται· ὃ δέ τοι μέγας ἔσσειται ὄρκος·
ἦ ποτ' Ἀχιλλῆος ποθὴ ἴξεται υἴας Ἀχαιῶν 240
σύμπαντας· τότε δ' οὐ τι δυνήσεται ἀχνύμενός περ
χραιομεῖν, εὖτ' ἂν πολλοὶ ὑφ' Ἔκτορος ἀνδροφόνοιο
θνήσκοντες πίπτωσι· σὺ δ' ἐνδοθὶ θυμὸν ἀμύξεις

⁷¹ Il testo greco è tratto da MONRO, ALLEN (edd.), *Homeri Opera...*, cit.. La traduzione in italiano è tratta da CALZECCHI ONESTI (ed. e trad.), *Omero...*, cit..

χωόμενος ὁ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας.»
 ὧς φάτο Πηλεΐδης, ποτὶ δὲ σκῆπτρον βάλε γαίη 245
 χρυσείοις ἦλοισι πεπαρμένον, ἔζετο δ' αὐτός·
Ἄτρεΐδης δ' ἐτέρωθεν ἐμήνιε· τοῖσι δὲ Νέστωρ
 ἠδυνεπῆς ἀνόρουσε, λιγύς Πυλίων ἀγορητής,
 τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδῆ·
 τῷ δ' ἤδη δύο μὲν γενεαὶ μερόπων ἀνθρώπων 250
 ἐφθίαθ', οἳ οἱ πρόσθεν ἅμα τράφεν ἠδ' ἐγένοντο
 ἐν Πύλῳ ἠγαθέη, μετὰ δὲ τριτάτοισιν ἄνασσαν·
 ὁ σφιν ἐὺ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
 «ὦ πόποι, ἦ μέγα πένθος Ἀχαιΐδα γαῖαν ἰκάνει·
 ἦ κεν γηθήσαι Πρίαμος Πριάμοιό τε παῖδες 255
 ἄλλοι τε Τρῶες μέγα κεν κεχαροίατο θυμῷ,
 εἰ σφῶϊν τάδε πάντα πυθοίατο μαρναμένοϊιν,
 οἳ περὶ μὲν βουλήν Δαναῶν, περὶ δ' ἐστὲ μάχεσθαι.
 ἀλλὰ πίθεσθ'· ἄμφω δὲ νεωτέρω ἐστὸν ἐμεῖο·
 ἤδη γάρ ποτ' ἐγὼ καὶ ἀρείοισιν ἠέ περ ὑμῖν 260
 ἀνδράσιν ὠμίλησα, καὶ οὐ ποτέ μ' οἳ γ' ἀθέριζον.
 οὐ γάρ πω τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι,
 οἷον Πειρίθοόν τε Δρύαντά τε, ποιμένα λαῶν,
 Καινέα τ' Ἐξάδιόν τε καὶ ἀντίθεον Πολύφημον
 Θησέα τ' Αἰγεΐδην, ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν 265
 κάρτιστοι δὴ κείνοι ἐπιχθονίων τράφεν ἀνδρῶν·
 κάρτιστοι μὲν ἔσαν καὶ καρτίστοις ἐμάχοντο,
 φηρσὶν ὄρεσκόοισι καὶ ἐκπάγλως ἀπόλεσαν.
 καὶ μὲν τοῖσιν ἐγὼ μεθομίλειον ἐκ Πύλου ἐλθὼν
 τηλόθεν ἐξ ἀπίης γαίης· καλέσαντο γὰρ αὐτοί· 270
 καὶ μαχόμεν κατ' ἔμ' αὐτὸν ἐγὼ· κείνοισι δ' ἂν οὐ τις
 τῶν οἳ νῦν βροτοὶ εἰσιν ἐπιχθόνιοι μαχέοιτο·
 καὶ μὲν μευ βουλέων ζύνιεν πείθοντό τε μύθο·
 ἀλλὰ πίθεσθε καὶ ὕμμες, ἐπεὶ πείθεσθαι ἄμεινον·
 μήτε σὺ τόνδ' ἀγαθός περ ἐὼν ἀποαίρεο κούρην, 275
 ἀλλ' ἔα, ὧς οἳ πρῶτα δόσαν γέρας υἴες Ἀχαιῶν·
 μήτε σὺ, Πηλεΐδη, ἔθελ' ἐριζέμεναι βασιλῆϊ
 ἀντιβίην, ἐπεὶ οὐ ποθ' ὁμοίης ἔμμορε τιμῆς
 σκηπτοῦχος βασιλεύς, ᾧ τε Ζεὺς κῦδος ἔδωκεν.
 εἰ δὲ σὺ καρτερός ἐσσι, θεὰ δέ σε γείνατο μήτηρ, 280
 ἀλλ' ὁ γε φέρτερός ἐστιν, ἐπεὶ πλεόνεσσιν ἀνάσσει.
 Ἄτρεΐδη, σὺ δὲ παῦε τεδὸν μένος· αὐτὰρ ἔγωγε
 λίσσομ' Ἀχιλλῆϊ μεθέμεν χόλον, ὃς μέγα πᾶσιν
 ἔρκος Ἀχαιοῖσιν πέλεται πολέμοιο κακοῖο.»

Di nuovo allora il Pelide con parole ingiuriose
investì l'Atride e non trattene il corrucchio:

«Ubriacone, occhi di cane, cuore di cervo, 225
 mai vestir corazza con l'esercito in guerra
 né andare all'agguato coi più forti degli Achei
 osa il tuo cuore: questo ti sembra morte.
 E certo è molto più facile nel largo campo degli Achei
 strappare i doni a chi faccia a faccia ti parla, 230

re mangiatore del popolo, perché a buoni a niente comandi;
se no davvero, Atride, ora per l'ultima volta offendevi!

Ma io ti dico e giuro gran giuramento:

sì, per questo scettro, che mai più foglie o rami
metterà, poi che ha lasciato il tronco sui monti, 235

mai fiorirà, ché intorno ad esso il bronzo ha strappato
foglie e corteccia: e ora i figli degli Achei
che fanno giustizia lo portano in mano: essi le leggi
in nome di Zeus mantengono salde. Questo sarà il giuramento.

Certo un giorno il rimpianto d'Achille prenderà i figli degli Achei, 240
tutti quanti, e allora tu in nulla potrai, benché afflitto,
aiutarli, quando molti per mano d'Ettore massacratore

cadranno morenti; e tu dentro lacererai il cuore,
rabbioso che non ripagasti il più forte degli Achei».

Disse così il Pelide e scagliò in terra lo scettro 245
disseminato di chiodi d'oro. Poi egli sedette.

Dall'altra parte l'Atride era furioso. Fra loro Nestore
dalla dolce parola s'alzò, l'arguto oratore dei Pili:
dalla sua lingua anche più dolce del miele la parola scorreva.

Già sotto di lui due generazioni d'uomini mortali 250
s'erano estinte, che nacquero e crebbero un tempo con lui
a Pilo divina, e sopra la terza regnava:

a loro, saggio pensando, egli parlò e disse:
«Ah! Gran male davvero colpisce la terra achea,

davvero potrebbe allietarsi Priamo e i figli di Priamo, 255
e gli altri Troiani molto potrebbero godere in cuore,
se tanto sapessero che voi due contendete,

voi che siete i primi dei Danai per consiglio e in battaglia.
Ma datemi retta: voi siete più giovani entrambi di me;

e io un tempo in mezzo a guerrieri più forti di voi 260
son vissuto, e quelli non mi trascurarono certo.

In nessun luogo già vidi né mai vedrò uomini tali
quali Piritoo e Driante, pastori di popoli,

Ceneo ed Essadio, Polifemo pari agli dei, 265
Teseo figlio d'Egeo, simile agli immortali:

fortissimi crebbero essi fra gli uomini in terra,
fortissimi furono, e con forti pugnarono,

coi Centauri montani, li massacrarono orrendamente.
Ebbene, con questi ho vissuto, partito da Pilo,

laggiù, terra lontana: essi m'avevan chiamato 270
e io combatterei per mio conto; ma con quelli nessuno
di quanti mortali oggi vivono in terra potrebbe combattere.

Ebbene, ai consigli miei s'arrendevano, obbedivano alla parola:
ma su, obbedite anche voi, perché è meglio obbedire;

tu, pur essendo potente, non togliere a lui la giovane, 275
lasciala, ché a lui la diedero in dono i figli degli Achei.

E tu non volere, Pelide, contendere col re
faccia a faccia, perché non ebbe in sorte onore comune

un re scetrato, a cui Zeus diede la gloria. 280
Se tu sei molto forte, una madre dea ti ha portato,
ma questi è ben più potente, ché su molti comanda.

Atride, e tu smetti la collera tua; io, sì, io
ti supplico di condonare l'ira ad Achille, che è gran colonna

per tutti gli Achei contro la mala guerra!».

I documenti artistici conservati rappresentanti la c. d. “querelle des chefs” sono pochi⁷². Si potrebbero citare una pittura murale perduta da Pompei⁷³ e un mosaico frammentario datato alla prima metà del I sec. d. C.⁷⁴ (fig. 51): in entrambi i documenti viene rappresentato il momento di massima tensione dello scontro, coincidente con l'intervento di Atena. Seguendo l'interpretazione discussa nel paragrafo successivo, il mosaico da *Augusta Emerita/Mérida*⁷⁵ (fig. 52) costituirebbe dunque una delle poche versioni artistiche del celebre episodio omerico.



Fig. 51. Pompei, mosaico dalla c. d. “Casa di Apolline”. I sec. d. C.. Napoli, Museo archeologico nazionale

⁷² Cfr. KOSSATZ-DEISSMANN, s. v. «Achilleus»..., *cit.*, pp. 104-106 (immagini in *LIMC*, I, 2, pp. 102-103) e TOUCHEFEU, KRAUSKOPF, s. v. «Agamennon», pp. 265-266 (immagine in *LIMC*, I, 2, p. 197).

⁷³ Cfr. S. REINACH, *Répertoire de peinture grecques et romaines*, Roma 1970, p. 167, n. 5.

⁷⁴ Conservato presso il Museo archeologico nazionale di Napoli. Cfr. SEAR, *Roman wall...*, *cit.*, pp. 70-71, tav. XVII, 2.

⁷⁵ Il mosaico è stato presentato *supra* nella parte IV alle pp. 264-266.



Fig. 52. *Augusta Emerita/Mérida*, mosaico dal *triclinium* di una *domus* della “calle Holguín”.
 Metà del IV sec.. Mérida, Museo d’arte romana

Il testo e l’immagine. Osservazioni

Nella scena rappresentata nella parte inferiore del mosaico emeritense sono presenti quattro personaggi (fig. 52). A partire da sinistra osserviamo tre uomini stanti: il primo sembra concentrato ad ascoltare l’uomo di fronte a lui, che gli si rivolge con un gesto di dubbio significato; il terzo uomo tocca il secondo con il braccio, come se lo volesse calmare. Sull’estrema destra appare infine una donna con il capo velato. L’immagine è stata variamente interpretata. Secondo M.-H. Quet si tratterebbe della consegna di Briseide ad Agamennone da parte dei due araldi Taltibio ed Euribate, a

seguito della sottrazione della ragazza ad Achille; anche J. Lancha segue quest'ipotesi. J. M. Álvarez Martínez inizialmente ha interpretato la scena come la lite fra Achille e Agamennone in presenza di Ulisse e Briseide mentre recentemente ha rivisto la sua ipotesi sostenendo si tratti della restituzione di Briseide ad Achille da parte di due araldi. Infine, J. Gómez Pallarès vede nella rappresentazione il tentativo da parte di Nestore di riconciliare Achille e Agamennone durante la loro furiosa discussione⁷⁶. Sulla base del confronto fra l'intera scena e il testo letterario e fra dei personaggi e la loro tradizione iconografica, l'interpretazione del tessellato risulta difficile. Tuttavia, l'ipotesi di J. Gómez Pallarès ci sembra più convincente rispetto alle altre, anche se alcuni elementi restano poco chiari. Pensando che il tessellato riproduca un momento ben preciso del testo di Omero e confrontando i versi con le immagini, non troviamo una perfetta corrispondenza. Nel racconto omerico proposto poc'anzi, Achille e Agamennone stanno discutendo animatamente: dopo aver minacciato il proprio rifiuto a combattere, il Pelide scaglia in terra uno scettro disseminato di chiodi d'oro e si siede. A questo punto interviene Nestore, che cerca di placare, senza successo, gli animi dei due contendenti. Nel mosaico ispanico, il secondo e il terzo uomo stanno in piedi, vicini, l'uno sta parlando mentre l'altro gli tocca il braccio per calmarlo. Inoltre, nei versi greci Briseide non è presente durante lo scontro: infatti si trova ancora nella tenda di Achille. In disparte rispetto alla contesa, nel mosaico la ragazza sembra quasi assente rispetto a quanto sta accadendo. La sua presenza nel mosaico sarebbe solo "evocativa" e necessaria alla comprensione della scena: è stata lei la causa del disaccordo fra i due, come dice il Pelide all'inizio del suo discorso, e ora sta per ritornare dal vecchio padrone. Saremmo dunque di fronte a una rappresentazione semplificata dell'episodio omerico, in cui Atena, sempre presente nei pochi documenti artistici sulla c. d. "querelle des chefs" (fig. 51), eccezionalmente non compare. Inoltre, alcuni elementi della scena risultano iconograficamente ambigui. L'atteggiamento di Achille potrebbe essere sia aggressivo sia pacifico. J. Lancha ha parlato di *salutatio* ma il gesto dell'eroe potrebbe anche ricordare l'iconografia dell'*adlocutio* di un generale di fronte ai suoi soldati. Questa ambiguità ha portato M.-H. Quet a proporre l'identificazione dei due personaggi maschili al centro come gli araldi Taltibio ed Euribate. Tuttavia, il richiamo alla calma da parte del terzo personaggio sembra chiaro – il braccio teso a fermare un impeto. Inoltre, l'identificazione del terzo personaggio risulta particolarmente problematica da un punto di vista iconografico. J. Gómez Pallarès giustifica l'identificazione di Nestore, sulla base della coerenza letteraria, citando alcuni documenti in cui si attesta l'intervento dell'anziano eroe nella contesa fra Achille e Agamennone. Al contrario, la figura

⁷⁶ Riprendiamo qui la bibliografia citata nella scheda relativa al mosaico *supra* nella parte IV (p. 264): QUET, «Banquet des Sept Sages...», *cit.*; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, «El mosaico de los Siete Sabios...», *cit.*; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Mosaicos romanos de Mérida...*, *cit.*, pp. 69-79, n. 13, fig. 6, tavv. 32-38; LANCHA, *Mosaïque...*, *cit.*, pp. 218-223, n. 106, tavv. CII-CV, J e K; GÓMEZ PALLARÈS, *Edición y comentario...*, *cit.*, pp. 69-71; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, «Aspectos de las élites...», *cit.*; LANCHA, «La culture de élites...», *cit.*, p. 249.

maschile nel mosaico appare giovane e porta sulla testa un *pileus*, il copricapo tipico di Ulisse. Questi non compare nella famosa lite fra il Pelide e l'Atride e, posto che il pavimento faccia riferimento a un ben preciso momento del testo omerico, la presenza del re di Itaca non si spiegherebbe⁷⁷. L'unico momento in cui i tre eroi sono tutti presenti in scena in modo attivo è quello della riappacificazione di Achille e Agamennone⁷⁸. Nel suo discorso, il Pelide richiama alla memoria il motivo della lite con Agamennone⁷⁹ ed esorta i soldati alla ripresa della guerra. A un certo punto Ulisse cerca di frenare il suo impeto, suggerendo di riprendere le azioni militari con calma⁸⁰. Pur esistendo in questo caso una corrispondenza fra il testo e il mosaico – Agamennone ascolta attento il discorso di Achille, invitato da Ulisse alla prudenza –, pensando a un possibile tema di discussione da parte dei Sette Saggi rappresentati nella parte superiore del pavimento, l'argomento della lite fra gli eroi sembrerebbe più plausibile rispetto a quello della riconciliazione. Purtroppo non esistono documenti artistici relativi alla riappacificazione dei due eroi, fatto che impedisce di avanzare l'ipotesi. Potremmo dunque accettare la lettura della lite fra Achille e Agamennone con l'intervento di Nestore interpretando la rappresentazione musiva ispanica come una versione semplificata e *compendiaria* dell'episodio omerico, in cui alcune sequenze successive – la lite fra i due eroi, l'intervento di Nestore – vengono riassunte in un unico momento per facilitare la comprensione delle immagini. Inoltre, per quanto riguarda il terzo personaggio, si riconoscono tracce di un restauro in corrispondenza della sua testa: ciò potrebbe aver determinato dei cambiamenti. In ogni caso, pensiamo che il tessellato proponga anche un trattamento iconografico poco preciso dei personaggi – si considerino il gesto ambiguo di Achille, la somiglianza dei due personaggi al centro –, il che genera questioni destinate a rimanere aperte.

Per confermare come il tema del conflitto fra gli eroi fosse conosciuto e apprezzato dagli intellettuali in età imperiale, ricordiamo che il cinquantasettesimo discorso di Dione Crisostomo⁸¹, retore alla corte di Traiano, riflette proprio sul significato delle parole che Nestore rivolge ai due contendenti durante l'assemblea, mostrando come il suo atteggiamento non debba considerarsi di supponente saccenteria ma piuttosto come un saggio invito alla moderazione di fronte all'arroganza dei due guerrieri. Il discorso di Dione indica che i poemi omerici e i loro personaggi erano oggetto di discussioni dotte.

Il mosaico di *Augusta Emerita*/Mérida potrebbe dunque costituire un *unicum* della rappresentazione artistica della scena della contesa, anche se diversi problemi rimangono irrisolti.

⁷⁷ J. M. Álvarez Martínez (cfr. «El mosaico de los Siete Sabios...», *cit.*, p. 114) spiega la presenza di Ulisse con la sua riconosciuta capacità mediatrice.

⁷⁸ Il. 19.154-183.

⁷⁹ Il. 19.54-73.

⁸⁰ Il. 19.145-183.

⁸¹ D. Chr. 57.

La conoscenza del testo omerico, molto noto, era condizione indispensabile per comprendere la decorazione del pavimento e l'assenza di iscrizioni suggerirebbe che la scena doveva essere comprensibile al pubblico. I versi di Omero, qui liberamente interpretati, costituirono la fonte di ispirazione per questo pavimento colto, in cui un momento del testo greco viene accostato, per illustrarne il contenuto, a una conversazione fra saggi. È significativo che il mosaico decori un *triclinium*, sala dedicata ai conviti e alle discussioni dei proprietari con i loro ospiti: come i leggendari Saggi anche i membri dell'élite emeritense potevano ritrovarsi a banchetto e parlare di letteratura.

L'addio di Achille a Briseide

Il testo. La presenza dell'episodio mitico nella letteratura

Agamennone, per placare la peste che Apollo ha scatenato nell'esercito acheo, deve restituire la schiava Criseide al padre Crise. L'opposizione dell'Atride alla decisione provoca la collera di Achille, che nell'assemblea si scontra duramente con lui⁸². Agamennone si dice dunque disposto a liberare Criseide in cambio della sottrazione di Briseide ad Achille⁸³: quest'ultimo accetta suo malgrado la decisione del re di Micene e riceve nella sua tenda gli araldi Euribate e Taltibio, a cui, attraverso Patroclo, consegna l'amata schiava.

Proponiamo qui i versi del poema omerico in cui si racconta del doloroso addio fra il Pelide e la ragazza⁸⁴.

Il. 1.329-346

(...) τὸν δ' εὖρον παρά τε κλισίῃ καὶ νηϊ μελαίνῃ
ἤμενον· οὐδ' ἄρα τῷ γε ἰδὼν γήθησεν Ἀχιλλεύς. 330
τῷ μὲν ταρβήσαντε καὶ αἰδομένῳ βασιλῆα
στήτην, οὐδέ τί μιν προσεφώνεον οὐδ' ἐρέοντο·
αὐτὰρ ὁ ἔγνω ἦσιν ἐνὶ φρεσὶ φώνησέν τε·
«χαίρετε κήρυκες Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,
ἄσσον ἴτ'· οὐ τί μοι ὑμεῖς ἐπαίτιοι, ἀλλ' Ἀγαμέμνων, 335
ὁ σφῶϊ προΐει Βρισηΐδος εἵνεκα κούρης.
ἀλλ' ἄγε διογενὲς Πατρόκλεες ἔξαγε κούρην
καὶ σφῶϊν δὸς ἄγειν· τῷ δ' αὐτῷ μάρτυροι ἔστων
πρὸς τε θεῶν μακάρων πρὸς τε θνητῶν ἀνθρώπων,
καὶ πρὸς τοῦ βασιλῆος ἀπηνέος εἴ ποτε δ' αὐτε 340
χρειῶ ἔμεϊο γένηται ἀεικέα λοιγὸν ἀμῦναι
τοῖς ἄλλοις· ἦ γὰρ ὅ γ' ὀλοίῃσι φρεσὶ θύει,
οὐδέ τι οἶδε νοῆσαι ἅμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω,
ὅπως οἱ παρὰ νηυσὶ σόοι μαχέοιντο Ἀχαιοί.»
ὡς φάτο, Πάτροκλος δὲ φίλῳ ἐπεπέιθεθ' ἑταίρω, 345
ἐκ δ' ἄγαγε κλισίης Βρισηΐδα καλλιπάρηον, (...)

(...) trovarono lui vicino alla tenda, alla sua nave nera,

⁸² Il. 1.121-305.

⁸³ Sulla figura di Briseide, cfr. W. H. ROSCHER, s. v. «Briseis», in ROSCHER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., I.1 (1884-1886, 1978²), coll. 820-821.

⁸⁴ Il testo greco è tratto da MONRO, ALLEN (edd.), *Homeri Opera...*, cit.. La traduzione in italiano è tratta da CALZECCHI ONESTI (ed. e trad.), *Omero...*, cit..

seduto; e certo non si rallegrò vedendoli Achille: 330
 i due per timore e rispetto del re
 si fermarono, e non gli dicevano nulla, non parlavano:
 egli però capì nel suo cuore e disse:
 “Salute, araldi, nunzi di Zeus e degli uomini,
 venite vicino: non voi siete colpevoli verso di me, ma Agamennone, 335
 che invia voi due per la giovane Briseide.
 Su, Patroclo, stirpe divina, conduci fuori la giovane
 e a questi consegnala da condur via; ma essi mi sian testimoni
 davanti agli dei beati, davanti agli uomini mortali,
 davanti al re scellerato, se mai ancora altra volta 340
 nasca bisogno di me per stornare il flagello umiliante
 dagli altri... E certo egli è folle nel cuore funesto,
 non sa pensare insieme il prima e il dopo,
 come presso le navi potran combattere salvi gli Achei.”
 Disse così e Patroclo obbedì al suo amico, 345
 fuor della tenda condusse Briseide guancia graziosa, (...)

L'immagine. L'episodio mitico in alcuni documenti artistici greci e romani

La scena dell'addio di Achille a Briseide ha trovato spazio nella produzione artistica greca e romana a partire dal V sec. a. C. fino all'epoca tardoantica⁸⁵. In ambito greco il soggetto appare su alcuni manufatti ceramici come una coppa di V sec. a. C. da Vulci⁸⁶ (fig. 53). In ambito romano, invece, ritroviamo l'episodio in documenti pittorici e musivi. Al pari della scena dello svelamento a Sciro, anche l'addio del Pelide all'amata schiava conobbe un certo successo soprattutto in epoca tardoantica. Per quanto riguarda la produzione pittorica citiamo un affresco dalla c. d. “Casa del Poeta Tragico” a Pompei, datato all'età vespasiana⁸⁷ (fig. 54). Relativamente all'ambito del mosaico, citiamo alcuni documenti datati fra II e IV sec.: due tessellati da Antiochia, di cui uno dalla c. d. “Casa di Aion” con l'indicazione dei nomi dei tre personaggi scritti in greco⁸⁸ (fig. 55) e uno di cui resta solo un frammento⁸⁹; un esemplare di provenienza indeterminata ora conservato presso il Getty Museum di Malibu di provenienza ignota⁹⁰ (fig. 56); infine, il mosaico di Carranque⁹¹ (fig. 57). Un documento importante, che J. Lancha considera molto vicino al mosaico, è costituito dalle miniature V-VI dell'*Ilias Ambrosiana*, che sarebbero state realizzate partendo da

⁸⁵ Sui documenti artistici rappresentanti l'episodio considerato, cfr. A. KOSSATZ-DEISSMANN, s. v. «Briseis», in *LIMC*, III, 1 (1985), pp. 158-160, 165-166 (immagini in *LIMC*, III, 2, pp. 133-136).

⁸⁶ Cfr. KOSSATZ-DEISSMANN, s. v. «Briseis»..., *cit.*, p. 158, n. 1 (immagine in *LIMC*, III, 2, p. 133).

⁸⁷ Cfr. KOSSATZ-DEISSMANN, s. v. «Briseis»..., *cit.*, p. 158, n. 3 (immagine in *LIMC*, III, 2, p. 134).

⁸⁸ Datato alla metà del III sec.. *In situ*. Cfr. D. LEVI, *Antioch mosaic pavements*, Roma 1947, pp. 196-197, tav. XLIII c.

⁸⁹ Datato alla fine del II sec.. *In situ*. Cfr. LEVI, *Antioch mosaic...*, *cit.*, pp. 46-49, tav. VIII a.

⁹⁰ Datato al II-III sec.. Cfr. <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=7608>.

⁹¹ Il mosaico è stato presentato *supra* nella parte IV alle pp. 267-268.

un modello comune al mosaico⁹². Tuttavia le due miniature illustrano fedelmente altre due sequenze dell'episodio: nella prima gli araldi arrivano alla tenda di Achille – Briseide non è presente in scena – mentre nella seconda i due conducono la donna lontano dalla tenda. Il mosaico di Carranque propone invece il momento dell'addio di Achille a Briseide.

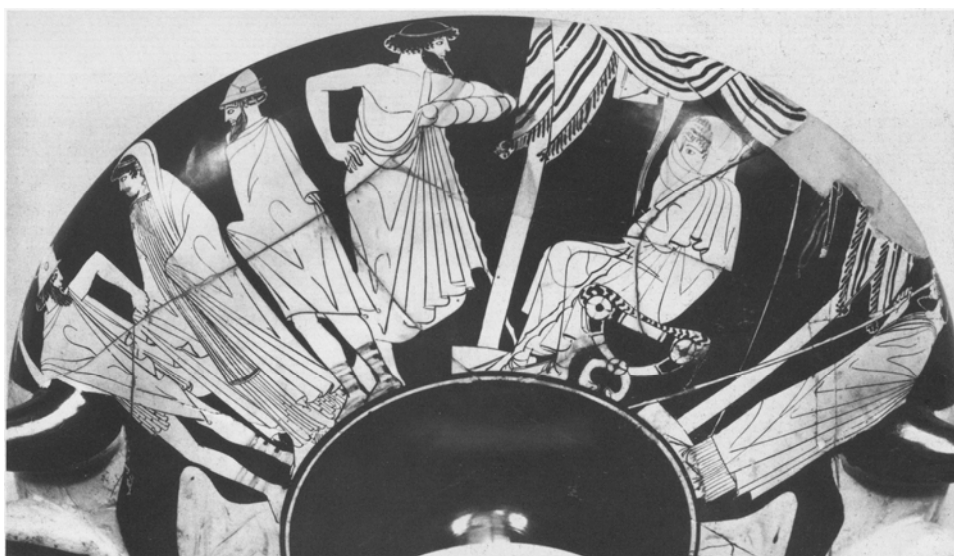


Fig. 53. Vulci, kylix. 480 a. C.. Londra, British Museum

⁹² Cfr. LANCHI, *Mosaïque...*, cit., p. 170. Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Hellenistic Byzantine Miniatures of the Iliad*, Olten 1955, p. 55, figg. 41-42.



Fig. 54. Pompei, affresco dalla c. d. “Casa del Poeta Tragico”. Età vespasiana.
Napoli, Museo Archeologico Nazionale



Fig. 55. Mosaico di provenienza sconosciuta. II-III sec.. Malibu, Getty Museum



Fig. 56. Antiochia, mosaico dalla c. d. “Casa di Aion”. 250 d. C.. *In situ*

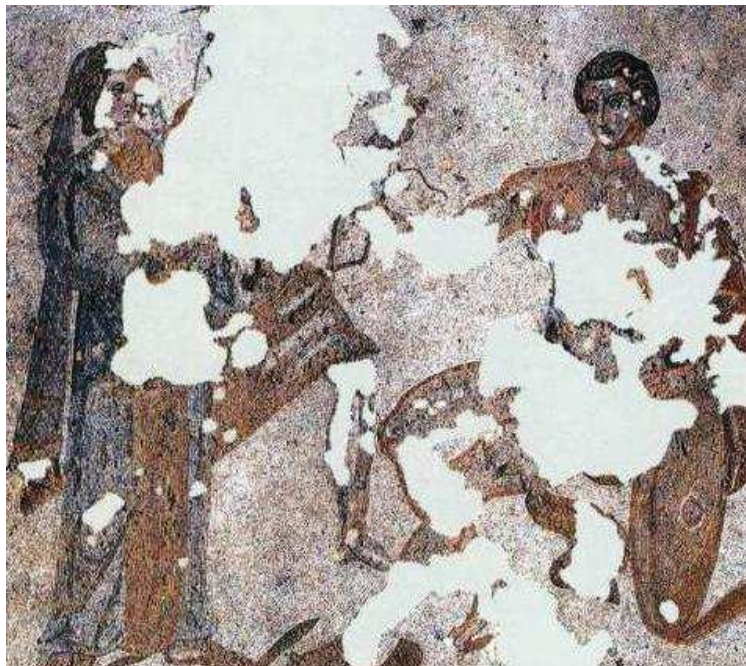


Fig. 57. Carranque, mosaico dal *triclinium* della c. d. “villa di Maternus”. Seconda metà del IV sec..
In situ

Nel testo omerico, su ordine di Agamennone, Euribate e Taltibio vengono inviati alla tenda di Achille per portargli via Briseide. L'eroe è costretto ad accettare la decisione dell'Atride e, all'arrivo degli araldi, chiama Patroclo per consegnare loro la schiava. Nei documenti artistici rappresentanti la scena della separazione, un uomo seduto in disparte (Achille) volge lo sguardo verso una donna con il capo velato (Briseide), vicina a uno o più uomini (uno/due araldi o Patroclo). Rispetto al testo greco, alcuni elementi sono presenti ogni volta in modo diverso e, in alcuni casi, osserviamo l'aggiunta di dettagli. A questo proposito risulta interessante notare in che modo il mosaico di Carranque si relaziona al testo omerico rispetto ad alcuni documenti romani pittorici e musivi. È evidente che al centro della rappresentazione c'è il dolore del Pelide per l'imminente separazione dall'amata schiava. Nella pittura pompeiana della c. d. "Casa del Poeta Tragico" (fig. 54), sullo sfondo dell'appena disciolta assemblea dei guerrieri achei, nella sua tenda Achille osserva Briseide mentre un uomo, molto probabilmente Patroclo, la sta per portare via. Nel tessellato antiocheno (fig. 56) e in quello di provenienza ignota conservato presso il Getty Museum di Malibu (fig. 55), Achille è sorpreso rispettivamente mentre suona la cetra o è appoggiato a questa: nel testo omerico non si accenna a questo aspetto, Achille è solo "seduto". Nel mosaico da Antiochia l'eroe tende il braccio destro nell'atto di liberare e salutare la ragazza, che verrà condotta via da un uomo che la didascalia identifica come TALTHYBIOS. L'araldo qui è solo uno mentre nel testo omerico c'è anche Euribate. Per quanto riguarda il tessellato di Carranque, coerentemente rispetto al testo omerico, Achille è solo "seduto" e con uno scudo di fianco, simbolo militare legato all'eroe. Non possiamo dire con certezza se il terzo personaggio, ora coperto da una lacuna, fosse uno degli araldi o Patroclo. Inoltre, lo sfondo della scena non è caratterizzato: la tenda di cui si parla nei versi greci non c'è. Siamo dunque di fronte a una resa molto semplificata dell'episodio, in cui tutta l'attenzione è dedicata ai tre personaggi.

Anche in questo caso, data la popolarità del testo, il poema omerico rappresenta la fonte per la conoscenza della storia da parte del committente. Come nel caso dello svelamento a Sciro, dobbiamo inoltre considerare la popolarità di cui le storie di Achille godettero nel mondo romano in epoca tardoantica: la moda avrebbe potuto avere un certo ruolo nel determinare la scelta del soggetto per il mosaico del *triclinium*.

Il confronto tra Glauco e Diomede

Il testo. La presenza dell'episodio mitico nella letteratura

Nel libro VI dell'*Iliade* il troiano Glauco⁹³ e il greco Diomede⁹⁴ si ritrovano uno di fronte all'altro pronti a combattere: non essendosi mai visti, si informano l'uno sull'identità dell'altro e scoprono di essere uniti da un antico legame di ospitalità⁹⁵. Seguono la stretta di mano e lo scambio delle armi fra i due.

Nel caso del tessellato ispanico di Cabezón de Pisuerga, la presenza di versi omerici risulta fondamentale per comprendere la rappresentazione. Le iscrizioni riportano infatti, a sinistra, la versione originale greca dei versi nn. 119-120 e, a destra, ciò che resta della traduzione in latino del verso n. 233 del libro VI dell'*Iliade*: i versi citati aprono e chiudono l'episodio riferendosi rispettivamente allo scontro e alla pace fra i due guerrieri.

Riproponiamo qui di seguito solo i versi del poema citati nel mosaico⁹⁶.

Il. 6.119-120; 233

Γλαῦκος δ' Ἴππολόχοιο πάϊς καὶ Τυδέος υἱὸς ἔς μέσον ἀμφοτέρων συνίτην μεμαῶτε μάχεσθαι.	120
Ma Glauco figliuolo d'Ippòloco e il figlio di Tideo s'incontrarono entrambi nel mezzo, avidi di combattere	120
χεῖράς τ' ἀλλήλων λαβέτην καὶ πιστώσαντο·	233
e presero l'uno la mano dell'altro, si dettero fede:	233

⁹³ Sulla figura di Glauco, cfr. W. DREXLER, s. v. «Glaukos», in ROSCHER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., I.2 (1886-1890, 1978²), coll. 1677-1678.

⁹⁴ Sulla figura di Diomede, cfr. L. V. SYBEL, s. v. «Diomedes», in ROSCHER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., I.1 (1884-1886, 1978²), coll. 1023-1027.

⁹⁵ Il. 6.120-236.

⁹⁶ Il testo greco è tratto da MONRO, ALLEN (edd.), *Homeri Opera...*, cit.. La traduzione in italiano è tratta da CALZECCHI ONESTI (ed. e trad.), *Omero...*, cit..

La tradizione iconografica dell'incontro fra Glauco e Diomede si è concentrata sull'atto dello scambio d'armi come riconoscimento e celebrazione del legame fra i guerrieri, un gesto simbolico che distingue i due eroi nel poema⁹⁷. Osserviamo la rappresentazione dell'episodio a partire dal VI sec. a. C. in manufatti ceramici greci, come un cratere a calice da Cerveteri di VI-V sec. a. C. (fig. 58)⁹⁸. Per quanto riguarda la produzione romana citiamo ad esempio una pittura pompeiana della metà del I sec. a. C. dal criptoportico della c. d. "Casa del Criptoportico"⁹⁹ (fig. 59). Nell'ambito del mosaico, il pavimento del *triclinium* di una *villa* di IV sec. a. Rièlves (Toledo)¹⁰⁰ (fig. 60), di cui resta solo un'incisione, e il tessellato che decorava la galleria del portico di Cabezón de Pisuerga (Valladolid)¹⁰¹ (fig. 61) costituiscono gli unici documenti conservati relativi all'episodio. Nel tessellato di Rièlves osserviamo, accostate, una scena di battaglia e un'altra raffigurante lo scambio delle armi fra i due eroi mentre nel pavimento di Cabezón de Pisuerga alla scena di battaglia è stata affiancata una sequenza con la stretta di mano. In questi due casi viene proposta una versione dell'episodio distinta dalla tradizionale e caratterizzata dalla novità della rappresentazione della stretta di mano. È possibile che i due mosaici, pur presentando differenze, si siano ispirati a uno stesso modello: a proposito del tessellato di Cabezón de Pisuerga, J. Lancha pensa che il modello debba essere ricercato nella miniatura di un *codex*, come quella, perduta, dell'*Iliade Ambrosiana*: la disposizione del testo e l'architettura che incornicia la scena giustificerebbero l'ipotesi¹⁰².

⁹⁷ Sui documenti artistici rappresentanti l'episodio, cfr. J. BOARDMAN, C. E. VAFOPOULOU-RICHARDSON, s. v. «Diomedes I», in *LIMC*, III, 1 (1985), pp. 400, 408 (immagini in *LIMC*, III, 2, p. 286).

⁹⁸ Conservato presso il Metropolitan Museum di New York. Cfr. BOARDMAN, VAFOPOULOU-RICHARDSON, s. v. «Diomedes I»..., *cit.*, p. 400, n. 20 (immagine in *LIMC*, III, 2, p. 286).

⁹⁹ *In situ*. Cfr. AURIGEMMA, «Tre nuovi cicli...», *cit.*, pp. 910-912, figg. 904-907. Per confronti con altre opere d'arte e monete relativamente all'iconografia del tema dei guerrieri durante il combattimento e in pace, cfr. MAÑANES, GUTIÉRREZ, AGÚNDEZ, *El mosaico de la villa romana...*, *cit.*, pp. 23-35 e NEIRA, MAÑANES, *Mosaicos romanos de Valladolid...*, *cit.*, pp. 39-46.

¹⁰⁰ Cfr. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de la Real Academia...*, *cit.*, pp. 61-75, tav. L.

¹⁰¹ Il mosaico è stato presentato *supra* nella parte IV alle pp. 269-273.

¹⁰² Cfr. LANCHA, *Mosaïque...*, *cit.*, p. 187.

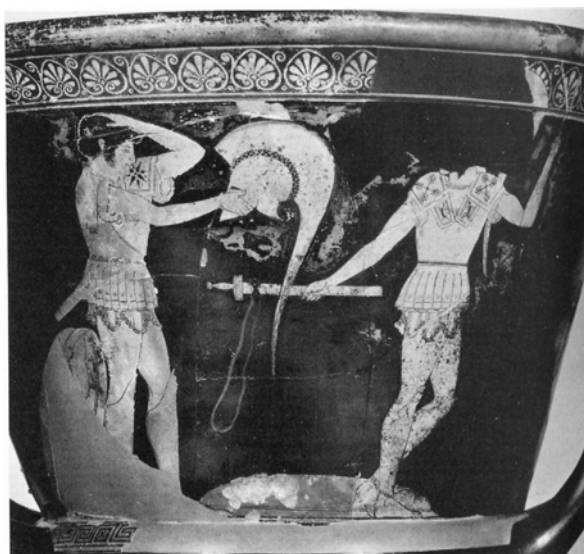


Fig. 58. Cerveteri, cratere a calice attico. 500-490 a. C.
New York, Metropolitan Museum



Fig. 59. Pompei, affresco dal criptoportico della c. d. “Casa del Criptoportico”. Età vespasiana. *In situ*
(disegno ricostruttivo)

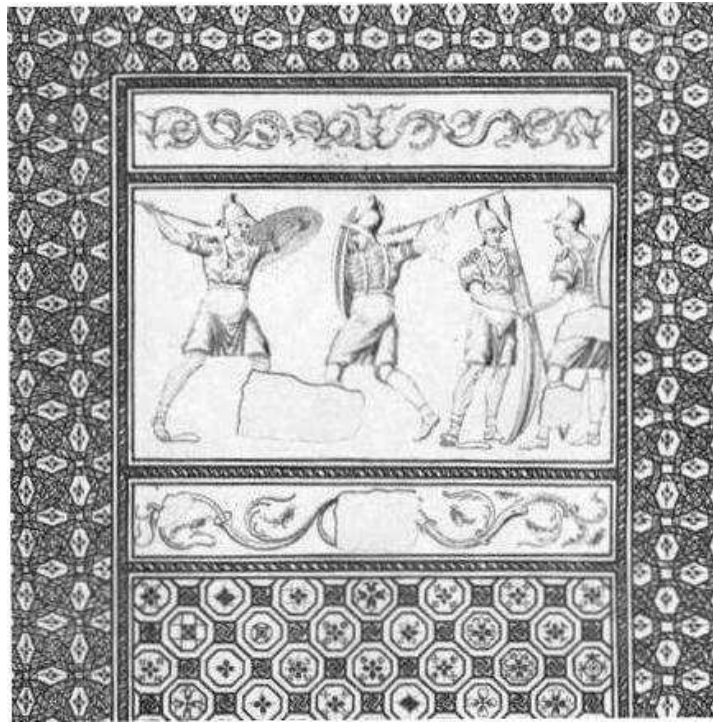


Fig. 60. Rielves (Toledo), mosaico dall'ambiente "K" di una *villa*. IV sec.. Perduto



Fig. 61. Cabezón de Pisuegra, mosaico dalla galleria di un portico di una *villa*. Secondo quarto del IV sec./350.
Valladolid, Museo archeologico

La presenza dell'iscrizione bilingue con i versi omerici era ed è importante per una sicura comprensione della scena, tanto da parte di un pubblico che doveva conoscere bene sia le due lingue sia il testo omerico¹⁰³ quanto per gli studiosi moderni (fig. 61). La corrispondenza fra il contenuto del racconto di Omero e le immagini è infatti piuttosto approssimativa. Ritroviamo gli elementi chiave dell'episodio letterario anche nel tessellato: due guerrieri (Glauco e Diomede), rappresentati prima in atteggiamento bellicoso e poi pacifico, nell'atto di stringersi la mano. È interessante però notare il trattamento di alcuni elementi. Rispetto a quanto leggiamo nel testo omerico¹⁰⁴, nel mosaico i due uomini si parlano a terra e non dai rispettivi carri, come accade nell'affresco pompeiano (fig. 59), fedele ai versi del poeta greco. Sostenendo l'idea che J. Lancha propone in un suo recente contributo sulla base di un confronto con la pittura appena citata¹⁰⁵, è evidente che il tessellato ispanico propone un'immagine semplificata e simbolica, liberamente interpretata, del testo iliadico¹⁰⁶. Inoltre, il momento dello scambio delle armi, artisticamente più diffuso, nel mosaico di Cabezón de la Pisuerga è stato sostituito dalla stretta di mano, a cui si fa riferimento nel verso tradotto in latino. La traduzione di questo specifico passo nella lingua di Roma potrebbe indicare, oltre che un personale adattamento della scena, una maggiore necessità di chiarezza sul tema, qui centrale, dell'ospitalità? È difficile dare una risposta certa. L'iscrizione in latino, così come l'abbigliamento romano dei due guerrieri mostrano la personale rielaborazione di un episodio omerico in un contesto romanizzato. Il committente avrebbe scelto l'episodio dell'incontro fra Glauco e Diomede, conosciuto dalla lettura dell'*Iliade*, per il suo legame con il valore dell'ospitalità, a cui avrebbe volutamente dato una veste colt citando una leggenda illustre. La citazione greca avrebbe garantito una corretta comprensione della scena comunicando, contemporaneamente, il prestigio intellettuale del signore. L'unione di distinti elementi culturali così come l'accostamento, iconograficamente raro, di momenti di guerra e pace rendono questo pannello un *unicum*, che ritrova un interessante parallelo nel mosaico di Rièlves (fig. 60). La presenza delle stesse immagini, prive di iscrizioni, nei due tessellati, datati entrambi al IV sec. e provenienti da contesti non lontani fra loro, mostra il favore incontrato dal soggetto nel territorio.

¹⁰³ Sulle varie proposte di lettura delle iscrizioni, cfr. *supra*, parte IV, pp. 271-273. Secondo J. Lancha (cfr. «La culture de élites...», *cit.*, p. 249), la traduzione latina del verso, «très libre» rispetto all'originale greco, sarebbe stata tratta da una raccolta di massime ispirate al testo omerico.

¹⁰⁴ Il. 6.232.

¹⁰⁵ Cfr. LANCHA, «La culture de élites...», *cit.*, p. 246.

¹⁰⁶ Cfr. LANCHA, *Mosaïque...*, *cit.*, p. 186.

Ulisse e Polifemo: l'offerta della coppa di vino

Il testo. La presenza dell'episodio mitico nella letteratura

L'episodio è molto noto, situato nel contesto dell'esperienza di Ulisse¹⁰⁷ e dei suoi compagni nella terra dei Ciclopi¹⁰⁸. Per cercare di liberarsi dalla prigionia di Polifemo¹⁰⁹, l'eroe escogita l'inganno: farlo ubriacare per poi accecarlo con un palo rovente.

Proponiamo qui i versi omerici che descrivono il momento dell'offerta della coppa di vino da parte di Ulisse al Ciclope¹¹⁰.

Od. 9.343-352

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ σπεῦσε πονησάμενος τὰ ἄ ἔργα,
σὺν δ' ὅ γε δὴ αὖτε δύο μάρψας ὠπλίσατο δόρπον.
καὶ τότε ἔγῳ Κύκλωπα προσηύδων ἄγχι παραστάς, 345
κισσύβιον μετὰ χερσὶν ἔχων μέλανος οἴνοιο·
«Κύκλωψ, τῆ, πίε οἶνον, ἐπεὶ φάγεις ἀνδρόμεα κρέα,
ὄφρ' εἰδῆς οἷόν τι ποτὸν τόδε νηῦς ἐκεκεύθει
ἡμετέρη. σοὶ δ' αὖ λαιβὴν φέρον, εἴ μ' ἐλεήσας
οἴκαδε πέμψεις· σὺ δὲ μαίνεαι οὐκέτ' ἀνεκτῶς. 350
σχέτλιε, πῶς κέν τις σε καὶ ὕστερον ἄλλος ἴκοιτο
ἀνθρώπων πολέων; ἐπεὶ οὐ κατὰ μοῖραν ἔρεξας.»

Dopodiché sveltamente finì il suo lavoro,
afferrati ancora due uomini apprestò la sua cena.
Allora io standogli accanto dissi al Ciclope, 345
tenendo con le mani una ciotola di nero vino:
“Su, bevi il vino, Ciclope, dopo aver mangiato la carne umana,
perché tu sappia che bevanda è questa che la nostra nave
serbava. Te l'avevo portato in offerta, semmai impietosito
mi mandassi a casa. Ma tu sei insopportabilmente furioso. 350
Sciagurato, chi altro dei molti uomini potrebbe venire
in futuro da te? Perché non agisci in modo giusto.”

¹⁰⁷ Sulla figura di Ulisse, cfr. J. SCHMIDT, s. v. «Ulixes», in ROSCHER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., VI (1924-1937, 1992⁴), coll. 10-27.

¹⁰⁸ Od. 9.170-566.

¹⁰⁹ Sulla figura di Polifemo, cfr. B. SAUER, s. v. «Polyphemos», in ROSCHER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., III.2 (1902-1909, 1978²), coll. 2698-2712. Polifemo è l'unico dei Ciclopi ad avere un ruolo significativo nella mitologia, tanto nell'episodio raccontato nell'*Odissea* quanto nella storia d'amore non corrisposto con Galatea: le sue storie sono state narrate in forma epica, drammatica e non solo (cfr., oltre alla fonte precedentemente citata, TOUCHEFEU-MEYNIER, s. v. «Polyphemos I»..., cit., pp. 1011-1012).

¹¹⁰ Il testo greco è tratto da ALLEN (ed.), *Homeri Opera...*, cit., vol. 3. La traduzione in italiano è tratta da R. CALZECCHI ONESTI (ed. e trad.), *Omero: Odissea* (ET Classici 1), Torino 1989.

Una delle rappresentazioni più antiche della scena dell'offerta della coppa di vino da parte di Ulisse a Polifemo¹¹¹ si trova su una coppa laconica da Nola (Cirenaica), datata al VI sec. a. C.¹¹² (fig. 62): sul manufatto le sequenze dell'offerta e dell'accecamento del Ciclope, a cui partecipano quattro uomini ritratti di profilo – il primo, Ulisse, oltre a sorreggere il palo, offre la coppa – si trovano curiosamente sovrapposte. L'episodio mitico conobbe un certo successo nella produzione artistica romana tra la seconda metà del I sec. a. C. e la prima metà del I sec. d. C.¹¹³. È possibile notare la diffusione di un'iconografia più ricca di elementi rispetto a quella greca di età arcaica: il gigante è raffigurato di tre quarti, seduto, nell'atto di tendere le mani verso la grande coppa offertagli e spesso sorregge con una mano il cadavere di un uomo che sta per cadere al suolo, quasi morto. Quest'ultimo elemento richiamerebbe i versi in cui si parla del banchetto umano immediatamente precedente all'offerta del vino. Ritroviamo questo schema, ad esempio, in una scultura di scuola alessandrina conservata a Roma nei Musei Capitolini¹¹⁴ e in due gruppi fittili provenienti da ambito italico: il primo è stato rinvenuto in una *villa* presso Colle Cesarano e datato alla seconda metà del I sec. a. C.¹¹⁵ (fig. 63) mentre il secondo proviene da un ninfeo a Tortoreto e risalirebbe al I sec. a. C.¹¹⁶ (fig. 64). Per quanto riguarda i documenti musivi, lo stesso schema veniva proposto molto probabilmente nel mosaico di volta del ninfeo della *Domus Aurea*¹¹⁷ (fig. 65) e nel tessellato con *emblema* rinvenuto a *Tarraco/Tarragona*¹¹⁸ (fig. 66). Nel mosaico che decorava

¹¹¹ Sui documenti artistici rappresentanti l'episodio considerato, cfr. TOUCHEFEU-MEYNIER, s. v. «Polyphemos I»..., *cit.*, pp. 1012-1013 (immagini in *LIMC*, VIII, 2, pp. 666-667); cfr. inoltre EAD, s. v. «Odysseus»..., *cit.*, pp. 954-956 (immagini in *LIMC*, VI, 2, pp. 626-627); EAD., *Thèmes odysseens...*, *cit.*, pp. 9-79 e in part. 9-41 (con immagini) sull'offerta della coppa di vino e l'accecamento.

¹¹² Cfr. TOUCHEFEU-MEYNIER, s. v. «Odysseus»..., *cit.*, p. 954, n. 67 ed EAD., «Polyphemos I»..., *cit.*, p. 1014, n. 18 (immagine in *LIMC*, VIII, 2, p. 668).

¹¹³ Cfr. G. ALVINO, «Il IX libro dell'*Odissea*: l'offerta della coppa di vino. Il gruppo fittile di Colle Cesarano e il gruppo scultoreo di Efeso», in ANDREAE, PARISI PRESCICCE (edd.), *Ulisse...*, *cit.*, p. 203.

¹¹⁴ Cfr. M. BIEBER, *The sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1967², p. 99, fig. 400.

¹¹⁵ Conservato presso i magazzini della Soprintendenza archeologica di Roma. Cfr. ALVINO, «Il IX libro...», *cit.*, pp. 200-209.

¹¹⁶ Conservato presso il Museo archeologico nazionale di Chieti. Cfr. M. R. SANZI DI MINO, «"L'uomo ricco d'astuzie raccontami, o Musa" (Odissea, I, 1): il complesso di statue fittili del ninfeo di Tortoreto», in ANDREAE, PARISI PRESCICCE (edd.), *Ulisse...*, *cit.*, pp. 210-219.

¹¹⁷ *In situ*. Cfr. SEAR, *Roman wall...*, *cit.*, pp. 90-92, tavv. XXXV, XXXVI, 1-2, fig. 27.

¹¹⁸ Il mosaico è stato presentato *supra* nella parte IV alle pp. 274-275. Già E. Fabbricotti avvicinò per tecnica coloristica il mosaico di Tarragona a quello della sala al piano superiore della Villa di Baccano con Ulisse che scappa da Polifemo sotto un ariete: la somiglianza fra le opere ha indotto lo studioso a pensare che il tessellato tarraconense venga da Roma, dallo stesso atelier di quello di Baccano, realizzati entrambi a partire da due pitture ellenistiche facenti parte di uno stesso apparato decorativo (cfr. FABBRICOTTI, «*Emblema...*», *cit.*, pp. 28-30, tav. XI; ID., «Divagazioni...», *cit.*, pp. 77-84). Tuttavia, ci sembra più opportuno avvicinare il mosaico tarraconense al mosaico di volta della *Domus Aurea*. Nonostante il suo stato frammentario, nel tessellato del palazzo neroniano è infatti possibile riconoscere una struttura molto simile a quella dell'esempio iberico, il che potrebbe confermare la già proposta derivazione italica del cartone o dell'*emblema* stesso per decorare forse un ninfeo o un *triclinium* estivo in una dimora di alto livello, secondo un'illustre moda ellenistico-romana.

un vestibolo della c. d. “Villa del Casale” di Piazza Armerina¹¹⁹, il cadavere sostenuto dal gigante viene sostituito da una capra con il ventre aperto (fig. 67). Per quanto riguarda l’ambito provinciale, l’episodio è stato riconosciuto, anche grazie a un’iscrizione recante il nome di Ulisse¹²⁰, in un frammento di sigillata da *Cibalae/Vinkovci* (Croazia), datato al III sec..



Fig. 62. Nola (Cirenaica), coppa laconica. Metà del VI sec. a. C..
Parigi, Cabinet des Médailles, Bibliothèque National

¹¹⁹ *In situ*. Cfr. G. V. GENTILI, *La villa imperiale di Piazza Armerina* (Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d’Italia 87), Roma 1969⁶, pp. 33-34, fig. 22.

¹²⁰ Cfr. TOUCHEFEU-MEYNIER, s. v. «Polyphemos I»..., *cit.*, p. 1013, n. 10.



Fig. 63. Colle Cesarano, da una *villa*. Disegno ricostruttivo del gruppo fittile. Seconda metà del I sec. a. C.
Roma, magazzini della Soprintendenza Archeologica per il Lazio



Fig. 64. Tortoreto, dal ninfeo di una *villa*. Disegno ricostruttivo del gruppo fittile.
Seconda metà del I sec. a. C. – prima metà del I sec. d. C.
Chieti, Museo nazionale archeologico dell'Abruzzo



Fig. 65. Roma, mosaico ottagonale dalla volta del ninfeo della *Domus Aurea*. 64/68 d. C..
In situ



Fig. 66. *Tarraco/Tarragona*, *emblemata* da un ambiente di una *domus*. Età severiana. Tarragona, Museo paleocristiano (magazzini)



Fig. 67. Piazza Armerina, mosaico da un vestibolo della c. d. “Villa del Casale”. 310-320 d. C.. *In situ*

Il testo e l’immagine. Osservazioni

Dal confronto tra il racconto omerico e l’elaborazione figurativa della scena dell’offerta del vino da parte di Ulisse a Polifemo nel mosaico tarraconense emerge una chiara corrispondenza (fig. 66). Gli elementi chiave rintracciabili nei versi di Omero sono: i protagonisti, Ulisse e Polifemo, e il gesto dell’offerta della coppa.

Nelle rappresentazioni artistiche più antiche dell’episodio ritroviamo questi elementi e, in più, a partire dall’epoca romana, si aggiunge anche un ulteriore riferimento a quanto Omero racconta subito prima del momento dell’offerta: il pasto del Ciclope con carni umane¹²¹, reso figurativamente con il mostro che solleva per un braccio il corpo della vittima di cui sta per cibarsi; nei versi si parla di “due uomini” che però nell’arte sono, in alcuni casi, rappresentati emblematicamente da uno solo. Il pasto di Polifemo, assente nella produzione greca arcaica, costituisce una novità iconografica di epoca romana e rende ancor più fedele la resa figurativa dell’episodio. Il mosaico da *Tarraco*/Tarragona, così come altre opere romane sopra presentate quali il mosaico di volta della *Domus Aurea* (fig. 65) e i due gruppi fittili da Colle Cesarano e Tortoreto (figg. 63-64), propone dunque una resa artistica fedele dell’episodio omerico, inserendosi nella tradizione iconografica tardoantica. Non sappiamo se l’emblema sia stato prodotto nella Penisola italiana o in *Hispania*: considerando i documenti citati poc’anzi la dipendenza da un modello circolante in Italia è chiara.

¹²¹ Od. 9.343-344.

Ulisse e le Sirene

Il testo. La presenza dell'episodio mitico nella letteratura

La maga Circe, conoscendo la curiosità di Ulisse, gli consiglia di fuggire dalle pericolose Sirene¹²², che attirano con la loro musica e poi uccidono i marinai che si avvicinano alla loro isola. Per evitare di cadere in tentazione, l'eroe di Itaca tappa le orecchie dei compagni con la cera e si fa legare da loro all'albero della barca: in questo modo i naviganti riescono a passare indenni di fronte all'isola. Il famoso episodio dell'incontro fra l'eroe di Itaca, i suoi compagni e le creature marine viene narrato da Omero in alcuni versi del libro XII dell'*Odissea*¹²³. Si tratta dell'unico, illustre testo letterario di riferimento per la vicenda¹²⁴.

Proponiamo qui i versi descrittivi dell'incontro fra Ulisse e le Sirene¹²⁵.

Od. 12.178-194

οἱ δ' ἐν νηϊ μ' ἔδησαν ὁμοῦ χεῖράς τε πόδας τε
ὀρθὸν ἐν ἰστοπέδῃ, ἐκ δ' αὐτοῦ πείρατ' ἀνήπτον·
αὐτοὶ δ' ἐζόμενοι πολιὴν ἄλα τύπτον ἐρετμοῖς. 180
ἀλλ' ὅτε τόσσον ἀπῆμεν ὅσον τε γέγωνε βοήσας,
ῥίμφα διώκοντες, τὰς δ' οὐ λάθην ὠκύαλος νηῦς
ἐγγύθεν ὀρνυμένη, [Σειρήνες] λιγυρὴν δ' ἔντυνον ἀοιδήν·
«δεῦρ' ἄγ' ἰὼν, πολὺαῖν Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,
νῆα κατὰστησον, ἵνα νωιτέρην ὄπ' ἀκούσης. 185
οὐ γάρ πώ τις τῆδε παρήλασε νηϊ μελαίνῃ,
πρὶν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι,
ἀλλ' ὃ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.
ἴδμεν γάρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
Ἀργεῖοι Τρῳᾶς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν, 190
ἴδμεν δ', ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.»
ὣς φάσαν ἰεῖσαι ὅπα κάλλιμον: αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
ἦθελ' ἀκουέμεναι, λῦσαί τ' ἐκέλευον ἐταίρους
ὀφρύσι νευστάζων· οἱ δὲ προπεσόντες ἔρεσσον.

¹²² Sulle Sirene, cfr. J. SCHMIDT, s. v. «Seirenen», in G. WEICKER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., IV (1909-1915, 1977²), coll. 601-639; per le fonti mitografiche cfr. anche E. HOFSTETTER, I. KRAUSKOPF, s. v. «Seirenen», in *LIMC*, VIII, 1 (suppl.) (1997), pp. 1103-1104.

¹²³ II. 12.165-196.

¹²⁴ Esistono anche delle opere teatrali, di cui oggi rimangono solo frammenti, dedicate specificamente alle Sirene. Si tratta di testi comici del siracusano Epicarmo e dei greci Nicofone e Teopompo, tutte e tre intitolati *Sirene*: cfr. HOFSTETTER, KRAUSKOPF, s. v. «Seirenen»..., cit., pp. 1103-1104.

¹²⁵ Il testo greco è tratto da ALLEN (ed.), *Homeri Opera...*, cit., III. La traduzione in italiano è tratta da CALZECCHI ONESTI (ed. e trad.), *Omero: Odissea...*, cit..

Essi poi mi legarono per le mani ed i piedi
ritto sulla scassa dell'albero, ad esso eran strette le funi,
e sedutisi battevano l'acqua canuta coi remi. 180

Ma appena distammo quanto basta per sentire chi grida,
 benché corressimo, non sfuggì ad esse la nave veloce
 che s'appressava e (le Sirene) intonarono un limpido canto:
 "Vieni, celebre Odisseo, grande gloria degli Achei,
 e ferma la nave, perché di noi due possa udire la voce. 185

Nessuno mai è passato di qui con la nera nave
 senza ascoltare dalla nostra bocca il suono di miele,
 ma egli va dopo averne goduto e sapendo più cose.
 Perché conosciamo le pene che nella Troade vasta
 soffrirono Argivi e Troiani per volontà degli dei; 190
 conosciamo quello che accade sulla terra ferace."
 Così dissero, cantando con bella voce: e il mio cuore
 voleva ascoltare e ordina ai compagni di sciogliermi,
 facendo segno cogli occhi: ma essi curvi remavano.

L'immagine. L'episodio mitico in alcuni documenti artistici greci e romani

Nella produzione classica, a partire dal VII sec. a. C., le rappresentazioni artistiche di questo episodio sono molte. La produzione greca comprende soprattutto manufatti ceramici, come due *aryballoi* corinzi datati al VI sec. a. C.¹²⁶ (figg. 68, 69). Per quanto riguarda invece l'arte romana e italica il soggetto è stato impiegato in pitture murali, rilievi in pietra e terracotta – placchette e lucerne –, gemme, sarcofagi e mosaici¹²⁷. Lo schema iconografico proposto nei secoli rimane invariato e illustra il momento centrale della scena¹²⁸: la barca con Ulisse legato all'albero e l'equipaggio intento a remare passa davanti alla terra delle creature marine, che invitano i viaggiatori ad avvicinarsi. Tra i documenti pittorici possiamo citare un frammento di affresco appartenente al ciclo odissiano dell'Esquilino a Roma¹²⁹, una pittura da Pompei¹³⁰ (fig. 70) e una dagli *Horrea Epagathiana* di Ostia¹³¹. Per quanto riguarda la produzione musiva, citiamo alcuni

¹²⁶ Conservati presso l' Antikenmuseum und Sammlung Ludwig di Basilea e il Museum of Fine Arts di Boston. Cfr. TOUCHEFEU-MEYNIER, s. v. «Odysseus»..., *cit.*, p. 962, nn. 150-151.

¹²⁷ Sui documenti artistici rappresentanti l'episodio considerato, cfr. TOUCHEFEU-MEYNIER, s. v. «Odysseus»..., *cit.*, pp. 962-964 (immagini in *LIMC*, VI, 2, pp. 632-637). Cfr. inoltre il catalogo delle opere dedicate alla scena in una monografia della stessa autrice: EAD., *Thèmes odysseens...*, *cit.*, pp. 145-175; al catalogo segue un accurato studio del tema (pp. 175-190). Per ulteriore bibliografia, cfr. la rassegna proposta dall'autrice e in più: B. CANDIDA, «Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le Sirene» in *Studi classici e orientali* 19, 1970-71, pp. 212-251; L. ROMIZZI, «Ulisse e le Sirene nei mosaici italici di età imperiale», in C. ANGELELLI, A. PARIBENI (edd.), *Atti del XII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Padova, 14-15 e 17 febbraio-Brescia, 16 febbraio 2006), Tivoli 2007, pp. 473-480.

¹²⁸ Od. 12.178-194.

¹²⁹ Datato fra la seconda metà del I sec. a. C. e l'inizio del I sec. d. C., conservato presso il Museo nazionale romano di Roma. Cfr. L. VLAD BORRELLI, «Un nuovo frammento dei "Paesaggi dell'Odissea"» in *BA* 41, 1956, pp. 289-300. Cfr. *supra*, parte II, p. 60 nota n. 206.

¹³⁰ Datata al I sec. d. C., conservata presso il British Museum di Londra. Cfr. TOUCHEFEU-MEYNIER, *Thèmes odysseens...*, *cit.*, pp. 162-163, n. 288.

¹³¹ Datata al III sec., *in situ*. Cfr. EAD., *Thèmes odysseens...*, *cit.*, p. 197, n. 300.

documenti, collocati cronologicamente fra II e III sec., da Tor Marancio¹³² (fig. 71), da Otricoli¹³³ e dalle Terme del Mitra ad Ostia¹³⁴. Fuori dalla Penisola italiana, in ambito provinciale ritroviamo l'episodio in un mosaico nella c. d. "casa de Kyrios Léontis" a Beth Shean (Israele), datato alla metà del V sec.¹³⁵, e nel tessellato parietale che decorava la fontana di una *domus* a Cherchell (Algeria), datato al III/IV sec.¹³⁶ (fig. 72).

A un arco cronologico compreso fra II e IV sec. risalgono anche i mosaici africani e iberici precedentemente presentati, provenienti da *domus* e terme¹³⁷ (figg. 73-78). È interessante infine notare la vicinanza iconografica dei tessellati sopra menzionati rispetto ai sarcofagi tardoantichi¹³⁸ (fig. 79).

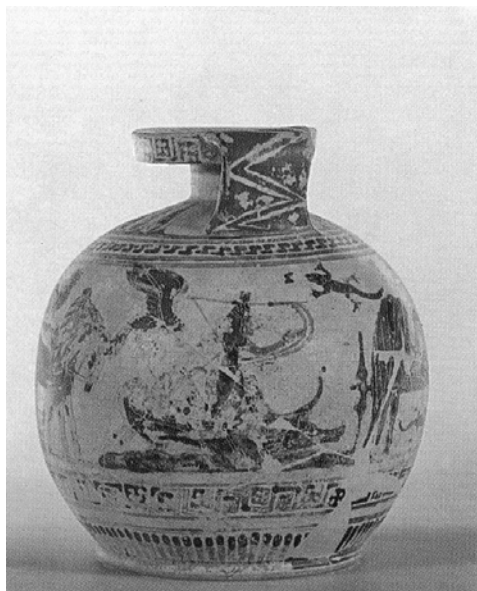


Fig. 68. Aryballos corinzio. 590 a. C. circa. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig

¹³² Risalente al II sec., conservato presso i Musei Vaticani. Cfr. EAD., *Thèmes odysseens...*, cit., pp. 164-165, n. 292.

¹³³ Risalente al II sec., *in situ*, conservato presso i Musei Vaticani. Cfr. EAD., *Thèmes odysseens...*, cit., pp. 165-166, n. 294.

¹³⁴ Datato al 125 d. C. circa, *in situ*. Cfr. EAD., *Thèmes odysseens...*, cit., p. 165, n. 293.

¹³⁵ *In situ*. Cfr. EAD., s. v. «Odysseus»..., cit., p. 963, n. 172.

¹³⁶ Conservato presso il Museo di Cherchell. Cfr. FERDI, *Corpus des mosaïques de Cherchel...*, cit., pp. 175-177, n. 149 (con immagine).

¹³⁷ I mosaici sono stati presentati *supra* nelle parti III e IV rispettivamente alle pp. 181-190 e pp. 276-277.

¹³⁸ Cfr. TOUCHEFEU-MEYNIER, s. v. «Odysseus»..., cit., p. 963, nn. 175-179 (immagini in *LIMC*, VI, 2, pp. 635-636).



Fig. 69. Beozia, aryballos corinzio (dettaglio). 575-550 a. C. Boston, Museum of Fine Arts

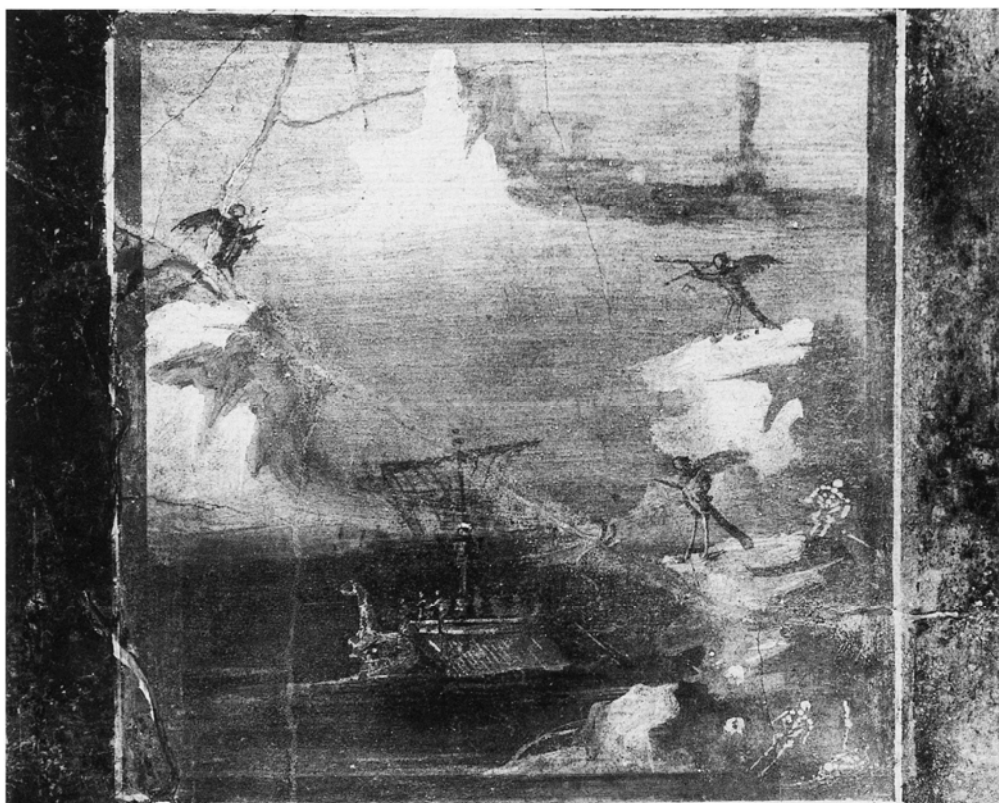


Fig. 70. Pompei, affresco. I sec. a. C.. Londra, British Museum



Fig. 71. Tor Marancio, mosaico. II sec. d. C.. Vaticano, Braccio Nuovo



Fig. 72. *Caesarea/Cherchell*, mosaico del bordo superiore della vasca della fontana di un cortile del peristilio (?). Variamente datato tra la fine del III e il IV sec.. Cherchell, Museo archeologico



Fig. 73. *Utica*, mosaico dalla corte centrale della c. d. “Casa di Ulisse”. Inizi/metà del III sec. d. C..
Tunisi, Museo del Bardo



Fig. 74. *Thugga/Dougga*, mosaico dall’*impluvium* della c. d. “Casa di Dioniso e Ulisse”.
Metà/seconda metà del III sec..
Tunisi, Museo del Bardo



Fig. 75. *Thaenae*/Henchir-Thina, mosaico dalla rotonda centrale del *frigidarium* delle Grandi Terme (dettaglio).
Fine II/tardo III sec..
Sfax, Museo archeologico

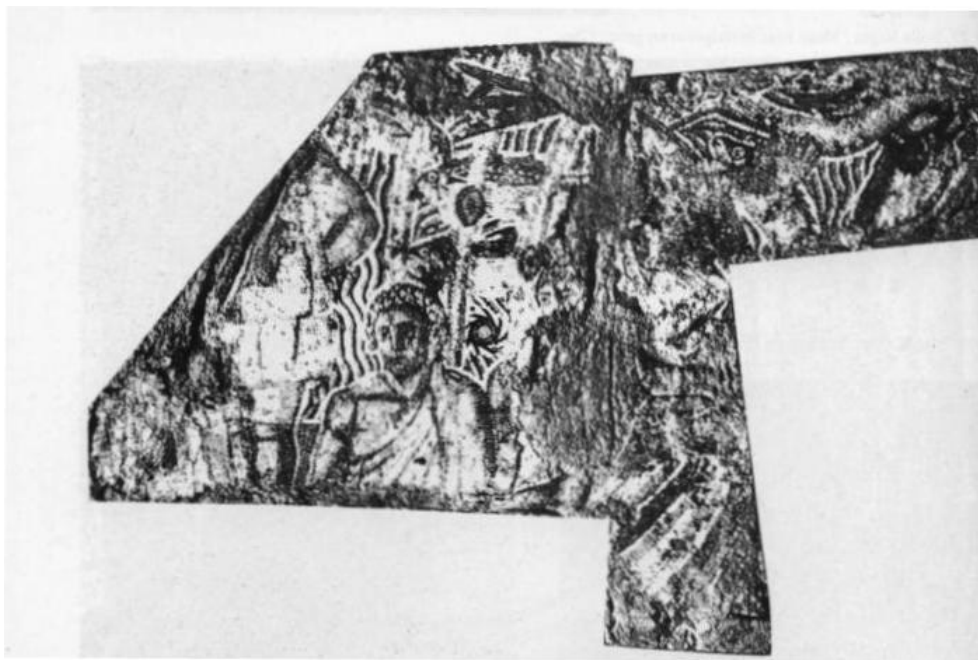


Fig. 76. *Ammaedara*/Haïdra, mosaico da un ambiente termale. Variamente datato fra il III e la metà del IV sec.. *In situ?*



Fig. 77. *Karthago*, mosaico di provenienza incerta. Tardo III/IV sec. (?). Londra, British Museum



Fig. 78. Santa Vitória do Ameixial, mosaico dal *frigidarium* delle terme private di una *villa* (dettaglio). Variamente datato fra il III e il IV sec..
Lisbona, Museo nazionale d'archeologia ed etnologia



Fig. 79. Roma, sarcofago dalla Via Tiburtina. 230-240 d. C.. Roma, Museo Nazionale Romano

Il testo e l'immagine. Osservazioni

Il racconto omerico e l'elaborazione figurativa dell'episodio nei documenti dell'arte romana e in particolare nei mosaici di *Proconsularis* e *Hispania*, presentano elementi di corrispondenza e divergenza (figg. 73-78).

Per quanto riguarda le corrispondenze, gli elementi chiave dell'episodio letterario vengono riproposti anche dall'arte: Ulisse legato all'albero della barca, i compagni seduti e impegnati a remare e le Sirene che, dalla loro terra, si rivolgono ai marinai di passaggio. Questi sono i fattori essenziali dell'azione che individuano chiaramente la vicenda rendendola riconoscibile alla memoria di un pubblico che conosce la storia raccontata da Omero. Questi elementi chiave vennero fissati nella produzione greca di età arcaica e si mantennero fino alla tarda antichità, come attestato dai tessellati africani e iberici.

La relazione fra il testo omerico e i documenti artistici merita di essere maggiormente indagata riguardo al terzo elemento chiave: le Sirene. Osserviamo che nell'arte sono confluite diverse versioni del mito. I versi omerici diedero forma letteraria a una vicenda mitica che faceva parte di un ampio patrimonio popolare orale nato nell'area del Mediterraneo orientale e che il pubblico già conosceva prima della fissazione scritta dell'episodio: un indizio di ciò potrebbe essere dato dalla considerazione omerica delle Sirene. Il cantore infatti non le descrive: dall'uso del duale¹³⁹, sappiamo che erano due ma non ci vengono offerti ulteriori elementi descrittivi. Ciò

¹³⁹ Od. 12.167 e 185.

potrebbe significare che chi ascoltava non aveva bisogno di ulteriori spiegazioni¹⁴⁰. Del resto, queste figure mitiche del mondo marino forse di origine fenicia, legate al mondo ctonio e alla fertilità, capaci con il loro canto dolce e soprattutto onnisciente di attirare i naviganti per poi ucciderli, erano presenti anche nei racconti sugli Argonauti¹⁴¹ e facevano verosimilmente parte di un immaginario noto¹⁴². Inoltre, se nel racconto omerico le Sirene sono due, nell'iconografia sono tre, dai primi documenti vascolari greci come l'aryballos di Beozia risalente al VII sec. a. C. (fig. 69) e fino ai mosaici africani e ispanici passando per la pittura campana. La narrazione omerica sulle Sirene, messa per iscritto forse nel VI sec. a. C., offriva solo una delle diverse versioni del mito circolanti: secondo tradizioni posteriori alla omerica le Sirene infatti erano tre o quattro¹⁴³. È evidente dunque che la resa artistica dell'episodio poteva ispirarsi basicamente al famoso poema di Omero ma prendere spunto anche da versioni diverse e successive rispetto a quella dell'*Odissea*. A tradizioni posteriori si deve anche l'associazione alle Sirene di precise competenze musicali¹⁴⁴: una suona l'*aulos*, un'altra la cetra mentre la terza canta; nel testo omerico si parla invece solo di un "limpido canto". L'accompagnamento strumentale non compare nei documenti più antichi qui presentati mentre diventa frequente a partire dalla produzione greca di fine V sec. a. C. ed è sempre presente in epoca romana¹⁴⁵: in tutti i mosaici studiati osserviamo infatti questa evoluzione. Infine, mentre le Sirene sono dette da Omero "su un prato fiorito", nell'iconografia esse sono sempre rappresentate stanti, anche se in modi differenti: nel tessellato da Santa Vitória do Ameixial (fig. 78) sono appoggiate ciascuna su una rupe mentre a *Thugga/Dougga* (fig. 74) si trovano, più "omericamente" su un'isola.

I mosaici africani e ispanici presentano gli elementi chiave della scena secondo criteri fissatisi nell'iconografia nel corso del tempo. Per quanto riguarda il trattamento stilistico dei personaggi e la presenza di elementi estranei all'iconografia di base, l'originalità di ogni tessellato è da attribuirsi ai desideri dei committenti d'accordo con la libertà e l'estro degli artigiani. Ad esempio, nel mosaico da *Thugga/Dougga* la barca di Ulisse è affiancata da un'altra con a bordo un pescatore intento a mostrarci l'enorme crostaceo che ha appena pescato: si tratta di un elemento estraneo all'episodio, che può essere visto come un "riempitivo" coerente con la scena omerica di ambientazione marina.

¹⁴⁰ Come già notato da A. TARABOCCHIA CANAVERO, «Sirene, un canto per l'anima», in M. V. ANTICO GALLINA (ed.), *I Greci. Il sacro e il quotidiano*, Milano 2004, pp. 131-139. Sfavorevole a quest'ipotesi, cfr. B. ANDREAE, «L'immagine di Ulisse nell'arte antica», in ANDREAE, PARISI PRESCICCE (edd.), *Ulisse...*, cit., p. 56.

¹⁴¹ Cfr. Apoll. Rhod. 4.889-909, in cui il poeta descrive le Sirene.

¹⁴² Cfr. ad es. H.-V. HERRMANN, *Die Kessel der orientalisierenden Zeit, 1. Kesselattaschen und Reliefuntersätze* (Olympische Forschungen 6), 1966, pp. 27-113, tavv. 1-2 e 4-41.

¹⁴³ Cfr. P. SCARPI (ed.), *Apollodoro: I miti greci (Biblioteca)*, Milano 1997³, pp. 665-666 (commento ad Apollod. *Epit.* 7.18).

¹⁴⁴ Cfr. Apollod. *Epit.* 7.18.

¹⁴⁵ Cfr. S. ENSOLI, «Le sirene omeriche e le sirene musicanti di età classica», in ANDREAE, PARISI PRESCICCE (edd.), *Ulisse...*, cit., pp. 96-107.

La follia di Ercole

Il testo. La presenza dell'episodio mitico nella letteratura

Megara¹⁴⁶, figlia del re di Tebe Creonte e moglie di Ercole¹⁴⁷, viene aggredita insieme ai figli dall'usurpatore Lico, già assassino del padre, in assenza dello sposo, impegnato a cercare Cerbero nell'Ade per conto di Euristeo. Una volta tornato e scoperto l'accaduto, l'eroe uccide Lico ma viene fatto impazzire da Era, che lo induce ad assassinare i figli, la moglie e per poco anche il padre, Anfitrione. La follia di Eracle, già raccontata nei *Cypria* secondo quanto si legge nell'*argumentum* di Proclo¹⁴⁸, diventa tema dell'*Eracle* di Euripide e successivamente della *Follia di Ercole* di Seneca¹⁴⁹.

Proponiamo i versi di Euripide e Seneca in cui si racconta dell'assassino dei figli e della moglie da parte di Eracle/Ercole impazzito. Nel dramma greco l'accaduto viene raccontato da un messaggero¹⁵⁰.

E. HF 967-1000

ΑΓ

(...) οὐς ἄρτι καίνεις; ὁ δὲ νιν Εὐρυσθέως δοκῶν
πατέρα προταρβοῦνθ' ἰκέσιον ψαύειν χερός
ὠθεῖ, φαρέτραν δ' εὐτρεπῆ σκευάζεται
καὶ τόξ' ἑαυτοῦ παισί, τοὺς Εὐρυσθέως 970
δοκῶν φονεύειν. οἱ δὲ ταρβοῦντες φόβῳ
ᾠρουον ἄλλος ἄλλος', ἐς πέπλους ὁ μὲν
μητρὸς ταλαίνης, ὁ δ' ὑπὸ κίονος σκιάν,
ἄλλος δὲ βωμὸν ὄρνις ὡς ἔπτηξ' ὑπο.
βοαι δὲ μήτηρ· «ὦ τεκῶν, τί δραιο; τέκνα 975
κτείνεις;» βοᾶ δὲ πρέσβυς οἰκετῶν τ' ὄχλος.
ὁ δ' ἐξελίσσων παῖδα κίονος κύκλωι,
τόρνευμα δεινὸν ποδός, ἐναντίον σταθεῖς

¹⁴⁶ Sulla figura di Megara, cfr. W. DREXLER, s. v. «Megara», in *Ausführliches Lexicon...*, cit., II.2 (1894-1897, 1978²), coll. 2542-2546.

¹⁴⁷ Sulla figura di Ercole, cfr. A. FURTWÄNGLER, s. v. «Herakles», in *Ausführliches Lexicon...*, cit., I.2 (1886-1890, 1978²), coll. 2135-2252; R. PETER, «Hercules», in *Ausführliches Lexicon...*, cit., I.2 (1886-1890, 1978²), coll. 2253-2298.

¹⁴⁸ Cfr. BERNABÉ (ed.), *Poetarum epicorum Graecorum...*, cit., p. 40.

¹⁴⁹ Sulle varie versioni del mito, cfr. BOARDMAN, s. v. «Herakles»..., cit., p. 835.

¹⁵⁰ L'edizione greca del testo è tratta da J. DIGGLE (ed.), *Euripidis Fabulae*, Oxford 1981, II. La traduzione in italiano è tratta da U. ALBINI (cur.), *Euripide: Eracle* (I grandi libri Garzanti 829), Milano 1999. Il testo della tragedia di Seneca è invece tratto da R. PEIPER, G. RICHTER (edd.), *Hercules [Furens]* in *L. Annaei Senecae Tragoediae* (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Latinorum Teubneriana 1797), Leipzig 1902, pp. 1-48, mentre la traduzione in italiano è tratta da G. GIARDINA (ed. e trad.), *Tragedie di Lucio Anneo Seneca* (Classici Latini UTET), Torino 1987, pp. 79-159.

βάλλει πρὸς ἦπαρ· ὕπτιος δὲ λαΐνους ὀρθοστάτας ἔδευσεν ἐκπνέων βίον.	980
ὁ δ' ἠλάλαξε κάπεκόμπασεν τάδε· «Εἷς μὲν νεοσσὸς ὄδε θανῶν Εὐρυσθέως ἔχθραν πατρῶιαν ἐκτίνων πέπτωκέ μοι.» ἄλλωι δ' ἐπέιχε τόξ', ὃς ἀμφὶ βωμίαν ἔπηξε κρηπίδ' ὡς λεληθέναι δοκῶν.	985
φθάνει δ' ὁ τλήμων γόνασι προσπεσῶν πατρὸς καὶ πρὸς γένειον χεῖρα καὶ δέρην βαλῶν· <u>«ὦ φίλατ', αὐδᾶι, μή μ' ἀποκτείνης, πάτερ· σὸς εἰμι, σὸς παῖς: οὐ τὸν Εὐρυσθέως ὀλεῖς.»</u> ὁ δ' ἀγριωπὸν ὄμμα Γοργόνοσ στρέφων, ὡς ἐντὸς ἔστη παῖς λυγροῦ τοξεύματος μυδροκτύπον μίμημ', ὑπὲρ κᾶρα βαλῶν ξύλον καθῆκε παιδὸς ἐς ξανθὸν κᾶρα, ἔρρηξε δ' ὀστᾶ. δεῦτερον δὲ παιδ' ἑλών, χωρεῖ τρίτον θῦμ' ὡς ἐπισφάξων δυοῖν.	990
ἀλλὰ φθάνει νιν ἢ τάλαιν' ἔσω δόμων μήτηρ ὑπεκλαβοῦσα, καὶ κλήιει πύλας. ὁ δ' ὡς ἐπ' αὐτοῖσ δὴ Κυκλωπίοισιν ὦν σκάπτει μοχλεῦει θύρετρα, κὰκβαλῶν σταθμὰ δάμαρτα καὶ παιδ' ἐνὶ κατέστρωσεν βέλει.	995
	1000

MESSO

(...) Ma nell'immaginazione di Eracle si trattava del padre di Euristeo, che in veste di supplice gli toccava la mano, terrorizzato per la sorte del figlio. E così lo respinge, prepara arco e faretra per trafiggere le proprie creature, scambiandole per la prole di Euristeo. E i bambini tremanti, atterriti fuggono di qua e di là; uno attaccato alle vesti della madre, l'altro riparò all'ombra di una colonna, il terzo si acquattò, come un uccellino, sotto l'altare. La madre lanciò un urlo: «Tu li hai messi al mondo! Cosa fai? Vuoi uccidere i tuoi figli?». Il vecchio e i servi unirono le loro grida alle sue. In una vorticiosa giostra Eracle insegue il piccolo intorno alla colonna, se lo trova infine di fronte, gli trapassa il fegato con una freccia: e quello cade sulla schiena, spirando bagna di sangue il marmoreo zoccolo della parete. Esultò trionfalmente Eracle e si vantava: «Il primo dei cuccioli di Euristeo è caduto: con la sua morte sconta l'odio di suo padre contro di me». Poi rivolse l'arco contro il bambino che si era rannicchiato sotto l'altare, nella speranza di non essere visto. L'infelice creatura previene l'eroe, si getta ai suoi piedi, protende le mani verso il mento di Eracle, implorandolo: «Ascoltami, padre carissimo: io sono tuo figlio. Non è il figlio di Euristeo quello che stai per uccidere. È tuo figlio». Eracle roteava gli occhi feroci, simili a quelli di una Gorgone. Non poteva usare l'arco mortale perché la vittima era troppo vicina. Allora, come un fabbro alza il martello per battere il ferro incandescente, levò in alto la clava, la calò sul biondo capo di quell'innocente e glielo fracassò. Dopo averlo ucciso, si precipita sul terzo figlio per immolarlo. Ma la madre fa in tempo a ghermirlo, si rifugia nelle stanze più interne del palazzo e sbarrò l'uscio. L'eroe si crede davanti alle mura dei Ciclopi, abbatte la porta scalzandone i cardini: trafigge in un solo colpo madre e figlio.

SEN. Herc. f. 991-1031

AMPH.

Quo se caecus impiegit furor?

vastum coactis flexit arcum cornibus pharetramque solvit, stridet emissa impetu harundo – medio spiculum collo fugit vulnere relicto. HERC. Ceteram prolem eruam omnisque latebras. quid moror? maius mihi bellum Mycenis restat, ut Cyclopia eversa manibus saxa nostris concidant. huc eat et illuc valva deiecto obice	995
rumpatque postes; culmen impulsum labet. perlucet omnis regia: hic video abditum gnatum scelesti patris. AMPH. En blandas manus ad genua tendens voce miseranda rogat: scelus nefandum, triste et aspectu horridum! dextra precantem rapuit et circa furens bis ter rotatum misit; ast illi caput sonuit, cerebro tecta disperso madent.	1000
at misera, parvum protegens natum sinu, Megara furenti similis e latebris fugit. HERC. Licet tonantis profuga condaris sinu, petet undecumque temet haec dextra et feret.	1005
AMPH. Quo misera pergis? quam fugam aut latebram petis? nullus salutis Hercule infesto est locus. amplectere ipsum potius et blanda prece lenire tempta. MEG. Parce iam, coniunx, precor, agnosce Megaram. gnatus hic vultus tuos habitusque reddit; cernis, ut tendat manus?	1010
HERC. Teneo novercam. sequere, da poenas mihi iugoque pressum libera turpi Iovem; sed ante matrem parvulum hoc monstrum occidat. MEG. Quo tendis amens? sanguinem fundes tuum?	1015
AMPH. Pavefactus infans igneo vultu patris perit ante vulnus, spiritum eripuit timor. in coniugem nunc clava libratur gravis: perfregit ossa, corpori trunco caput abest nec usquam est. Cernere hoc audes, nimis vivax senectus? si piget luctus, habes mortem paratam: pectus in tela indue, vel stipitem istuc caede nostrorum inlitum	1020
converte. falsum ac nomini turpem tuo remove parentem, ne tuae laudi obstrepat.	1025
	1030

AN. A quale atto si è volta la sua cieca follia? Ha curvato l'enorme arco piegandone le estremità e ha aperto la faretra, la freccia emessa con impeto stride – (Ercole colpisce il primo figlio) – la punta attraversa il collo del bambino lasciandovi una ferita mortale.

ER. Rintraccerò il resto della sua prole e tutti i suoi nascondigli. Perché indugio? Mi attende una più grande lotta a Micene, perché, smantellate dalle mie mani, crollino le mura ciclopiche. I battenti della porta volino da ogni parte dopo la distruzione dei chiavistelli, e rompano gli stipiti; il tetto del palazzo vacilli sotto i miei colpi. Ora tutta la reggia è visibile: qui vedo nascosto il figlio di un padre scellerato.

AN. Guardate, il bambino, tendendo verso le sue ginocchia le manine per accarezzarlo, implora con voce degna di compassione. – O delitto nefando, triste e orribile a vedersi! Con la mano destra ha afferrato il figlio che lo pregava e, impazzito, lo ha scagliato via dopo averlo fatto roteare due o tre volte; il capo sfracellandosi emette un sordo rumore, le camere grondano di liquido cerebrale sparso dovunque. Ma l'infelice Megara, proteggendo con il seno il figlio più piccolo, fugge dal nascondiglio come impazzita.

ER. Anche se per fuggire ti nascondessi nel seno del Tonante, questa destra ti perseguirà dovunque tu vada e ti trascinerà via.

AN. (a Megara) Dove ti precipiti, infelice? Quale fuga o quale nascondiglio cerchi? Se Ercole è nemico, nessun luogo offre salvezza. Piuttosto abbraccialo e tenta di ammansirlo con una dolce preghiera.

ME. Risparmiaci ormai, sposo, te ne prego, riconosci Megara. Questo figlio assomiglia a te nel volto e nel portamento; vedi come tende le mani verso di te?

ER. Tengo in pugno la mia matrigna. Seguimi, pagami il fio e libera Giove oppresso da un turpe giogo nuziale; ma prima della madre cada questo piccolo mostro.

ME. Dove vuoi arrivare, folle? Spargerai il tuo stesso sangue?

AN. Il fanciullo atterrito dallo sguardo acceso del padre muore prima di subire ferita, la paura gli toglie il respiro. Ora la pesante clava viene vibrata contro la moglie: le ha già fracassato le ossa, al corpo tronco manca la testa e non è più in nessun luogo. Osi vedere questo, mia vecchiaia troppo a lungo sopravvissuta? Se ti rincresce il lutto, hai pronta la morte: offri il petto ai dardi, o volgi contro te stesso questa clava intrisa del sangue dei miei figli. – (A Ercole) Togli di mezzo il padre falso e che offende il nome, perché non testimoni contro la tua gloria.

L'immagine. L'episodio mitico in alcuni documenti greci e romani

Se la figura di Ercole è una delle più rappresentate nella produzione figurativa greca e romana, la vicenda qui considerata non ha conosciuto grande successo¹⁵¹. La più antica attestazione artistica dell'episodio si trova su un cratere a calice da *Paestum* datato alla prima metà del IV sec. a. C.¹⁵² (fig. 80). Per quanto riguarda la produzione romana citiamo le pitture descritte da Plinio¹⁵³ e Filostrato¹⁵⁴ e il mosaico lusitano¹⁵⁵ (fig. 81).

¹⁵¹ Cfr. BOARDMAN, PALAGIA, WOODFORD, s. v. «Herakles»..., *cit.*, pp. 835-836; S. WOODFORD, s. v. «Megara I», in *LIMC*, VIII, 1 (suppl.) (1997), pp. 828-829.

¹⁵² Conservato presso il Museo archeologico di Madrid. Cfr. BOARDMAN, s. v. «Herakles»..., *cit.*, p. 835, n. 1 (immagine a p. 836).

¹⁵³ PLIN. nat. 35, 141.

¹⁵⁴ Filostrat. 2, 23.

¹⁵⁵ Il mosaico è stato presentato *supra* nella parte IV alle pp. 278-281.

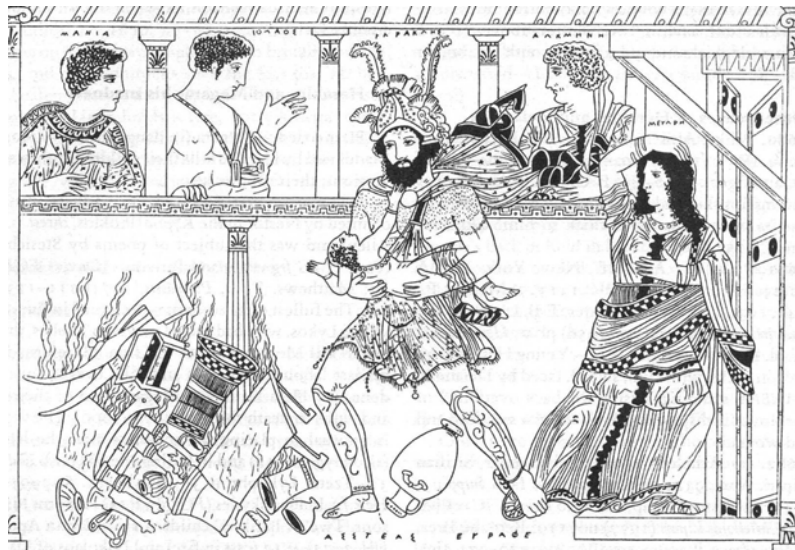


Fig. 80. *Paestum*, cratere a calice. Disegno della decorazione. 350-325 a. C..
Madrid, Museo archeologico



Fig. 81. Torre de Palma, mosaico dal *triclinium/tablinum*/sala di ricevimento affacciato sulla galleria N del peristilio di una *villa*. Variamente datato fra il III e il IV sec.. Lisbona, Museo nazionale d'archeologia ed etnologia

Il tessellato di Torre de Palma (fig. 81) rappresenta l'unica trasposizione figurativa romana conservata del momento immediatamente precedente all'assassinio di Megara e di uno dei figli per mano di Ercole¹⁵⁶. Nel mosaico gli elementi chiave, presenti anche nei testi letterari, sono: un personaggio maschile al centro (Ercole), in procinto di scagliare una torcia/clava contro la donna al suo fianco (Megara) e un bambino in ginocchio accanto a lui, ritratto in atteggiamento di supplica. Ripercorrendo il racconto della folle strage nelle opere di Euripide e Seneca, notiamo che l'iconografia proposta nel tessellato non trova un preciso riscontro letterario.

Nel dramma greco il messaggero racconta della strage¹⁵⁷, a cui è presente anche Anfitrione. Nella narrazione distinguiamo questi momenti: l'eroe uccide un figlio trafiggendogli il fegato con una freccia; il secondo figlio si getta i suoi piedi pregandolo di risparmiarlo; Ercole lo uccide con la clava; Megara cerca di scappare con il terzo figlio; l'eroe li raggiunge e li uccide.

Nella tragedia di Seneca, Megara, Ercole, i loro figli, Anfitrione e Teseo condividono lo spazio scenico nel momento dell'assassinio e i due sposi non sono mai soli¹⁵⁸. Tra gli interventi di Ercole e Megara, Anfitrione racconta quanto sta accadendo sotto i suoi occhi: l'eroe uccide il primo figlio scagliandolo lontano; il secondo figlio si inginocchia per implorarlo e subito dopo viene colpito mortalmente con la clava; Megara riesce a sottrarre il terzo figlio dalla furia dello sposo, ma il bambino muore per lo spavento; Ercole conclude la strage uccidendo Megara con la clava.

Nel mosaico di Torre de Palma, Anfitrione non viene rappresentato: sono presenti in scena soltanto Ercole, Megara e un solo figlio, con la sua ombra; questa parte scura collocata dietro il bambino potrebbe anche essere interpretata come l'immagine di un secondo bambino, già morto. La sequenza degli eventi narrati nelle due tragedie non viene rispettata: nel tessellato il bambino supplica il padre che, con lo sguardo e nel movimento della clava, si sta già rivolgendo alla sua ultima vittima, Megara. Inoltre, la donna viene ritratta in atteggiamento impaurito mentre in entrambi i drammi è attivamente impegnata a scappare con il terzo figlio. Posto che questa resa figurativa sia strettamente legata alle opere euripidea e/o senecana, possiamo pensare a una rappresentazione semplificata – solo tre personaggi in scena – della vicenda, in cui viene proposto il momento forse più drammatico dell'intero episodio: il secondo figlio supplica invano il padre di non ucciderlo. Il bambino inginocchiato, l'enorme torcia/clava nelle mani di Ercole, il suo sguardo acceso e la paura di Megara bastano a descrivere la tragedia. La conoscenza dell'episodio mitico

¹⁵⁶ J. Boardman si mostra dubbioso sull'interpretazione, senza però avanzare ipotesi alternative (cfr. «Herakles»..., *cit.*, p. 836, n. 1689).

¹⁵⁷ E. *HF* 922-1015.

¹⁵⁸ SEN. *Herc.* f. 940-1031.

sarebbe legata alla rappresentazione teatrale dei drammi citati. Considerando i temi trattati nelle due schede successive, ossia il tormento di Medea e la storia di Fedra e Ippolito, e il loro possibile legame con le corrispondenti tragedie senecane, potremmo forse mettere in relazione anche l'episodio della follia di Ercole con il dramma dell'autore latino. Restando nel campo delle ipotesi, potremmo anche pensare a una rappresentazione più semplice del mito, in forma mimica. Come già detto in precedenza, Tertulliano racconta che un attore morì bruciato mentre stava interpretando un Ercole impazzito: l'autore si riferiva forse a uno spettacolo di mimo¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Cfr. TERT. apol. 15, 5.

Il tormento di Medea

Il testo. La presenza dell'episodio mitico nella letteratura

Medea¹⁶⁰, nipote del Sole e figlia del re della Colchide, aiuto fondamentale nella conquista del Vello d'oro grazie alle sue capacità magiche nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, ha conquistato un proprio importante spazio letterario grazie alle tragedie di Euripide¹⁶¹ e Seneca: qui la donna, a causa del matrimonio di Giasone con la figlia di Creonte, re di Corinto, si vendica del compagno uccidendo il futuro suocero, la promessa sposa e i figli avuti da lui¹⁶². Questa evoluzione tragica di Medea è una novità introdotta da Euripide e ulteriormente sviluppata in senso negativo da Seneca, che insiste sulla pazzia della donna e sull'orrore da lei commesso. Il tormento interiore della donna immediatamente precedente all'uccisione dei figli rappresenta un momento particolarmente drammatico della storia. Data la probabile resa artistica di uno specifico momento del testo di Seneca, proponiamo qui i corrispondenti versi¹⁶³.

SEN. Medea 958-966

ME.

Quonam ista tendit turba Furiarum impotens?

quem quaerit aut quo flammeos ictus parat,

aut cui cruentas agmen infernum faces

960

intentat? ingens anguis excusso sonat

tortus flagello. quem trabe infesta petit

Megaera? cuius umbra dispersis venit

incerta membris? frater est, poenas petit:

dabimus, sed omnes. fige luminibus faces,

965

lania, perure, pectus en Furiis patet.

ME.

Dove corre questa sfrenata orda di Furie? Chi cerca, contro che cosa prepara i suoi colpi, a chi minaccia le insanguinate fiaccole la schiera infernale? Un enorme serpente sibila attorcendosi come una frusta che viene agitata. Chi cerca Megera con il tizzone ostile? Di chi è quest'ombra che si avvanza, incerta, con le membra lacerate? È mio fratello, chiede vendetta. – La concederò, e tutta intera. Conficca le torce nei miei occhi, dilaniami, bruciami; guarda, il mio petto è offerto alle Furie.

¹⁶⁰ Sulla figura di Medea, cfr. K. SEELINGER, s. v. «Medeia», in *Ausführliches Lexicon...*, cit., II.2 (1894-1897, 1978²), coll. 2482-2515.

¹⁶¹ Cfr. L. MÉRIDIER (ed. e trad.), *Médée*, in ID., (ed. e trad.), *Euripide. Le Cyclope-Alceste-Médée-Les Héraclides* (Coll. des Universités de France. Série grecque 37), I, Paris 1970⁷, pp. 103-176.

¹⁶² Sulle versioni del mito, cfr. SCHMIDT, s. v. «Medeia»..., cit., pp. 386-387.

¹⁶³ Il testo latino è tratto da PEIPER, RICHTER (edd.), *Medea*, in ID., *L. Annaei Senecae...*, cit., pp. 117-154. La traduzione in italiano è tratta da GIARDINA (ed. e trad.), *Medea*, in ID., *Tragedie...*, cit., pp. 275-337.

Il tormento di Medea precedente all'uccisione dei figli conobbe un relativo successo nella produzione artistica romana¹⁶⁴. Per quanto riguarda la produzione pittorica, citiamo, a titolo d'esempio, due pannelli pompeiani provenienti rispettivamente dalla c. d. "Casa dei Dioscuri" a Pompei¹⁶⁵ (fig. 82) e da una casa di Ercolano, datati a età neroniana e flavia¹⁶⁶ (fig. 83). Se nel primo pannello anche il pedagogo appare sulla scena, nel secondo è purtroppo conservata, nello stesso atteggiamento, solo l'immagine della donna. In generale alla storia di Medea – non sulla scena del tormento –, fra II e III sec. sono inoltre stati dedicati rilievi e sculture a tutto tondo in diverse aree provinciali corrispondenti alle attuali Francia, Austria, Ungheria, Grecia, Turchia¹⁶⁷ (fig. 84). In questo quadro si inserisce il pannello contenuto nel mosaico di Torre de Palma che, rispetto ai documenti conservati, offre una resa artistica inedita della scena¹⁶⁸ (fig. 85).

¹⁶⁴ Sui documenti artistici rappresentanti la scena, cfr. SCHMIDT, s. v. «Medeia»..., *cit.*, pp. 388-391 (immagini in *LIMC*, VI, 2, pp. 195-198). Lo studioso ha inserito il mosaico (n. 33a) nella sezione «Medeia beim Kindermord», considerandolo dunque come un documento rappresentante il momento dell'infanticidio e affiancandolo ad altri che esplicitamente illustrano la scena. A mio parere, sarebbe stato più corretto inserire il tessellato nella precedente sezione, dedicata alle opere, quali le pitture pompeiane citate, che illustrano i momenti immediatamente precedenti alla strage.

¹⁶⁵ Cfr. E. SIMON, s. v. «Medea», in *EAA*, IV (1961), p. 953, fig. 1137.

¹⁶⁶ Cfr. SIMON, s. v. «Medea»..., *cit.*, p. 954, fig. 1138.

¹⁶⁷ Cfr. SCHMIDT, s. v. «Medeia»..., *cit.*, pp. 389-390, nn. 19-27 (immagini in *LIMC*, VI, 2, pp. 196-197). L'immagine proposta alla pagina seguente si riferisce a una statua a tutt'intero datata al II-III sec. e conservata ad Arles, presso il Musée Réattu (cfr. SCHMIDT, s. v. «Medeia»..., *cit.*, p. 389, n. 19, immagine in *LIMC* VII, 2, p. 196).

¹⁶⁸ Il mosaico è stato presentato *supra* nella parte IV alle pp. 278-281.



Fig. 82. Pompei, affresco dalla c. d. "Casa dei Dioscuri".
Età neroniana. Napoli, Museo archeologico nazionale



Fig. 83. Ercolano, affresco. Età flavia.
Napoli, Museo archeologico nazionale



Fig. 84. *Arelate*/Arles, statua da una necropoli. II-III sec.
Arles, Musée Réattu



Fig. 85. Torre de Palma, mosaico dal *triclinium/tablinum*/sala di ricevimento affacciato sulla galleria N del peristilio di una *villa*. Variamente datato fra il III e il IV sec.. Lisbona, Museo nazionale d'archeologia ed etnologia

Nel tessellato ispanico è rappresentata la fase del tormento di Medea prima dell'infanticidio (fig. 85): l'amore materno e l'odio verso Giasone traditore si sovrappongono e lottano, fino alla vittoria del secondo. Gli elementi chiave del testo letterario, presenti anche nel mosaico, sono: una donna tormentata (Medea) e i suoi figli. Se nella tragedia di Euripide la riflessione della donna segue il suo dialogo con il pedagogo e precede l'arrivo del messaggero con l'annuncio dell'avvenuta morte di Creonte e della figlia¹⁶⁹, nell'opera di Seneca il monologo¹⁷⁰ si conclude direttamente con l'assassinio del primo figlio, subito dopo l'arrivo dell'ombra del fratello della donna¹⁷¹. Questa presenza, introdotta dall'autore latino, risulta particolarmente interessante: J. Lancha ha proposto di vedere nella figura maschile che giunge correndo in primo piano nel tessellato proprio il fratello di Medea, la cui ombra induce la donna a commettere definitivamente il delitto¹⁷². Il fratello è portatore di furia, rappresentata dalla frusta e dal fuoco delle torce – «*fige luminibus faces*» dice Medea allo spettro¹⁷³. L'iconografia del personaggio non permette un'identificazione con Oistros, personificazione femminile della frenesia e della furia folle, accostata a Medea in alcuni documenti artistici e rappresentata con fiaccola accesa in mano su un carro trainato da serpenti¹⁷⁴. La corrispondenza fra il testo di Seneca e il mosaico sembra molto verosimile: il pannello lusitano costituirebbe dunque la trasposizione artistica di un preciso momento del testo, l'istante immediatamente precedente all'infanticidio, a cui si fa riferimento per mezzo dell'unico bambino presente in scena – nel testo i bambini sono due¹⁷⁵. Non sappiamo se la versione del mito proposta da Seneca sia frutto della sua fantasia o piuttosto sia stata presa da una fonte che successivamente può aver ispirato anche il mosaico. Di certo non esistono documenti simili all'opera lusitana: negli esempi pittorici da Pompei ed Ercolano precedentemente illustrati (figg. 82-83) compaiono infatti Medea tormentata, due figli e in un caso il vecchio pedagogo che li accompagna. L'unica, importante, corrispondenza fra le pitture pompeiane e il mosaico è l'atteggiamento pensoso di Medea, con la testa bassa e le mani incrociate sul ventre a trattenere la spada che ucciderà i bambini: potremmo pensare a un modello comune per la rappresentazione della donna. Alcuni elementi presenti nel pannello quali il piedistallo su cui si erge la donna, il suo abito teatrale e il dinamico arrivo in scena del personaggio maschile rafforzano l'ipotesi che il mosaico

¹⁶⁹ E. *Med.* 1019-1080.

¹⁷⁰ Cfr. SEN. *Medea* 893-977.

¹⁷¹ Cfr. SEN. *Medea* 963-965.

¹⁷² Cfr. LANCHA, *Mosaïque...*, *cit.*, p. 245.

¹⁷³ SEN. *Medea* 964.

¹⁷⁴ Cfr. MÜLLER-HUBER, s. v. «Oistros»..., *cit.*.

¹⁷⁵ Escludiamo dunque l'ipotesi di M. Heleno, che vede nell'unico bambino ritratto un simbolo dei tre figli di Medea («A "Villa" lusitano-romana...», *cit.*, p. 330).

costituisca la trasposizione di una scena teatrale ben precisa, conosciuta e vista dal committente e riconoscibile dal suo pubblico. Il tessellato testimonierebbe dunque la circolazione e la rappresentazione della tragedia senecana in area ispanica. Come nel caso dei miti di Ercole e Fedra, vista l'adattabilità dei soggetti al mimo, potremmo comunque pensare anche a una versione semplificata del dramma come fonte di conoscenza.

Fedra e Ippolito

Il testo. La presenza del mito nella letteratura

Fedra¹⁷⁶, figlia di Minosse e Pasifae e moglie di Teseo, spinta da Afrodite si innamora di Ippolito¹⁷⁷, figlio di Teseo e dell'Amazzone Antiope o Ippolita. Si tratta di una passione funesta, che porterà alla morte del giovane voluta dal padre e al suicidio della donna¹⁷⁸. La storia viene raccontata in una tragedia di Sofocle, la *Fedra*, di cui restano circa venticinque versi¹⁷⁹, in due tragedie di Euripide, l'*Ippolito velato*¹⁸⁰, di cui restano una cinquantina di versi, e l'*Ippolito coronato* e anche da Seneca nella *Phaedra*, entrambe conservate; inoltre, nelle *Heroides* di Ovidio la quarta epistola è stata "scritta" da Fedra a Ippolito¹⁸¹. Le versioni drammatiche proposte da Euripide e Seneca presentano una serie di differenze: considerando il mosaico oggetto di analisi, concentriamoci sulla rivelazione dell'amore di Fedra per il figliastro. Nel dramma euripideo conservato la nutrice, pensando di aiutare Fedra, rivela a Ippolito le segrete intenzioni della matrigna, scatenando l'ira del ragazzo e successivamente di Fedra, che, umiliata, decide di uccidersi. Nel dramma di Seneca, invece, è Fedra stessa a confessare i propri sentimenti a Ippolito: anche in questo caso, la rivelazione provoca l'ira del giovane e la sua fuga.

Proponiamo alcuni versi salienti tratti dalle due tragedie e relativi sia al dialogo fra la nutrice e Fedra precedente alla rivelazione sia alla fuga di Ippolito¹⁸².

E. Hipp. 486-524

(Φαίδρα)

τοῦτ' ἔσθ' ὁ θνητῶν εὖ πόλεις οἰκουμένας
δόμους τ' ἀπόλλυσ', οἱ καλοὶ λίαν λόγοι.
οὐ γὰρ τὰ τοῖσιν ὥσι τερπνὰ χρῆ λέγειν,
ἀλλ' ἐξ ὄτου τις εὐκλειῆς γενήσεται.

¹⁷⁶ Sulla figura di Fedra, cfr. J. ILBERG, s. v. «Phaidra», in ROSCHER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., III.2 (1902-1909, 1978²), coll. 2220-2232.

¹⁷⁷ Sulla figura di Ippolito, cfr. B. SAUER, s. v. «Hippolytos» (n. 5), in ROSCHER (ed.), *Ausführliches Lexicon...*, cit., I.2 (1886-1890, 1978²), coll. 2681-2687.

¹⁷⁸ Sulle varie versioni del mito e tutte le fonti letterarie – nel paragrafo abbiamo citato solo le principali –, cfr. P. LINANT DE BELLEFONDS, s. v. «Hyppolitos I», in *LIMC*, V, 1 (1990), pp. 445-446.

¹⁷⁹ Cfr. RADT (ed.), in *TrGF*, 4, pp. 475-481.

¹⁸⁰ Cfr. KANNICHT (ed.), in *TrGF*, 5.1, pp. 459-475.

¹⁸¹ Per un'edizione del testo di Ovidio, cfr. H. BORNECQUE (ed.), M. PRÉVOST (trad.), *Ovide: Heroïdes* (Coll. des Universités de France. Série latine 48), Paris 1928.

¹⁸² Il testo greco della tragedia di Euripide è tratto da G. MURRAY (ed.), *Euripidis fabulae*, Oxonii 1966¹³, 1, mentre la traduzione italiana è tratta da M. L. GUARDINI (ed. e trad.), *Euripide: Ippolito*, Torino 1998. Il testo latino della tragedia di Seneca è tratto da PEIPER, RICHTER (edd.), *Phaedra* in *L. Annaei Senecae Tragoediae...*, cit., pp. 155-200, mentre la traduzione in italiano è tratta da GIARDINA (ed. e trad.), *Tragedie di Lucio Anneo Seneca...*, cit., pp. 339-413.

(Τροφός)	
τί σεμνομυθεῖς; οὐ λόγων εὐσχημόνων	490
δεῖ σ', ἀλλὰ τάνδρός. – ὡς τάχος διοιστέον, τὸν εὐθὺν ἐξειπόντας ἀμφὶ σοῦ λόγον.	
εἰ μὲν γὰρ ἦν σοι μὴ 'πὶ συμφοραῖς βίος τοιαῖσδε, σώφρων δ' οὔσ' ἐτύγχανες γυνή,	
οὐκ ἄν ποτ' εὐνῆς οὕνεχ' ἠδονῆς τε σῆς	495
προῆγον ἄν σε δεῦρο· νῦν δ' ἀγὼν μέγας σῶσαι βίον σόν, κοῦκ ἐπίφθονον τόδε.	
(Φα.)	
ὄ δεινὰ λέξασ', οὐχὶ συγκλήσεις στόμα καὶ μὴ μεθήσεις αὐθις αἰσχίστους λόγους;	
(Τρ.)	
αἴσχυρ', ἀλλ' ἀμείνω τῶν καλῶν τάδ' ἐστί σοι:	500
κρεῖσσον δὲ τοῦργον, εἴπερ ἐκσώσει γέ σε, ἢ τοῦνομ', ὧι σὺ κατθανῆι γαυρουμένη.	
(Φα.)	
καὶ μὴ σε πρὸς θεῶν – εὖ λέγεις γάρ, αἰσχυρὰ δέ – πέρα προβῆς τῶνδ'· ὡς ὑπείργασμαι μὲν εὖ	505
ψυχὴν ἔρωτι, τὰισχυρὰ δ' ἦν λέγῃς καλῶς, ἔς τοῦθ' ὁ φεύγω νῦν ἀναλωθήσομαι.	
(Τρ.)	
εἴ τοι δοκεῖ σοι, χρῆν μὲν οὐ σ' ἀμαρτάνειν, εἰ δ' οὖν, πιθοῦ μοι· δευτέρα γὰρ ἢ χάρις.	
ἔστιν κατ' οἴκους φίλτρα μοι θελκτήρια	510
ἔρωτος, ἦλθε δ' ἄρτι μοι γνώμης ἔσω, ἅ σ' οὔτ' ἐπ' αἰσχροῖς οὔτ' ἐπὶ βλάβῃ φρενῶν παύσει νόσου τῆσδ', ἦν σὺ μὴ γένη κακή.	
δεῖ δ' ἐξ ἐκείνου δῆ τι τοῦ ποθουμένου	
σημεῖον, ἢ πλόκον τιν' ἢ πέπλων ἄπο, λαβεῖν, συνάψαι τ' ἐκ δυοῖν μίαν χάριν.	515
(Φα.)	
πότερα δὲ χριστὸν ἢ ποτὸν τὸ φάρμακον;	
(Τρ.)	
οὐκ οἶδ'· ὀνάσθαι, μὴ μαθεῖν βούλου, τέκνον.	
(Φα.)	
δέδοιχ' ὅπως μοι μὴ λίαν φανῆς σοφή.	
(Τρ.)	
πάντ' ἄν φοβηθεῖς ἴσθι: δειμαίνεις δὲ τί;	
(Φα.)	
μὴ μοί τι Θησέως τῶνδε μηνύσης τόκω.	520

(Τρ.)

ἔασον, ὦ παῖ· ταῦτ' ἐγὼ θήσω καλῶς.
μόνον σύ μοι, δέσποινα ποντία Κύπρι,
συνεργὸς εἶης· τᾶλλα δ' οἷ' ἐγὼ φρονῶ
τοῖς ἔνδον ἡμῖν ἀρκέσει λέξαι φίλοις.

(F.) Ma proprio questo è quello che rovina le città ben governate e le case degli uomini, i discorsi troppo piacevoli. Infatti bisogna dire non tanto cose piacevoli per l'orecchio, ma piuttosto qualcosa per cui uno possa acquistare buona fama.

(N.) Che senso ha il tuo parlare austero? Non certo di discorsi decorosi hai bisogno, ma di quell'uomo. Quanto prima bisogna risolvere, facendogli bello e chiaro discorso su di te. Se la tua vita non fosse in simili condizioni e tu fossi una donna che ha il controllo dei suoi sentimenti, di certo, né per un letto né per il tuo piacere, ti avrei spinto fino a questo punto: ma adesso è sfida grande il salvare la tua vita, e questo davvero non è cosa da biasimare.

(F.) Non chiuderai la tua bocca, tu che hai detto cose tremende, e non rinuncerai a ripetere ancora discorsi assolutamente disonesti?

(N.) Disonesti, sì, certo, ma per te queste cose sono meglio delle tue belle parole. Se ti darà la salvezza, un fatto è meglio di un nome, orgogliosa del quale tu morirai.

(F.) Nel nome degli dei – visto che quello che dici è turpe, anche se piace – non andare avanti a parlare così: sono disperatamente vinta dall'amore dentro il mio cuore, e se tu presenti con belle parole ciò che è turpe, allora sarò del tutto perduta in ciò che ora fuggo.

(N.) Se sei convinta di questo, allora non dovevi sbagliare; in caso contrario, dammi retta: poi mi ringrazierai. In casa ho dei filtri capaci di placare l'amore, mi è venuto in mente solo adesso, filtri che, senza vergogna e senza danno della mente, ti faranno guarire da questa malattia, solo che tu abbia coraggio. Ma bisogna prendere da lui, dalla persona amata un qualche segno, o una parola o un pezzo delle vesti, e unire insieme, da due, un solo affetto.

(F.) Il tuo rimedio è un unguento o una bevanda?

(N.) Non so; ma tu, figliola, cerca di trarne vantaggio, non di capire.

(F.) Temo che tu ti riveli troppo intraprendente.

(N.) Dovresti allora avere paura di tutto: di che ti stai a preoccupare?

(F.) Che magari tu vada a dire qualcosa di tutto questo al figlio di Teseo.

(N.) Lascia perdere: ci penserò io a mettere a posto le cose. Soltanto che tu, Cipride, marina signora, mi sia alleata. Le altre cose che penso, basterà che le dica alle persone che stanno dentro casa.

PH. Decreta mors est: quaeritur fati genus.
laqueone uitam finiam an ferro incubem?
an missa praeceps arce Palladia cadam? 260

NVTR. Sic te senectus nostra praecipiti sinat 262
perire leto? siste furibundum impetum.
[haud quisquam ad vitam facile revocari potest]

PH. Prohibere nulla ratio periturum potest: 265
ubi qui mori constituit et debet mori.
proin castitatis uindicem armemus manum. 261

NVTR. Solamen annis unicum fessis, era, 267

si tam protervus incubat menti furor,
contemne famam – fama vix vero favet,
peius merenti melior et peior bono. 270
temptemus animum tristem et intractabilem.
meus iste labor est aggredi iuvenem ferum
mentemque saevam flectere immitis viri.

PH. La morte è già decisa; cerco solo il tipo di morte. Terminerò la mia vita con un cappio, o mi getterò su una spada? O cadrò gettandomi a precipizio dalla rocca Palladia? Dunque devo armare la mano vindice della mia castità.

NUTR. Mia padrona, unico conforto ai miei stanchi anni, se incombe sulla tua mente un furore tanto impetuoso, disprezza la fama. Difficilmente la fama è favorevole alla verità, è migliore per chi peggio meriterebbe e peggiore per chi è buono. Cercherò di sondare quell'animo triste e intrattabile. È mio questo gravoso compito, di avvicinare la volontà crudele di quel duro uomo.

CHORVS

Fugit insanae similis procellae,
ocior nubes glomerante Coro,
ocior cursum rapiante flamma,
stella cum ventis agitata longos
porrigit ignes. 740

CORO. Fugge (Ippolito) simile a una furiosa tempesta, più veloce del Coro che accumula le nubi, più veloce di una fiamma che percorre rapidamente il suo cammino, quando una stella sospinta dai venti lascia dietro di sé una lunga traccia infuocata.

Nella produzione greca Fedra e Ippolito non compaiono mai insieme, al contrario di quanto accade nell'arte romana. La storia della passione insana conobbe un certo successo in particolare dal I sec. d. C. fino al VI, inizialmente in pitture murali e dalla seconda metà del II sec. d. C. anche in sarcofagi, mosaici, manufatti in argento, avorio, marmo, distribuiti in varie zone dell'Impero¹⁸³. I sarcofagi decorati con varie sequenze della leggenda, prodotti fra il II e il IV sec., sono numerosi e provengono dai territori degli attuali Libano, Grecia, Francia, Ungheria, Austria¹⁸⁴. Altri documenti notevoli appartengono all'argenteria del famoso "tesoro di Seuso" (Ungheria)¹⁸⁵.

Per quanto riguarda in modo specifico i pavimenti, la maggior parte sono stati scoperti nella parte orientale dell'Impero¹⁸⁶ e si inscrivono in un arco cronologico che va dal II al V sec. d. C.. Alcuni esempi provengono dalla c. d. "Casa di Dioniso" a Nea Paphos (Cipro)¹⁸⁷, dalla c. d. "Casa del pavimento rosso" ad Antiochia¹⁸⁸ e da Cheikh Zoueide (Palestina)¹⁸⁹. Il mosaico di Arellano si inserisce in questo quadro, come dimostra l'iconografia del mito. Nei documenti conservati i momenti principali illustrati sono generalmente due: la confessione della nutrice a Ippolito – secondo la versione euripidea –, con Fedra presente sulla scena, e la partenza di Ippolito alla battuta di caccia. Questi due momenti della storia vengono uniti nei sarcofagi e, ad esempio, nel mosaico da Cheikh Zoueide. Generalmente, Fedra viene rappresentata su un trono, riccamente vestita e con il capo velato; il suo atteggiamento è preoccupato e viene quasi sempre assistita dalla vecchia nutrice, impegnata a confortare la padrona. Ippolito viene sempre ritratto stante, in molti casi quasi completamente nudo. Nelle pitture e nei sarcofagi, in particolare, osserviamo l'intervento di vari personaggi oltre ai tre protagonisti – Fedra, Ippolito e nutrice: si tratta di alcuni compagni di Ippolito, un cavallo e i cani pronti a partire per la caccia e alcune donne che assistono Fedra. Inoltre, Eros è spesso presente vicino alla donna, rappresentato nell'atto di provocarle la passione. Finora sul mosaico di Arellano sono state avanzate due ipotesi di interpretazione: come già detto nella

¹⁸³ Sui documenti artistici relativi alla coppia, cfr. LINANT DE BELLEFONDS, s. v. «Hyppolitos I»..., *cit.*, pp. 448-456 (immagini in *LIMC*, V, 2, pp. 318-323) ed ID, s. v. «Phaidra», in *LIMC*, VII, 1(1994), pp. 356-358 (immagini in *LIMC*, VII, 2, pp. 315-316).

¹⁸⁴ Cfr. LINANT DE BELLEFONDS, P., s. v. «Hippolytos I», in *LIMC*, V, 1 (1990), pp. 448-449, nn. 25-32, pp. 452-455, nn. 52-54, pp. 454-455, nn. 73-74, p. 456, n. 90, p. 457, nn. 97-99, p. 459, nn. 120-121 (con immagini in *LIMC*, V, 2).

¹⁸⁵ Cfr. LINANT DE BELLEFONDS, P., s. v. «Phaidra», in *LIMC*, VII, 1 (1994), pp. 357-358, nn. 13-15 (immagini in *LIMC*, VII, 2, p. 316).

¹⁸⁶ Cfr. LINANT DE BELLEFONDS, s. v. «Hyppolitos I»..., *cit.*, p. 449, n. 35 (immagine in *LIMC*, V, 2, p. 318), pp. 451-452, nn. 48-50 (immagini in *LIMC*, V, 2, pp. 319-320).

¹⁸⁷ Datato alla seconda metà del III sec., *in situ*. Cfr. D. MICHAELIDES, *Cypriot Mosaics*, Cyprus 1987, p. 17, n. 12, tav. XXI.

¹⁸⁸ Datato al II sec., conservato presso il Museo Hatay di Antakya. Cfr. LEVI, *Antioch mosaic...*, *cit.*, pp. 71-75, tav. II b.

¹⁸⁹ Datato al IV/V sec., conservato presso il Museo di Ismailiya (Egitto). Cfr. LINANT DE BELLEFONDS, s. v. «Hyppolitos I»..., *cit.*, p. 452, n. 49 (immagine in *LIMC*, V, 2, p. 320).

scheda precedentemente presentata¹⁹⁰, oltre alla lettura proposta da J. Lancha e qui seguita, M. Á Mezquíriz Irujo sostiene l'idea che nel pavimento si rappresenti l'addio di Venere ad Adone con elementi iconografici ripresi dal mito di Cibele e Attis. Tuttavia, Cibele è generalmente rappresentata con una corona turrata sul capo e accompagnata da leoni, caratteristiche assenti nel mosaico¹⁹¹. A sostegno dell'ipotesi di J. Lancha, considerando le caratteristiche del tessellato di Arellano, presentiamo alcuni documenti particolarmente interessanti per il trattamento di alcuni elementi: un affresco dalla c. d. "casa di Giasone"¹⁹² di terzo stile (fig. 86), in cui l'atteggiamento delle due donne è molto simile a quello proposto nel mosaico ispanico; stucchi dalla *Domus Aurea* neroniana, caratterizzati da una struttura paratattica con più sequenze accostate – tormento di Fedra, confessione della nutrice a Ippolito e partenza di questi per la caccia – tipica di molti sarcofagi tardoantichi¹⁹³ (fig. 87); un sarcofago da Tripoli (Libano), datato al II sec. d. C.¹⁹⁴ (fig. 88); un sarcofago da Salona, datato al IV sec.¹⁹⁵ (fig. 89), accostabile al mosaico ispanico¹⁹⁶ (figg. 90e 90 a) sia per il trattamento del gruppo Fedra-nutrice sia per Ippolito in partenza con cavallo e cani.

¹⁹⁰ Il mosaico di Arellano è stato presentato *supra* nella parte IV alle pp. 282-284.

¹⁹¹ Sull'iconografia della dea, cfr. E. SIMON, s. v. «Kybele», in *LIMC*, VIII, 1 (suppl.) (1997), pp. 744-766 (immagini in *LIMC*, VIII, 2, pp. 507-519). Si consideri inoltre il mosaico dell'abside della stanza, presentato *supra* nella parte IV alle pp. 248-249: J. Lancha ha proposto di vedervi, verosimilmente, la rappresentazione del rapimento di Elena da parte di Paride mentre M. Á. Mezquíriz Irujo, lo sposalizio fra Attis e Cibele. In base all'iconografia sosteniamo l'ipotesi di J. Lancha.

¹⁹² Conservato presso il Museo archeologico nazionale di Napoli. Cfr. CROISILLE, *Poésie et art figuré...*, *cit.*, pp. 81 e 85, tav. XXV.

¹⁹³ *In situ*. Cfr. CROISILLE, *Poésie et art figuré...*, *cit.*, pp. 81-82, tav. XXI, 9.

¹⁹⁴ Conservato presso il Museo di Istanbul. Cfr. LINANT DE BELLEFONDS, s. v. «Hyppolitos I»..., *cit.*, p. 452, n. 54 (immagine in *LIMC*, V, 2, p. 320).

¹⁹⁵ Conservato presso il Museo di Spalato. Cfr. LINANT DE BELLEFONDS, s. v. «Hyppolitos I»..., *cit.*, p. 454, n. 70 (immagine in *LIMC*, V, 2, p. 323).

¹⁹⁶ Cfr. *supra*, nota n. 191.



Fig. 86. Pompei, affresco dalla c. d. “Casa di Giasone”. Terzo stile.
Napoli, Museo archeologico nazionale



Fig. 87. Roma, stucchi dalla *Domus Aurea*. Età neroniana. *In situ*
(disegno ricostruttivo)



Fig. 88. Tripoli (Libano), sarcofago. II sec. d. C.. Istanbul, Museo archeologico



Fig. 89. Salona, sarcofago. IV sec. d. C.. Spalato, Museo archeologico

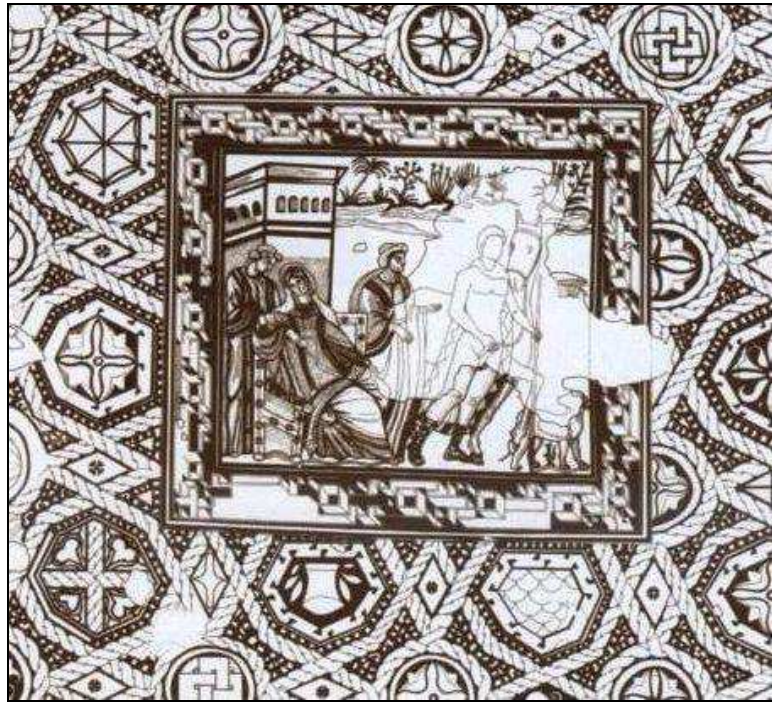


Fig. 90. Arellano, *emblema* dall'*oecus/triclinium* di una *villa*. IV sec. d. C.. *In situ* (disegno ricostruttivo dell'*emblema*)



Fig. 90 a. Dettaglio dell'*emblema*

Nel tessellato ispanico alcuni momenti della storia di Fedra e Ippolito sarebbero riconoscibili grazie ad alcuni elementi chiave (figg. 90 e 90 a): una donna seduta in trono (Fedra), visibilmente turbata e confortata da un'altra donna di fianco a lei (la nutrice); un giovane in movimento (Ippolito) affiancato da un cavallo, un cane e un altro uomo. Molto probabilmente uno spettatore antico non avrebbe esitato a comprendere di trovarsi di fronte ad alcune sequenze del mito, noto attraverso la rappresentazione dei drammi di Euripide, Seneca e forse anche da spettacoli di mimo. Dalla lettura dei passi delle tragedie relativi al dialogo tra Fedra e la nutrice – subito prima della rivelazione – e al racconto della fuga di Ippolito, e in base al confronto con i documenti artistici appena presentati, osserviamo che nell'*emblema*, a differenza di quanto accade nelle pitture, mosaici e sarcofagi citati, vengono proposte due sequenze cronologicamente distanti e legate da una relazione causa-effetto. Nel dramma di Euripide la nutrice, dopo aver parlato con Fedra fuori dal palazzo¹⁹⁷, entra nella dimora e svela a Ippolito il segreto della padrona, che sta ascoltando il dialogo da dietro una porta¹⁹⁸; la nutrice e Ippolito escono poi dal palazzo e il giovane, furioso per la scoperta, scappa via¹⁹⁹. Nel dramma di Seneca la nutrice e il coro sono già al corrente, fin dall'inizio, della passione di Fedra. La protagonista e l'anziana serva discutono a lungo sul problema e, alla fine, di fronte alla minaccia del suicidio, la nutrice accetta di aiutare la padrona sondando le intenzioni di Ippolito; poco dopo sarà Fedra stessa a rivelare al figliastro i suoi sentimenti²⁰⁰, provocandone l'ira e la fuga, raccontata dal coro. Nel dramma i tre personaggi citati si incontrano sulla scena proprio nel momento della rivelazione: in seguito al violento rifiuto di Ippolito, che arriva a estrarre una spada²⁰¹, Fedra si sente male, ha i capelli strappati, come sappiamo dalla parole della nutrice «*hanc maestam prius/recreate. crinis tractus et lacerae comae/ut sunt remaneant, facinoris tanti notae*»²⁰². Nel tessellato di Arellano non riconosciamo la rappresentazione di un preciso momento delle due tragedie ma un accostamento fra generici riferimenti alle sequenze del dialogo Fedra-nutrice e della fuga di Ippolito; forse per ragioni di spazio, non si fa riferimento all'atto, iconograficamente popolare, della rivelazione. Nell'*emblema*, Fedra è elegantemente seduta su un trono e insieme alla serva sembra indifferente allo scatto del giovane sulla destra. Abbiamo a che fare con una rappresentazione dell'intero mito in forma semplificata, adattabile tanto al dramma greco quanto al latino, e *compendiaria*. In uno stesso

¹⁹⁷ E. *Hipp.* 349-525.

¹⁹⁸ E. *Hipp.* 565-600.

¹⁹⁹ E. *Hipp.* 601-668.

²⁰⁰ SEN. *Phaedr.* 589-719.

²⁰¹ SEN. *Phaedr.* 706-718.

²⁰² SEN. *Phaedr.* 730-731.

spazio vengono infatti unite due scene legate da una relazione di causa-effetto: da una parte il dialogo delle due donne all'aperto, in cui possiamo riconoscere la confessione di Fedra alla nutrice e la volontà di questa, che tende il braccio verso la sua signora, di aiutarla; dall'altra, un momento successivo, la fuga del giovane che, sconvolto per la rivelazione, scappa verso il luogo in cui troverà la morte. Osserviamo inoltre che nei drammi la nutrice è vecchia mentre nel mosaico è giovane. La figura maschile al centro dell'*emblema* non è presente né nel dramma di Euripide né in quello di Seneca e potrebbe essere interpretata come uno dei compagni di Ippolito. Eros, frequentemente presente nei documenti artistici, è qui assente. Infine, l'abbigliamento romano delle donne, la torre della *villa* e le palme sullo sfondo "personalizzano" il mito collocandolo verosimilmente in un generico ambiente ispanico di epoca imperiale. Siamo dunque in presenza di un'opera ispirata a modelli tradizionali ma frutto di una personalizzazione dietro cui potremmo riconoscere le volontà del committente.

L'*emblema* di Arellano documenterebbe la conoscenza e la circolazione del mito di Fedra e Ippolito in *Hispania* nel IV sec.? La storia era molto nota nel mondo greco grazie al dramma di Euripide e passò successivamente al mondo romano, dove ispirò Ovidio e Seneca. È molto probabile che il mito, in forma teatrale, anche semplificata attraverso il mimo, circolasse in tutto l'Impero. A conferma dell'ipotesi, citiamo un altro interessante documento ispanico²⁰³, in cui sono state riconosciute scene del mito e addirittura una citazione tratta dal testo di Seneca. Si tratta di un vaso a pareti sottili appartenente alla produzione di *Gaius Valerius Verdullus* da *Vareia/Varea* (Logroño, La Rioja). Sulla piccola coppa, forse usata durante spettacoli, di cui sono conservati frammenti combacianti, sarebbe possibile vedere quanto resta di una scena della battuta di caccia di Ippolito – di cui si parla all'inizio della *Phaedra* – e un riferimento – un cane – alla ricerca del corpo del giovane. Saremmo dunque in presenza di un ciclo con varie sequenze del mito, di cui rimarrebbero solo alcune parti. Data la presenza della citazione di un verso del dramma²⁰⁴, il vaso rappresenterebbe un eccezionale documento della conoscenza della storia, circolante direttamente attraverso un testo ben preciso, la *Phaedra*, che avrebbe ispirato il ciclo, oppure per mezzo di una rappresentazione mimica basata sulla stessa fonte a cui si sarebbe ispirato Seneca²⁰⁵.

²⁰³ Cfr. M. MAYER I OLIVÉ, «El mito de Hipólito según la versión de la Fedra de Séneca, representado en un vaso de cerámica producida en la Maja (Calahorra, La Rioja) hallado en *Vareia*» in *Kalakorikos* 15, 2010, pp. 97-108; G. BARATTA, «Un primo approccio all'iconografia del mito di Ippolito sulla ceramica di *Gaius Valerius Verdullus*» in *Kalakorikos* 15, 2010, pp. 109-120.

²⁰⁴ Secondo la lettura di M. Mayer i Olivé si distinguono tre *tituli*:

A. *ego • non • cesso / curre*

B. *G(aius) • Val(erius) Ver[dullus pingit]*

C. *vesstiga[nt domini membra?] / canes*

Nella parte C si riconosce il verso 1108 della *Phaedra* di Seneca: «*maestaeque domini membra vestigant canes*» (cfr. MAYER I OLIVÉ, «El mito de Hipólito...», *cit.*, p. 100).

²⁰⁵ Così scrive M. Mayer i Olivé «Los textos de *Verdullus* parecen sugerirnos que no fue así, que circularon y que, muy posiblemente, fueron representadas. Si queremos poner alguna objeción a esta hipótesis podemos pensar que quizás se

Nel tessellato non compare il popolare momento euripideo della rivelazione da parte della nutrice e la scelta di evidenziare il momento della fuga con lo scatto di Ippolito sembra ricordare le parole del coro «*Fugit insanae similis procellae*»²⁰⁶ – nel dramma di Euripide Ippolito se ne va alla fine della discussione con Teseo, che nel mosaico non compare. Considerando la testimonianza offerta dal vaso, il tessellato di Arellano si proporrebbe forse come un altro documento della circolazione del mito in ambito ispanico attraverso l'opera di Seneca e/o attraverso il mimo.

difundieron representaciones del mito de Fedra e Hipolito en forma más popular, quizás de mimo y sobre todo de pantomimo, y que de aquí podría venir la concomitancia con el texto de Seneca que pudo beber de las mismas fuentes, o que quizás subyacía en el fondo de la obra de carácter más popular.» (cfr. MAYER I OLIVÉ, «El mito de Hipólito...», *cit.*, pp. 102-103. Cfr. Anche MAYER I OLIVÉ, «Un mimógrafo en *Tarraco...*», *cit.*, p. 4.

²⁰⁶ Cfr. SEN. Phaedr. 736.