



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

Dottorato di ricerca in Studi umanistici. Tradizione e contemporaneità

ciclo XXVII

S.S.D: L-FIL-LET/02

L-ANT/07

L-FIL-LET/05

AUCTORITAS HOMERICA?
OMERO E LA CULTURA GRECA D'ETA'
CLASSICA

Coordinatore: Ch.ma Prof. ssa Cinzia Bearzot

Tesi di Dottorato di : Isabella Nova

Matricola: 4011278

Anno Accademico 2013/2014

INDICE

Introduzione	1
PARTE PRIMA: VARIAZIONI RISPETTO AI POEMI OMERICI ATTESTATE PREVALENTEMENTE NELL'ICONOGRAFIA	5
CAPITOLO 1. Rappresentazioni che contengono variazioni su dettagli	5
1.1 Il duello tra Aias e Hektor	5
1.2 Il duello tra Diomedes e Aineas	10
1.3 Odysseus e Nausikaa.....	15
1.4 Trasformazione dei compagni di Odysseus da parte di Kirke	20
1.5 Odysseus e Penelope	22
1.6 Odysseus ed Euryklea: scene che presentano aggiunte di personaggi.....	25
1.7 Odysseus ed Euryklea: scene che presentano aggiunte di personaggi e variazione di dettagli.....	27
1.8 Il massacro dei pretendenti.....	30
1.9 Tabella riassuntiva.....	36
CAPITOLO 2. Sostituzione di personaggi	41
2.1 La cattura di Briseis.....	41
2.2 Divinità presenti al duello tra Paris e Menelaos.....	43
2.3 Lo scambio di doni tra Hektor e Aias	46
CAPITOLO 3. Scene in disaccordo con i poemi omerici per l'aderenza a una precisa tradizione figurativa	49
3.1 Libagione in occasione della partenza di Hektor	49
3.2 Libagione in occasione della partenza di Patroklos	51
3.3 Odysseus e Nausikaa.....	54
3.4 Odysseus e Kirke.....	56
CAPITOLO 4. Rivisitazione parodistica di alcuni episodi: i vasi cabirici	59

CAPITOLO 5. Scene che rappresentano un episodio non presente nei poemi omerici ..	63
5.1 Achilleus cura Patroklos ferito	63
5.2 Achilleus e Aias giocano a dadi	68
5.3 Briseis e Phoinix.....	73
5.4 <i>Stamnos</i> del pittore di Triptolemos	74

**PARTE SECONDA: VARIAZIONI RISPETTO AI POEMI OMERICI ATTESTATE
PREVALENTEMENTE IN PASSI DI TESTI LETTERARI** 77

CAPITOLO 1. Cambiamenti rispetto ai poemi omerici in funzione del contesto.....	77
1.1 Empietà di Aias	77
1.2 La battaglia alle navi	81
1.3 Ruolo di Aias nella battaglia allo Scamandro	84
1.4 Preferenza di Poseidon per i Troiani	86
1.5 Skylla e Charybdis	88

CAPITOLO 2. Espansioni di episodi omerici.....	91
2.1 Il destino di Theoklymenos	91
2.2 La morte delle Sirene	92

CAPITOLO 3. Ripresa di tradizioni alternative a quella omerica.....	97
3.1 Il fantasma di Helene.....	97
3.2 La morte di Polydoros	99
3.3 L'infedeltà di Penelope	100
3.4 La <i>nekya</i>	104
3.4.1 Il rito compiuto da Odysseus.....	104
3.4.2 La profezia di Teiresias	109

**PARTE TERZA: VARIAZIONI RISPETTO AI POEMI OMERICI ATTESTATE
NELLA LETTERATURA E NELL'ICONOGRAFIA** 113

CAPITOLO 1. L'episodio di Dolon	113
1.1 Il libro K dell' <i>Iliade</i>	113
1.2 Versioni attestate negli scolii	115

1.3 Il <i>Reso</i> pseudoeuripideo	116
1.3.1 L'anfora di Malibu	121
1.4 Epicarmo	122
1.5 Iconografia	123
1.5.1 Vasi attici.....	123
1.5.2 Vasi apuli.....	126
1.6 Tabella riassuntiva.....	128
CAPITOLO 2. La <i>Presbeia</i>	131
2.1 La versione iliadica	131
2.2 I <i>Mirmidoni</i> di Eschilo	133
2.3 Iconografia	135
2.3.1 Rappresentazioni della <i>presbeia</i> in cui compare Diomedes.....	137
2.4 Tabella riassuntiva	138
CAPITOLO 3. Il rapporto tra Achilleus e Patroklos	141
3.1 L'amicizia tra Achilleus e Patroklos descritta nell' <i>Iliade</i>	141
3.2 Relazione amorosa tra Achilleus e Patroklos	145
3.3 L'età di Patroklos	146
CAPITOLO 4. La consegna delle nuove armi ad Achilleus	151
4.1 Le <i>Nereidi</i> di Eschilo.....	151
4.2 Iconografia	152
4.2.1 Le <i>Nereidi</i> alla scena della consegna della nuova armatura.....	153
4.2.2 Vasi apuli.....	155
4.3 Tabella.....	156
CAPITOLO 5. L'oltraggio al cadavere di Hektor	157
5.1 Fonti letterarie	157
5.2 Iconografia	158
5.2.1 Rappresentazioni che includono un più ampio numero di personaggi.....	160
5.3 Tabella riassuntiva.....	162

CAPITOLO 6. Il riscatto del cadavere di Hektor	165
6.1 I <i>Frigi</i> o <i>Riscatto di Ettore</i>	165
6.2 Iconografia	168
6.2.1 Pesatura del cadavere di Hektor	168
6.2.2 Iconografia attica.....	169
6.3 Tabella riassuntiva.....	172
CAPITOLO 7. L'incontro di Odysseus con il Ciclope	175
7.1 L' <i>Odissea</i> e il <i>folk-tale</i>	175
7.2 Il <i>Ciclope</i> di Euripide	176
7.3 Filosseno di Citera.....	183
7.4 Iconografia	184
7.4.1 Scena dell'accecamento del Ciclope	184
7.4.2 Scena della fuga sotto le pecore	187
7.5 Tabella riassuntiva.....	188
Conclusioni	191
Indice delle immagini	199
Immagini	207
Bibliografia	251

INTRODUZIONE

Questo lavoro ha per oggetto il trattamento degli episodi del ciclo troiano presenti, da un lato, nei poemi omerici, e, dall'altro, nella letteratura e nell'arte figurativa di età classica. Il tema di per sé non è nuovo, anzi si può dire che la materia qui presa in esame sia tra le più indagate: non c'è praticamente alcun contributo al testo dei poeti lirici o tragici o studio sull'iconografia che non si sia misurato con Omero e la sua influenza. Tuttavia, il presupposto di fondo della maggior parte delle analisi è che nei secoli V e IV i poemi omerici avessero già raggiunto non soltanto lo statuto di un testo fissato e conosciuto come tale, ma anche un grado di autorevolezza quasi canonica, con la conseguenza che ogni versione alternativa, o ogni particolare divergente rispetto all'*Iliade* o all'*Odissea* veniva interpretata come se non esistessero altre versioni a cui poeti e pittori potessero ispirarsi.

Tale presupposto è stato indebolito dagli studi omerici degli ultimi ottant'anni. La natura dei poemi omerici, a seguito degli studi di Parry, Lord e molti altri, avrebbe dovuto rendere consapevoli gli studiosi non solo della loro genesi orale e tradizionale, ma anche e soprattutto del fatto che attorno ad essi viveva una tradizione (di storie, di canti, di leggende) che sarebbe poco verosimile considerare estinta in età classica, dopo la fissazione dei poemi. A sua volta la data di questa fissazione è controversa, affiancandosi, anche tra gli studiosi oralisti, più di una proposta¹.

Per queste ragioni, prima di considerare ripresa, o imitazione, o variazione, di Omero, un qualunque riferimento contenuto in un documento di età classica ad episodi o personaggi comuni all'*Iliade* e all'*Odissea*, bisogna domandarsi se non sia possibile ipotizzare alcuna alternativa. In ogni caso, anche dando per scontata la conoscenza della materia iliadica e odissiacca, fruita attraverso le esecuzioni orali dei loro episodi diffuse un po' in tutta la Grecia, è giusto riconoscere ai poemi l'autorità paradigmatica che viene solitamente presupposta? Non sarà stata, quella omerica, una versione fra le tante? È giusto pensare che già prima di Aristotele l'*Iliade* e l'*Odissea*, per di più l'*Iliade* e l'*Odissea* che noi possediamo, godessero del primato che la letteratura posteriore ha loro riconosciuto?

Un contributo ad affrontare questo problema può essere fornito da questa ricerca, che esaminerà sistematicamente tutti i casi in cui si riscontri una divergenza tra i due poemi

¹ Si confrontano sostanzialmente tre tesi. Quella che, accreditando l'idea di una "recensione pisistratea", pensa al VI secolo (è la tesi più diffusa); quella di una fissazione precoce, nella Ionia dell'VIII secolo, sostenuta da R. Janko (1982, 191), che si rifà agli "oral dictated texts" di A. Lord (1991, 45); e quella sostenuta da G. Nagy (2003, 1-5), che ha proposto quello che lui chiama un "modello evolutivo": ossia il passaggio della tradizione omerica attraverso un processo di progressiva restrizione delle varianti, che giunge fino alle edizioni alessandrine.

presuntamente canonici e le altre testimonianze, figurative e letterarie, aventi per oggetto i medesimi episodi e i medesimi personaggi. Si vedrà, da un lato, che le differenze rispetto a Omero non costituiscono casi sporadici, ma sono documentabili in numerosi testi e in numerose rappresentazioni. Dall'altro, che soppesando prudentemente le diverse possibilità ne risulta un quadro molto diversificato, in cui l'influenza della versione omerica può essere considerata possibile o da escludere.

La tesi si presenta quindi come uno studio delle riprese di età classica degli episodi del ciclo troiano contenuti nei due poemi che presentino differenze con la versione omerica degli stessi episodi.

Le testimonianze considerate significative per questa indagine sono state selezionate tenendo conto di alcuni criteri. Sono stati considerati, in primo luogo, solo gli episodi del ciclo troiano direttamente inclusi nei due poemi omerici. Sono quindi tralasciati tutti i racconti a cui si trovano accenni nei due poemi riguardanti personaggi non strettamente connessi alla vicenda troiana e le vicende precedenti e successive allo spazio d'azione dei poemi a proposito degli stessi protagonisti dell'*Iliade* e dell'*Odissea* (come per esempio le imprese di Meleagros, narrate da Nestor in I 500-99; o l'accenno al giudizio di Paris in ω 28-30).

Per quanto riguarda le testimonianze letterarie e iconografiche, l'attenzione si è quindi concentrata sulla cosiddetta "età classica", periodo che occupa il V secolo e la prima metà del IV. Per quanto riguarda la letteratura, sono stati considerati testi di poesia e prosa in cui fosse presentata una versione personale dell'autore di un episodio omerico (senza considerare i casi in cui un autore riportasse, magari con qualche differenza, la versione che egli, per sua ammissione, attribuiva ad Omero, problema che riguarderebbe più la fissazione del testo che il suo statuto canonico).

Per quanto riguarda l'iconografia, si sono prese in esame le raffigurazioni vascolari e i rilievi datati tra il 500 a.C. e il 320 a.C., che possano essere riferite con un buon grado di certezza (per la presenza di iscrizioni che identifichino i personaggi o di un'iconografia ben riconoscibile) a un episodio del ciclo troiano che compaia nello spazio d'azione dei due poemi². I limiti temporali, a seconda degli episodi trattati e del materiale trovato, sono stati applicati con una certa flessibilità: nei casi in cui una rappresentazione trovasse il suo diretto antecedente alla fine del VI secolo, esso è stato comunque preso in considerazione, in quanto

² L'unica eccezione, come verrà spiegato, è il gruppo di rappresentazioni in cui compaiono personaggi del ciclo troiano (la cui identità sia certa per la presenza di un'iscrizione) impegnati in scene che non trovano nessun corrispondente nei due poemi o in altre opere letterarie. Queste rappresentazioni sono state inserite come prova dell'indipendenza dell'artista da tradizioni poetiche particolari.

prova di una sopravvivenza nel periodo di tempo considerato di modelli figurativi leggermente anteriori. Sono considerati, quindi, tra i testimoni iconografici della fine del VI secolo solo quelli che presentino le stesse caratteristiche di estraneità ai poemi omerici che si ritrovano anche nel V e nel IV: quelli che presentino innovazioni proprie sono invece tralasciati. Invece, nel caso in cui un'iconografia trovi un suo antecedente in un periodo anteriore alla metà del VI secolo, questa sarà menzionata senza però essere considerata decisiva per questa indagine, in quanto collocabile in un'età in cui il testo omerico non era probabilmente ancora giunto ad alcuna forma di fissazione.

È stata infine operata una selezione per quanto riguarda le numerose rappresentazioni dello stesso episodio che riprendano uno stesso schema figurativo. In questi casi è presentata l'iconografia comune e ne viene discussa la portata innovativa rispetto ai poemi, senza approfondire i singoli testimoni artistici. L'attenzione si rivolge, invece, ai vasi che, rispetto a questa iconografia condivisa, presentano un ulteriore arricchimento (aggiunta di altri personaggi, aggiunta di nomi ai personaggi, aggiunta di altri dettagli che arricchiscano la composizione). Viene così ancora maggiormente sottolineata la libertà dell'artista rispetto alla tradizione iconografica e alla tradizione omerica.

Il materiale così selezionato è stato analizzato suddividendolo in tre parti. La prima è dedicata alle variazioni rispetto ai poemi omerici attestate nell'iconografia, e si organizza in cinque capitoli, individuati sulla base del fenomeno che si osserva. Il primo riguarda le rappresentazioni che contengono variazioni su dettagli (aggiunte di personaggi e differenze che riguardano dettagli che non hanno influenza sul senso dell'episodio); il secondo esamina le scene che presentano una sostituzione di personaggi rispetto alla narrazione omerica; il terzo capitolo presenta le scene che si trovano in disaccordo con i poemi omerici per l'aderenza a una precisa tradizione figurativa. Il quarto capitolo è dedicato poi a un caso particolare, quello dei vasi cabirici, che offrono una rivisitazione parodistica di alcuni episodi e mostrano una riflessione autonoma su questi temi epici. Infine il quinto capitolo tratta delle scene che rappresentano personaggi troiani inseriti in un contesto che non trova un parallelo nei poemi omerici.

La seconda parte riguarda le variazioni rispetto ai poemi omerici attestate nei soli testi letterari. La suddivisione in capitoli tiene conto della probabile ragione che è all'origine della differenza con la versione omerica. Il primo capitolo analizza, dunque, i cambiamenti rispetto ai poemi omerici che si spiegano come causati dal contesto in cui si inserisce il passo considerato; il secondo capitolo tratta degli episodi che, per una probabile volontà di colmare le lacune presenti nella narrazione omerica sono stati arricchiti di particolari in età classica,

infine nel terzo capitolo si considerano i casi in cui venga ripresa, a proposito di questi episodi, una tradizione alternativa a quella omerica. Ove possibile, si prenderanno in considerazione le testimonianze artistiche che possono essere ricondotte con sicurezza a una tradizione letteraria.

La terza e ultima parte, infine, si occupa delle variazioni rispetto ai poemi omerici attestate nella letteratura e nell'iconografia. Si tratta degli episodi che hanno conosciuto un maggior numero di riproposizioni nell'antichità, per i quali sembra che l'*Iliade* e l'*Odissea* non costituissero il punto di partenza, così che essi potessero essere ancora largamente modificati (si tratta della *Dolonia*, della *presbeia*, dell'amicizia tra Achilleus e Patroklos, della consegna delle nuove armi ad Achilleus, dell'oltraggio al cadavere di Hektor, del riscatto del suo cadavere e dell'incontro di Odysseus con il Ciclope). La fortuna che ebbero questi episodi si deve probabilmente al fatto che costituissero anche l'oggetto di un dramma: il *Reso* pseudoeuripideo, la trilogia su Achilleus di Eschilo e il *Ciclope* di Euripide. Nello svolgimento di questa sezione si analizzerà dapprima la resa teatrale, che mostra notevoli innovazioni rispetto alla versione contenuta nei poemi, ed essa verrà quindi confrontata con altri testi che ripropongano il medesimo episodio (spesso con ulteriori innovazioni). Si esamineranno poi le pitture vascolari con gli stessi soggetti. In alcuni casi è possibile riscontrare una decisa somiglianza, nelle innovazioni, tra la versione tragica e la resa figurativa: ciò può suggerire che l'iconografia fosse influenzata proprio da questi drammi o che vi fosse una tradizione mitica alternativa a quella omerica. In altri casi le innovazioni non coincidono, fatto che denota una rielaborazione autonoma, nella letteratura e nell'iconografia, di questi episodi.

Per tutti i testi greci frammentari o più complessi viene fornita una traduzione personale.

PARTE PRIMA

VARIAZIONI RISPETTO AI POEMI OMERICI ATTESTATE NELL'ICONOGRAFIA

CAPITOLO 1

RAPPRESENTAZIONI CHE CONTENGONO VARIAZIONI SU DETTAGLI

In questa sezione saranno esaminate le rappresentazioni che ripropongono un episodio iliadico o odissiaco presentandolo con piccole variazioni rispetto al racconto omerico. La situazione è quindi la stessa e anche l'atteggiamento dei personaggi coinvolti non cambia rispetto a quanto descritto nell'*Iliade* o nell'*Odissea*, ma i dettagli dell'episodio in questione non coincidono. Le differenze che si riscontrano riguardano quindi principalmente particolari (i nomi dei personaggi, il loro aspetto, gli oggetti che usano, gesti - di poca importanza per il senso dell'azione - che compiono). Si considerano allo stesso tempo le aggiunte di figure non presenti nella narrazione omerica e gli adattamenti al gusto contemporaneo di alcuni tratti propri dei personaggi raffigurati.

1.1 Il duello tra Aias e Hektor

Coppa, Parigi, Louvre 115 A

datata al 485-480 a.C., attribuita a Duride

Beazley, *ARV*² 434, 74, *BA* 205119

Lo scontro che vede contrapposti Aias e Hektor nel libro settimo dell'*Iliade* (H 206-312) è un soggetto che ha ricevuto una discreta attenzione da parte dell'arte figurativa, soprattutto di area corinzia, nell'età arcaica: in queste prime rappresentazioni lo schema compositivo adottato è quello tipico della *monomachia*, che vede i due eroi contrapposti, senza altri personaggi³. Per quanto riguarda il V secolo, sembra opportuno soffermarsi sulla coppa attribuita a Duride e conservata al Louvre, che rappresenta questo episodio con una maggiore ricchezza di particolari (Fig. 1). Tutte le figure sono accompagnate da un'iscrizione: i due guerrieri sono rappresentati al centro della scena, affiancati da due divinità. Aias, in piedi

³ *Aryballos* corinzio, Amsterdam, Allard Pierson Museum 1276 (Amyx, *CVA* 99, num. 9); *Aryballos* corinzio, Louvre MNC 669 (Amyx, *CVA* 99, num. 5); *Oinochoe* corinzia, Vaticano 125 (Amyx, *CVA* 570, num. 60), tutti risalenti alla fine del VII secolo. Si veda a proposito Sforza 2007, 123-4.

sulla sinistra, punta la lancia verso Hektor e con l'altra mano brandisce lo scudo, sopra il quale si vede un oggetto dalla forma arcuata che sembra riprenderne la linea; il suo avversario è colto nell'atto di accasciarsi a terra, con lo scudo rivolto indietro e un'arma appuntita che rivolge contro il nemico (è rappresentato anche il fodero, al fianco dell'eroe). Una prima osservazione riguarda, per l'appunto, le armi utilizzate. Infatti, il tratto distintivo di Aias nell'*Iliade* è il suo scudo del tipo miceneo "a torre" (σάκος ἤϋτε πύργον), non utilizzato da altri personaggi e descritto nei dettagli proprio nel libro settimo, durante l'armamento dell'eroe⁴. L'associazione di Aias con questo tipo di scudo non ha però avuto successo nell'iconografia, dove, in effetti, egli è sempre rappresentato con lo scudo tondo (come nel caso in questione) o con quello beotico⁵.

Può suscitare qualche dubbio, inoltre, l'oggetto raffigurato al di sopra dello scudo di Aias, di forma abbastanza inconsueta, di solito identificato con una pietra (per metà coperta dallo scudo stesso), soluzione stimolata soprattutto dal fatto che nell'*Iliade* i due guerrieri, prima di essere separati dagli araldi, si colpiscono a vicenda con un masso (quello usato da Aias è più grande e mette Hektor in difficoltà). In effetti, secondo l'analisi della Buitron⁶, la forma di questo elemento è confrontabile con quanto si trova in una rappresentazione del duello tra Aineas e Diomedes attribuita a Kleophrades⁷ (fig. 5a), in cui si rilevano le stesse linee ondulate nell'oggetto al centro tra i due personaggi, coperto dallo scudo di Diomedes. Anche in questo caso la forma è abbastanza insolita e le dimensioni notevoli (oltretutto la parte finale non è conservata, anche se sembra improbabile che arrivasse fino alla linea del terreno), ma l'identificazione con una pietra è comunque suggerita dal confronto con il passo iliadico. Questa conclusione non sembra priva di difficoltà, in quanto i due sopra menzionati sono gli unici casi in cui un masso usato come arma in un combattimento è rappresentato in modo tanto ambiguo⁸ e, così, è principalmente il confronto con i poemi omerici che spinge a una spiegazione in tale senso. Bisogna anche rilevare però, che è ugualmente difficile proporre una diversa interpretazione, dato che nella scena di Duride l'oggetto si trova a mezz'aria tra i

⁴ H 219-23. Gli altri versi in cui questo scudo è nominato sono Λ 485 e P 128. Cfr. Page 1966, 232-3 e Snodgrass 1967, 19-20.

⁵ Cfr. Touchefeu 1981, 333. Lo scudo beotico appare dal VII secolo nelle pitture vascolari, sembra non corrispondere a nessuno scudo effettivamente utilizzato e veniva rappresentato probabilmente solo per connotare la scena come eroica (cfr. Ducrey 1985, 50 e Snodgrass 1999, 55). Aias è rappresentato con uno scudo di questo tipo per esempio sulla coppa di Londra, BM E 16 (Beazley ARV² 61, 75). Secondo Friis Johansen (1967, 66) la presenza dello scudo beotico nelle mani di Aias su uno dei vasi del periodo corinzio arcaico che rappresenta lo scontro con Hektor (Aryballos corinzio, Louvre MNC 669) sarebbe un tentativo di distinguere le armi dei due eroi.

⁶ Buitron 1995, 31-2. Già Pottier (1923, 70) aveva comunque suggerito la medesima interpretazione.

⁷ Coppa, Londra BM E 73; Beazley ARV² 192, 106. Cfr. Boardman 1974, 9 e Boardman 1976, 8.

⁸ Si veda Dietrich 2010, 322-4.

due protagonisti e (con le riserve del caso, dato che si è in presenza di una lacuna) probabilmente la situazione è la stessa anche in quella di Kleophrades. Si dovrà dunque conservare l'identificazione con la pietra e considerare questo tratto come una coincidenza con il resoconto iliadico.

Una discrepanza con la descrizione omerica si verifica invece senza dubbio a proposito dell'arma impugnata da Hektor. Anche se a prima vista sembrerebbe trattarsi di una spada, la forma allargata nel centro la distingue dalla consueta rappresentazione dello ξίφος⁹ e la connota piuttosto come una μάχαιρα¹⁰. Questo particolare sembra già strano di per sé, perché un coltello di tale genere si trova di solito in contesti sacrificali¹¹, mentre, secondo l'analisi di Roux¹², è attribuito nei combattimenti solo a centauri, amazzoni e in generale a personaggi a cui si vuole dare una connotazione empia o barbarica. Il problema viene risolto dallo studioso stesso con l'osservazione che Hektor non è in effetti greco, anche se questa sarebbe l'unica occorrenza in cui è armato in tale modo. Si può dunque pensare a una sorta di reinterpretazione del personaggio, con l'intento di accentuare la sua diversità dall'eroe greco Aias, in un'ottica che comunque viene a essere abbastanza lontana da quella dell'*Iliade*, in cui, com'è noto è assente una caratterizzazione barbarica dei troiani, presentati sullo stesso piano dei greci. Inoltre, a proposito dell'episodio in questione, nel poema viene specificato che i due avversari sono armati entrambi di lancia e la utilizzano per colpire a turno lo scudo dell'avversario (H 244-54): così la punta della lancia di Hektor si spezza (H 259) e l'eroe, come si è detto, ricorre a una pietra, cosa che a sua volta fa anche Aias. A questo punto si trova l'unico riferimento ad armi diverse dalla lancia, che però non sono effettivamente utilizzate: i due sarebbero ricorsi alle spade se gli araldi non li avessero separati, interrompendo il duello (καί νύ κε δὴ ξιφέεσσ' αὐτοσχεδὸν οὐτάζοντο,|| εἰ μὴ κήρυκες Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν|| ἦλθον, ὃ μὲν Τρώων, ὃ δ' Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων, H 273-5).

Da una rassegna delle armi presenti nella rappresentazione di Duride si nota quindi, come si è visto, la presenza del masso e della lancia di Aias, da considerarsi come tratti in comune

⁹ Proprio sull'altra faccia del vaso in questione si vede una spada nella forma attesa, affusolata e stretta nella parte finale.

¹⁰ Il termine viene qui impiegato con il senso di "coltello", dalla forma sopra descritta, significato che si trova anche in Omero (vedi nota seguente). Dall'età di Senofonte, invece, il termine μάχαιρα (Xen. *Eq* 12, 11) viene usato anche per indicare un'arma da combattimento, simile alla spada (sul cui statuto si interroga Snodgrass, 1967, 97: la forma arcuata la connota come una sorta di sciabola, distinguendola dal coltello qui in questione).

¹¹ Agamemnon, a quanto si evince da Γ 271 e T 252, portava con sé un coltello, vicino alla spada, e se ne serviva appunto per sgozzare le vittime sacrificali: la vera e propria μάχαιρα non viene mai usata, a quanto si evince da Omero, per il combattimento, ma solo per i sacrifici (nei due passi sopra indicati) e, in una sola occorrenza, come strumento chirurgico (se ne serve Patroklos per estrarre il dardo conficcato nella gamba di Eurypilos in λ 844, cfr. Buchholz 1980, E 242-3; Kirk 1985, 303).

¹² Roux 1964, 35-6.

con la narrazione omerica; mentre all'opposto, tralasciando lo scudo di Aias perché nell'iconografia dell'eroe lo scudo a torre non compare mai, la μάχαιρα impugnata da Hektor si presenta come una lieve discrepanza in rapporto all'episodio iliadico, forse da attribuire a una ricaratterizzazione del personaggio in senso barbarico.

L'elemento che invece sembra essere più significativo per la valutazione di questa scena in rapporto a quella omerica è la presenza delle due divinità, Apollon, sulla sinistra dietro a Hektor e Athena (si trova l'iscrizione con il nome), sulla destra accanto ad Aias. La dea è rappresentata armata di lancia, con una mano sull'elmo dell'eroe, posizione che non permette di capire se voglia trattenerlo o incitarlo¹³, ma che implica un suo intervento diretto nel duello. Nel libro settimo, invece, l'unica divinità che partecipa all'azione è Apollon, che viene in soccorso di Hektor quando l'eroe, colpito dal masso scagliato da Aias, si accascia a terra (H 272), come peraltro è fedelmente dipinto sul vaso. Athena, al contrario, è nominata solo all'inizio di questa vicenda, quando si accorda con Apollon per scatenare il duello: in seguito si posiziona insieme al dio su un albero per assistere allo scontro e di lei non si fa più menzione.

È possibile che l'aggiunta di Athena al combattimento vero e proprio sia da intendere come un richiamo al suo ruolo di ispiratrice del confronto tra i due eroi, anche se il suo accostamento con Aias rimane abbastanza sorprendente non solo in rapporto alla narrazione omerica dell'episodio in questione, ma anche alla luce della più ampia tradizione mitica riguardante i due personaggi. Per quanto riguarda l'intera *Iliade*, infatti, i due non collaborano mai e, in generale, Aias non è mai direttamente aiutato, durante un combattimento, da una divinità¹⁴. Inoltre, all'epoca di Duride, era probabilmente già nota la tradizione dell'inimicizia tra Aias e Athena, che trova poi completa espressione nell'*Aiace* di Sofocle (la cui datazione è discussa, ma dovrebbe collocarsi tra il 449 e il 446¹⁵).

¹³ Cfr. O. Touchefeu (1981, 334), che propende per la seconda ipotesi; Friis Johansen (1967, 212) invece, preferisce vedere nel gesto di Athena un tentativo di calmare Aias.

¹⁴ I casi in cui una divinità assiste Aias sono N 46-7, in cui Poseidon gli infonde coraggio e P 649-51, in cui Zeus, in risposta a una preghiera dell'eroe, dissolve la nebbia sul campo di battaglia che sta mettendo in difficoltà gli Achei: come si vede, entrambe le volte non si tratta di una vera e propria apparizione di un dio al suo fianco per aiutarlo concretamente. D'altro canto, secondo l'analisi di Duffy, in tutta l'*Iliade* Athena non interagisce mai direttamente con Aias, anche in casi in cui, come nel passo in questione del libro settimo, i due si trovano nello stesso contesto: la conclusione dello stesso Duffy, che forse attribuisce troppa importanza a un fatto che può essere casuale, è che fosse già presente nell'*Iliade* un accenno alla tradizione riguardante l'inimicizia tra Athena e Aias (Duffy 2008, 89-90). Sembra opportuno ricordare, ad ogni modo, che è totalmente assente, nell'*Iliade*, ogni riferimento all'empietà di Aias, motivo che avrà poi fortuna in età classica e giustificherà la sua inimicizia con Athena: l'eroe infatti invita gli Achei a pregare per lui prima dello scontro con Hektor (H 194) e si rivolge lui stesso a Zeus in P 645-7.

¹⁵ Cfr. Kamerbeek 1963, 17; Hesk 2003, 14 e Finglass 2011, 10.

Questa strana giustapposizione è comunque perfettamente spiegabile dal punto di vista compositivo. La rappresentazione di Athena a fianco di Aias, infatti, può trovare in primo luogo giustificazione nella necessità di dare equilibrio alla scena, in modo che simmetricamente entrambi gli eroi abbiano un altro personaggio accanto: la presenza di Apollon vicino a Hektor serve da stimolo quindi per l'aggiunta di un'altra divinità dall'altro lato¹⁶. Inoltre, sull'altra faccia del vaso, si ritrova lo stesso schema iconografico che prevede un duello in presenza di due divinità (si tratta di Menelaos e Paris assistiti da Artemis e un'altra donna non meglio identificata, rappresentazione comunque non priva di difficoltà su cui si ritornerà al paragrafo II 2.2). È possibile, quindi, che la versione rappresentata sia uno sviluppo ispirato dallo stesso racconto omerico, secondo cui la dea è comunque presente come spettatrice al duello: non è quindi così fuori di luogo pensare che potesse prendervi parte in una rivisitazione dell'episodio¹⁷. A parziale conferma di questo, si può fare il confronto con uno *stamnos* attribuito a Smikros e datato al 510 a.C.¹⁸, una rappresentazione del duello tra Aias e Hektor di poco anteriore alla coppa di Duride, su cui si può vedere la dea Athena in mezzo ai due eroi (fig. 2). Anche se la figura di Athena in mezzo a due guerrieri è un modello iconografico abbastanza diffuso nella pittura attica, Friis Johansen¹⁹ propone che la presenza della divinità non sia in questo caso un puro omaggio alla tradizione figurativa ma che ci sia un suo effettivo intervento nel duello per separare i due eroi: Aias e Hektor hanno ancora le lance alzate nel pieno del loro scontro e Athena, vista di tre quarti con le braccia in alto, sembra per l'appunto colta nell'atto di dividerli²⁰. Se questa interpretazione della scena è corretta, si può vedere come ad Athena fosse realmente attribuito un ruolo attivo nel duello da parte della tradizione figurativa; in caso contrario, se dovesse trattarsi solo di una rappresentazione di genere della dea tra i due combattenti, può comunque costituire un precedente per la coppa di Duride (non ci sono infatti altre scene che mostrino Athena con Aias e Hektor).

Come si è visto, dunque, la presenza della μάχαιρα e quella di Athena sono variazioni introdotte in questa rappresentazione rispetto all'episodio narrato nell'*Iliade*. Il primo elemento, come si è detto, è infatti indice di una rivisitazione dell'episodio e il secondo si caratterizza come un'aggiunta, peraltro non totalmente arbitraria perché la dea è

¹⁶ Riflette sulla disposizione delle figure in questa scena Wegner, 1968, 74-5.

¹⁷ Conclusione a cui accenna anche Friis Johansen, 1967, 210-2; Pottier (1923, 71) riteneva invece che la presenza di Athena dietro Aias fosse un modo di indicarla come protettrice dei Greci in generale.

¹⁸ *Stamnos*, Londra BM E 438; Beazley, *ARV*² 20, 3; *BA* 200104.

¹⁹ Friis Johansen 1967, 208.

²⁰ Si avrebbe così una contraddizione con l'*Iliade*, in cui i due eroi sono separati dagli araldi, punto su cui si ritornerà più avanti.

effettivamente nominata nel libro settimo prima del duello: questa scena di Duride segue per lo più la narrazione omerica, senza riprenderne però tutti i particolari.

1.2 Il duello tra Diomedes e Aineas

Cratere a calice, Boston 97.368

Datato al 500-450 a.C., attribuito al pittore di Tyszkiewicz

Beazley ARV² 290, I, BA 202631;

Kylix, Londra BM E73

Datato al 500-450 a.C., attribuita al pittore di Kleophrades

Beazley ARV² 192, 106, BA 201754.

Frammenti, Parigi, Louvre CP 10823

Beazley ARV² 253, 54, BA 202900.

Le raffigurazioni di questo duello realizzate nel V secolo si possono ricondurre a due schemi figurativi: quello dei due guerrieri che si affrontano incitati da una divinità che si trova in mezzo a loro e quello che prevede i due eroi assistiti ognuno da un personaggio che si trova al loro fianco.

Il primo modello compare in una versione abbastanza elaborata su una *kylix* conservata a Copenhagen attribuita al pittore Oltos, in una resa molto coerente con il racconto omerico (Fig. 2)²¹. Si vede infatti Diomedes che con l'asta ferisce la figura femminile al centro della composizione, identificabile con Aphrodite, mentre Aineas, sul lato destro, si accascia a terra. Accanto a lui si riconosce il dio Apollon, che alza un braccio in difesa dell'eroe troiano. Completano poi la scena tre figure coperte da un mantello, una a sinistra e due a destra, probabili aggiunte del ceramografo per riempire tutto lo spazio a disposizione. Questa scena dunque, in pieno accordo con la storia a noi nota dall'*Iliade*, è la più antica del gruppo di raffigurazioni del V secolo (si data al 510-500) e sembra non aver costituito un modello per le successive.

Le tre raffigurazioni dell'episodio considerate in questa sezione, infatti, posteriori alla *kylix* di Oltos solo di qualche decennio, presentano molti tratti in comune tra loro e in disaccordo con la versione iliadica. Si tratta principalmente della scena presente su un cratere a calice conservato a Boston (fig. 4) e di quella su una *kylix* conservata a Londra e attribuita al pittore di Kleophrades (fig. 5a), entrambe costruite secondo lo schema del combattimento tra due eroi, ognuno affiancato da una divinità. Si possono confrontare con queste raffigurazioni

²¹ *Kylix*, Copenhagen, Mus. Thordvalsen 100; Beazley, ARV² 60, 67; BA 200503. Cfr. Harnecker 1988, 146-7.

anche i frammenti di un vaso ora al Louvre (fig. 6), che almeno in parte sembrano rimandare a una decorazione simile.

L'esempio più chiaro è quello del cratere a calice di Boston, in cui si vede Diomedes, assistito da Athena nell'atto di prenderlo per il braccio, che colpisce con la lancia Aineas. L'eroe troiano impugna un'arma dalla punta larga e arrotondata, probabilmente una μάχαιρα, e sta cadendo all'indietro, sorretto dalla dea Aphrodite. Un primo elemento degno di nota è la presenza di Athena, che è spiegabile con la sua predilezione per Diomedes e per ragioni di simmetria. Nell'*Iliade* infatti la dea infonde coraggio all'eroe all'inizio della sua *aristia*, conferendogli anche la capacità di distinguere gli uomini dagli dei (E 122-33), e lo stesso Diomedes afferma di sapere di essere sostenuto da lei (E 260), ma la dea non è nominata durante il combattimento con Aineas e non interviene in realtà nell'azione fino a E 837-8, quando sale sul carro di Diomedes. Per quanto riguarda la tradizione figurativa di quest'episodio, Athena compare anche nel vaso del pittore di Kleophrades e su tutte le raffigurazioni arcaiche²². Tra queste, sembra particolarmente interessante la più antica, un *pinax* corinzio del 560, che mostra la dea sul carro dietro a Diomedes, particolare che non concorda con il racconto iliadico, in cui è Sthenelos ad occuparsi del carro mentre l'eroe combatte (E 261-4 ed E 321-4). La parte destra di questa composizione è andata persa, quindi non si può stabilire se il carro sia stato introdotto per ragioni di simmetria, ma la scena si interpreta di solito, proprio per la presenza del carro, come ispirata a una tradizione mitica in cui la dea Athena aveva un ruolo più ampio nell'*aristia* di Diomedes rispetto a quanto si trova nella versione omerica²³. Data l'esistenza di questo precedente, non si può quindi escludere che l'aggiunta di Athena abbia un significato abbastanza preciso anche nelle rappresentazioni di età posteriore, ragione che può aggiungersi all'esigenza di simmetria e al sostegno della dea a Diomedes espresso nella stessa versione omerica della sua *aristia*, anche se in altri momenti del racconto²⁴. Sembra infatti rimandare a tutti questi motivi la rappresentazione sul cratere di Boston, in cui Athena tocca il braccio di Diomedes, gesto che suggerisce una sua partecipazione all'azione ed è stato spiegato come gesto di “μένοϋ-Übertragung” (Beckel 1961, 22): la dea infonde valore all'eroe anche durante questo scontro, con un ampliamento delle competenze a lei attribuite nell'*Iliade*. Rimane significativo, inoltre, che la dea sia assente dalla scena dipinta da Oltos sopra descritta, scena, come si è detto, molto in accordo

²² Frammento di cratere, Atene, Mus. Naz. Acropoli 646, datato al 550-40 a. C.; frammento di *pyxis* da Brauron (datato al 530-20 a.C., cfr. Kahil 1963, 11); *pinax* Berlino, Staatl. Mus. F 764 (Payne 1931, 135, num. 10).

²³ Cfr. Brillante 1983, 109.

²⁴ Sembra invece più congetturale la spiegazione proposta da Galinsky (1969, 15), secondo cui la presenza di Athena serve per mostrare che Aineas non è il solo a essere assistito da una divinità e non è quindi in alcun modo avvantaggiato rispetto a Diomedes.

con il racconto omerico, in cui si è preferito aggiungere personaggi anonimi per dare equilibrio alla composizione, evitando però di introdurre la dea Athena²⁵.

Un altro aspetto comune a questo gruppo di rappresentazioni, su cui occorre soffermarsi perché non coincidente con la descrizione omerica, è quello delle armi utilizzate dagli eroi. Le tre scene concordano infatti nel mostrare Aineas ferito da una lancia, particolare che non corrisponde a quanto si trova nell'*Iliade*, dove Diomedes colpisce Aineas (che è armato di lancia, come si dice in E 297) con un grande masso (E 302-5) e usa invece la lancia per ferire Aphrodite (E 336-7, dettaglio che si trova anche nel dipinto realizzato da Oltos)²⁶.

Le scene più antiche invece non mostrano il momento del ferimento, ma solo i due guerrieri contrapposti con la lancia sguainata, ricorrendo così allo schema tipico del combattimento eroico e, di fatto, senza contraddizione con la versione omerica. La rappresentazione di Aineas colpito dalla lancia non risale quindi alla tradizione figurativa dell'episodio e può forse derivare dalla ripresa della figura di eroi feriti in altre scene di combattimento²⁷. Bisogna poi aggiungere che il masso non era probabilmente considerato un'arma per scontri tra eroi, mentre compare più spesso nelle Gigantomachie e Centauromachie²⁸, ed è possibile che per questa ragione si sia evitato di inserirlo nelle rappresentazioni di Diomedes e Aineas. Se quindi il modo in cui è reso Aineas è spiegabile, rimane indubbio che una tale resa non fosse l'unica a disposizione per l'artista: è significativa infatti l'esistenza di scene in cui non è rappresentato il ferimento vero e proprio (quelle di età arcaica e quella di Oltos).

Mentre il ferimento di Aineas viene reso in maniera analoga sulle tre scene del V secolo prese in considerazione, a proposito degli altri dettagli del combattimento (comunque non coincidenti con quelli omerici) si nota una maggiore varietà.

²⁵ Questa assenza è stata anche spiegata con la scelta da parte dell'artista di evitare di rappresentare due volte sullo stesso vaso il medesimo personaggio (sull'altra faccia del vaso infatti si vedono Aias e Achilleus che giocano a dadi, con Athena in mezzo a loro), cfr. Harnecker 1991, 146. In realtà però come si è detto questa rappresentazione presenta altri importanti tratti che la discostano dalle altre coeve e la avvicinano al racconto omerico (la presenza di Apollon e il ferimento di Aphrodite), quindi è in realtà più probabile che anche l'assenza di Athena sia un segno di coerenza con la versione mitica propria dell'*Iliade*.

²⁶ Cfr. Beazley 1954 II, 19.

²⁷ È interessante per esempio il confronto con una coppa attribuita a Duride (New York, coll. Priv., Buitron-Oliver 1995, pl. 3, num. 5), che mostra un duello tra due guerrieri assistiti da due arcieri, quello ferito ha una lancia nel petto e si accascia a terra.

²⁸ Cfr. coppa, Montauban, Mus. Ingres MI 87.428, Kunze-Götte 1992, pl. 32; oppure anfora, Würzburg L 217, Kunze-Götte 1992, pl. 27, entrambe attribuite al pittore di Kleophrades. Cfr. Dietrich 2010, 322-4, che sottolinea come nell'iconografia gli opliti si servano di pietre solo come estrema risorsa, se le loro armi sono inutilizzabili (tra i vari esempi si veda l'anfora, Cleveland, Mus. of Art 27. 433, ABV 258.4, 257, in cui la pietra è nella mano di un guerriero a terra. L'uso delle pietre nei combattimenti omerici non è solo questo, come si vede nel caso del duello tra Diomedes e Aineas, ma è possibile che la convenzione iconografica nel V secolo non ne tenesse conto.

Sul cratere di Boston si vede Diomedes che conficca la lancia nel fianco di Aineas, mentre lui, a sua volta, protende una μάχαιρα. Dato che si tratta di un eroe troiano, il particolare sembra riconducibile alla tendenza a caratterizzare in modo barbarico i personaggi non greci, come si era notato anche per il caso di Hektor nella coppa di Duride, anch'egli raffigurato con una μάχαιρα²⁹. Una simile caratterizzazione di Aineas non sembra frequente ed è comunque assente nelle altre due scene che mostrano il suo duello con Diomedes: l'eroe troiano è armato di spada nel frammento del Louvre e probabilmente anche nell'opera del pittore di Kleophrades (dove il braccio sinistro alzato può indicare l'atto di sollevare una spada, che si troverebbe a essere coperta dall'elmo)³⁰.

Anche il combattimento dipinto dal pittore di Kleophrades non corrisponde a quello omerico: anche qui si vede Aineas trafitto dalla lancia, Diomedes impugna una spada e all'altezza del suo addome si vede un'asta spezzata. Per tentare di risolvere almeno in parte le discrepanze, è stata conferita una certa attenzione all'elemento che si trova tra i due guerrieri nella scena: l'oggetto dalla forma allungata e ondulata sui fianchi (di cui non si vede la parte finale, contenuta in una parte perduta del vaso) è stato identificato per primo da Robert (le cui osservazioni sono riprese da Boardman)³¹ con il masso che Diomedes scaglia contro Aineas. Per questa forma abbastanza insolita, il parallelo proposto dallo stesso Boardman è quello con l'oggetto che appare sulla coppa di Duride nella raffigurazione del duello tra Aias e Hektor, che sembra in effetti quella di un masso³². La differenza tra i due oggetti consiste però nelle dimensioni, abbastanza ridotte nel caso della scena di Duride, tanto che il masso appare chiaramente sospeso in aria, e invece più consistenti nel caso dell'opera del pittore di Kleophrades, per cui sembra piuttosto di poter ritrovare una somiglianza con il modo in cui sono rappresentati gli elementi paesaggistici³³. In ogni caso, se anche si trattasse di un masso che deve semplicemente ricordare allo spettatore il particolare iliadico (come voleva

²⁹ Coppa, Louvre 115 A (Beazley, *ARV*² 434, 74; *BA* 205119), trattata nel paragrafo precedente. Per i duelli in cui il guerriero troiano è rappresentato con una μάχαιρα cfr. Knittlmayer 1997, 55. Quest'arma è usata, più in generale, come segno di violenza sfrenata: si trova per esempio nelle mani di Neoptolemos che sta per uccidere Priamos sulla scena della cosiddetta *hydria* Vivenzio (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 81669, *ARV*² 189, 74; *BA* 201724; datata al 500-475 a.C., attribuita al pittore di Kleophrades).

³⁰ Cfr. Williams 1993, 73.

³¹ Robert 1891, 10; Boardman 1974, 9. Il primo studioso a occuparsi di questo vaso (Gardner 1877, 220) aveva suggerito che si trattasse di una nuvola (ci sarebbe così un'allusione al momento della fuga di Aphrodite colpita da Diomedes o alla nuvola in cui Aineas è nascosto all'arrivo di Apollon). Quest'ipotesi, che in realtà sembra abbastanza suggestiva, non è poi stata ripresa in lavori successivi, in cui si è preferito evitare di pronunciarsi sullo strano oggetto (per esempio Friis Johansen 1959, 206 e Williams 1993, 73).

³² Buitron-Oliver 1995, 31-2.

³³ Cfr. Coppa, Bologna PU270, (Beazley *ARV*² 192, 107; *BA* 201755); coppa Mus. Harvard 1925.30.129 (Buitron-Oliver 1995, pl. 123, num. E8); Coppa Berlino 2288 (Buitron-Oliver 1995, pl. 98, num. 175), tutte attribuite allo stesso pittore di Kleophrades. Un parallelo in tale senso peraltro è suggerito dallo stesso Boardman: "its towering form resembles similar landscape elements on Greek vases" (1974, 9).

Boardman, 1974, 9), è notevole che Aineas sia comunque trafitto nel petto dalla lancia e che Diomedes impugni a questo punto una spada: sembra dunque evidente che non c'è una particolare intenzione di rappresentare l'episodio in un'ottica omerica. Una possibilità per spiegare alcune di queste differenze può essere il confronto con l'altra faccia del vaso, in cui è rappresentato il duello tra Herakles e Kyknos, con il medesimo schema compositivo (due guerrieri assistiti da due personaggi)³⁴. Questa motivazione sembra in effetti valida per il dettaglio dell'asta spezzata, che si trova in entrambe le scene in una posizione simile, appare poi meno decisiva per il ferimento dell'eroe perdente (infatti Aineas è colpito al ventre, mentre Kyknos al collo), e non pertinente nel caso dell'arma dell'aggressore, che è l'asta nel caso di Herakles, mentre Diomedes tiene in mano una spada. Quest'ultimo dettaglio è quindi da imputare unicamente alla creatività dell'artista.

Del vaso in frammenti del Louvre, dato il cattivo stato di conservazione, non è possibile dire molto: ciò che si vede chiaramente è la lancia conficcata nel petto di Aineas, che a sua volta si difende con una spada. Dietro l'eroe è probabilmente da collocare Aphrodite (che tiene in mano una colomba) e forse alla stessa scena si possono riferire alcuni frammenti in cui si vedono dei cavalli: in questo caso è possibile che si abbia una ripresa dello schema del *pinax* corinzio (su cui si vede Athena sul carro, con un cavallo a fianco), ma dati i dubbi sulla ricostruzione sembra meglio non soffermarsi su questo dettaglio³⁵. Questa rappresentazione quindi, sembra abbastanza simile alle altre qui esaminate.

In conclusione, bisogna rilevare che queste tre raffigurazioni del V secolo presentano diverse incongruenze con il racconto iliadico e non ne riprendono nessuna caratteristica specificamente omerica: per prima cosa il duello non si connota, com'era nel racconto omerico, come combattimento per la difesa di un cadavere (quello di Pandaros, E 297-301), è per lo più assente il masso usato come arma da Diomedes, mancano il ferimento di Aphrodite e l'intervento di Apollon. Sembra ci sia, dunque, una diffusa indifferenza nei confronti del racconto omerico, che porta anche a una lieve contraddizione con esso, per quanto riguarda il ferimento di Aineas. Il cratere di Boston e il dipinto del pittore di Kleophrades mostrano poi l'aggiunta di Athena e, solo nel primo, si nota anche un'accentuazione dei tratti non greci di Aineas. Queste differenze spiccano ancora di più se si confrontano queste rese con quella di Oltos, che si trova invece in pieno accordo con l'*Iliade*, di cui si riprende il ferimento di Aphrodite e l'intervento di Apollon, evitando anche di rappresentare Aineas colpito dalla lancia. È utile anche il confronto con le rappresentazioni arcaiche, che sembrano presentare

³⁴ Si veda Boardman 1974, 13 e 2001, 184-5.

³⁵ Si veda Beazley 1961, 19.

meno incongruenze con la resa omerica: è comunque presente Athena, ma Aineas non è colpito dalla lancia di Diomedes. Nel caso del *pinax* corinzio, poi, il duello segue lo schema del combattimento per un cadavere, riprendendo almeno in questo la narrazione omerica (è presente anche un'iscrizione che riporta solo le ultime tre lettere del nome, ma che molto probabilmente rimanda a Pandaros)³⁶. Si vede quindi come fossero disponibili precedenti iconografici abbastanza coerenti con la storia omerica che però non vengono ripresi nel V secolo, fatto che sottolinea quella che sembra una scelta di riprendere modelli alternativi a quello omerico.

1.3 Odysseus e Nausikaa

Pyxis, Boston MFA 0418;

Datata al 420 a.C., attribuita ad Aison

ARV² 1177, 48; BA 215604

Si nota l'aggiunta di dettagli non omerici insieme a una sorta di rielaborazione dell'episodio anche a proposito di una rappresentazione dell'incontro tra Odysseus e Nausikaa. Delle tre realizzazioni del V secolo di questo episodio³⁷, si affronterà per il momento la scena presente su una *pyxis* conservata a Boston e attribuita al pittore Aison (fig. 7). Le figure, tutte accompagnate da un'iscrizione, sono presentate in un fregio continuo, con la sola interruzione di un arbusto, che indica probabilmente il punto da cui comincia l'azione. A destra di quest'elemento, dunque, si vede Odysseus, coperto solo da un ramoscello e da un velo che tiene sulla spalla. Si nota poi la dea Athena, con una mano rivolta verso il gruppo delle ancelle, forse per indicare quale sia Nausikaa; accanto a lei si trova un'ancella nell'atto di fuggire da Odysseus, dal nome di Phylonoe, di cui colpisce la tunica a maniche lunghe sopra il chitone. È rappresentata in fuga anche l'ancella alla sinistra di Odysseus, dal nome di Leukippe; la terza (Kleopatra), invece, sembra essere ancora intenta a lavare. Nausikaa si trova, non a caso, in posizione diametralmente opposta rispetto a Odysseus, con un atteggiamento composto, che contrasta con quello delle due compagne in fuga. Infine, i puntini che sottolineano quasi ininterrottamente la linea del terreno potrebbero indicare la riva ghiaiosa del fiume: tratto interessante, se si considera che nell'iconografia greca spesso mancano indicazioni paesaggistiche³⁸.

³⁶ Cfr. Galinsky, 1969, 15.

³⁷ Oltre al vaso di cui si parlerà in questa sezione, gli altri due che presentano questo stesso tema sono il *kantharos* di Londra, BM E 156, datato al 450 a. C.; BA 216268 (per cui si veda il paragrafo I 3.3) e l'anfora di Monaco, Antikensamm. 2322, attribuita al pittore di Nausikaa (datata al 440-30); ARV² 1107, 2, BA 214640.

³⁸ Cfr. Shapiro 1995, 159.

Ci sono quindi alcuni particolari che accomunano questa rappresentazione con la descrizione odissiacca: il ramoscello usato da Odysseus per coprirsi (come in ζ 127-9); l'atteggiamento di Nausikaa, l'unica del gruppo che alla vista dell'eroe non si spaventa (ζ 139-40) e l'indicazione dei sassolini sulla riva del fiume (ζ 94-5). Allo stesso tempo, però, sono presenti delle differenze abbastanza marcate. Per cominciare, attira l'attenzione il velo che Odysseus porta sulla spalla: è stato riconosciuto in questo indumento il κρήδεμνον donato all'eroe da Ino-Leukothea perché lo proteggesse durante la tempesta scatenatasi alla partenza dall'isola di Kalypso (ε 346-50)³⁹. Dato che il vaso non offre altri indizi a proposito, un'identificazione così precisa nasce, naturalmente, solo dal confronto con il testo omerico, ma è comunque probabile che sia corretta. Nell'*Odissea* però, il velo, secondo le istruzioni della stessa divinità marina, era stato abbandonato da Odysseus al momento dell'arrivo alla terra dei Feaci (ε 459-60): il fatto che il pittore abbia voluto includerlo nella scena deve essere quindi considerato come allusione al naufragio e alle difficoltà affrontate dall'eroe nel momento di poco precedente a quello in oggetto, in modo da ricordare come egli sia riuscito ad arrivare lì⁴⁰.

Un altro dettaglio che colpisce nella rappresentazione in questione è la figura della dea Athena, accanto a Odysseus, che, con il volto girato nella sua direzione e la mano che punta verso le altre figure, sembra indicargli la via da seguire. Nel passo odissiacco, la dea assiste piuttosto Nausikaa, prima inviandole il sogno che la spinge ad andare alla riva del fiume (ζ 25-40) e poi infondendole il coraggio che manca alle sue compagne (ζ 139-40). Oltre a ciò, comunque, è evidente che in questi versi Athena non interviene direttamente nell'azione apparendo a fianco dei personaggi per sostenerli, come invece lascia intendere la sua posizione nella pittura sul vaso. La sua presenza si può quindi spiegare come dettata dal noto appoggio della divinità a Odysseus per tutta la durata del poema, per cui può apparire naturale inserirla anche in contesti a cui effettivamente, secondo la nostra versione dell'*Odissea*, non partecipa⁴¹.

Ad ogni modo, il tratto che appare più lontano dalla descrizione odissiacca è il modo in cui sono rappresentate le ancelle. È interessante, per prima cosa, che ognuna di loro abbia un nome (Philonoe, Leukippe e Kleopatra), non attestato, a quanto si sa, da altre fonti. Bisogna rilevare comunque che non si tratta di nomi particolarmente originali, in quanto tutti

³⁹ Touchefeu 1968, 213; Shapiro 1995, 159.

⁴⁰ Shapiro 1994, 49.

⁴¹ Cfr. ancora Shapiro 1994, 49.

conosciuti nella mitologia⁴², e, per di più, la coppia di Phylonoe e Kleopatra compare insieme su un altro vaso, che ha per oggetto la scoperta dell'uovo da parte di Leda⁴³. Non potendosi stabilire se questi nomi siano adattati *ad hoc* alla scena o se risalgano a una più ricca tradizione, sembra opportuno considerarli semplicemente come un'aggiunta dettata dalla volontà di caratterizzare nello specifico ogni personaggio.

A parte la questione del nome, è interessante, per quanto riguarda la figura di Kleopatra, che sia intenta a lavare il panno che tiene tra le mani, a differenza di quanto accade nell'*Odissea*, secondo cui le giovani lavano i panni appena arrivate al fiume, quindi li mettono ad asciugare e al momento dell'arrivo di Odysseus stanno giocando a palla. Data la nota consuetudine iconografica di fondere momenti cronologici diversi in un'unica scena, questa discrepanza non deve stupire più di tanto, anche se sembra che sia soppresso, sulla *pyxis* di Boston, ogni riferimento al gioco⁴⁴.

È comunque significativo che anche su altre raffigurazioni dell'episodio venga data preferenza alla medesima attività, in quanto le ancelle si trovano con i panni tra le mani anche su un'anfora conservata a Monaco e attribuita al pittore di Nausikaa⁴⁵ e, a quanto dice Pausania (Paus. I 22, 6), nel dipinto di Polignoto, che si data generalmente al 460 a.C. Per questa caratteristica comune, le tre opere sono state messe in relazione e si ritiene generalmente che Aison e il pittore di Nausikaa, in contatto con Polignoto, ne abbiano sostanzialmente ripreso lo schema compositivo⁴⁶. Questa dipendenza potrebbe spiegare, tra l'altro, la presenza dei nomi delle ancelle nell'opera di Aison, perché, a quanto riporta

⁴² Kleopatra come si sa è il nome di diversi personaggi (compare anche nell'*Iliade*, come sposa di Meleagros in I 557); Leukippe è ricordata dallo Pseudo-Apollodoro come compagna di Laomedon ([Apoll.] III 12, 3) e Phylonoe è conosciuta come figlia di Leda ([Apoll.] III 10, 6). Questi nomi appaiono anche sulle iscrizioni attiche, tralasciando le numerose attestazioni di Kleopatra, per Leukippe si veda Ag XVII 357 e per Phylonoe IG II² 12963.

⁴³ Coppa, Boston MFA 1899.539; ARV² 1142, 1, attribuita al pittore di Xenotimos, datata al 430-25 (la presenza degli stessi nomi è stata notata, per primo, da Hauser 1905, 23). Mentre Phylonoe è menzionata dallo Pseudo-Apollodoro come figlia di Leda ([Apoll.] III 10,6), non si conosce nessuna Kleopatra che abbia relazione con questo mito, cfr. Kahil 1992, 67; Lowenstam 1997, 44.

⁴⁴ Per risolvere questa discrepanza, si è proposto di identificare alcuni punti sulla linea del terreno, di forma più tondeggianti rispetto agli altri (che rappresentano invece i sassi della riva), con le palle che le ragazze avrebbero appena lasciato cadere perché spaventate dall'arrivo di Odysseus (cfr. Séchan 1926, 169, che ne conta sette e Touchefeu 1992, 713). Se è vero che le "palle" sembrano avere una forma decisamente circolare, bisogna però rilevare che la differenza con i "sassi" non è così evidente, soprattutto perché non c'è una grande differenza nelle loro dimensioni.

⁴⁵ Anfora, Monaco Antikensamm. 2322, attribuita al pittore di Nausikaa (datata al 440-30); ARV² 1107, 2, BA 214640.

⁴⁶ Discute dell'ordine dei personaggi nelle tre scene Simon 1963, 59. Cfr. Buitron 1992, 25 e Brommer 1983, 96. È stato proposto che anche la presenza di Athena nella rappresentazione di Aison come in quella del Pittore di Nausikaa fosse riconducibile all'influsso di Polignoto (cfr. Touchefeu 1967, 211), ma Pausania in realtà non menziona la dea.

Pausania in un altro punto, era una caratteristica di Polignoto aggiungerne⁴⁷: occorre però procedere con molta cautela a questo proposito perché per quanto riguarda la rappresentazione in questione, il periegeta non riporta particolari sulle compagne di Nausikaa. La sua descrizione della scena è infatti la seguente: ἔγραψε δὲ καὶ πρὸς τῷ ποταμῷ ταῖς ὁμοῦ Ναισικᾶ πλυνούσαις ἐφιστάμενον Ὀδυσσεῖα κατὰ τὰ αὐτὰ καθὰ δὴ καὶ Ὅμηρος ἐποίησε (Paus. I 22, 6). Le compagne di Nausikaa dunque erano intente a lavare quando Odysseus si avvicina e ciò che sorprende è che una tale resa sarebbe, secondo Pausania, concorde con quella di Omero. Questo commento può indicare una familiarità con la convenzione sinottica che prevede la fusione di diversi momenti in un'unica scena oppure essere indizio di una sensibilità comune nell'antichità che conferiva particolare attenzione, nell'episodio in questione, alla parte del lavaggio dei panni. A conferma della seconda possibilità, si può ricordare che anche lo Pseudo-Apollodoro, nel suo riepilogo dell'incontro tra Odysseus e Nausikaa, tralascia ogni menzione del gioco a palla: Ναισικᾶα δέ, ἡ τοῦ βασιλέως θυγάτηρ Ἀλκινόου, πλύνουσα τὴν ἐσθῆτα ἰκετεύσαντα αὐτὸν ἄγει πρὸς Ἀλκίνοον ([Apoll.] *Epit* 7, 25).

Un altro autore che doveva probabilmente sottolineare la parte di questo episodio in cui le ancelle lavano i panni, è Sofocle, nella sua tragedia perduta dal titolo di *Nausikaa* o *Plyntriai*, di cui si conosce solo qualche verso⁴⁸. Buona parte degli studi sul vaso di Aison si è infatti concentrata sul suo possibile rapporto con questo dramma. I motivi che hanno spinto a questo parallelo sono il titolo della tragedia, che suggerisce, appunto, una certa importanza attribuita alle lavandaie e il fatto che Nausikaa sia rappresentata sulla *pyxis* di Boston con un indumento che sembra derivare dal teatro⁴⁹. Per quanto riguarda il primo punto, sebbene sia probabile che il coro fosse impersonato dalle ancelle di Nausikaa definite “lavandaie”, si sa da un passo di Ateneo che il gioco a palla non doveva essere soppresso, ma anzi lo stesso Sofocle vi prendeva parte: Σοφοκλῆς (...) ἄκρως δὲ ἐσφαίρισεν, ὅτε τὴν Ναισικᾶαν καθῆκε (Ath. I 20e). Se quindi da un lato Sofocle attribuiva una certa importanza al lavaggio dei panni, dall'altro non eliminava il gioco a palla e quindi la coincidenza con i vasi non sembra essere così evidente. L'altro elemento che ha spinto nell'avvicinamento di questa scena a un'opera teatrale è costituito dalla tunica che Nausikaa porta sopra il chitone: sembra trattarsi di quello che Hauser per primo ha identificato con l' ἐπενδύτης⁵⁰. Il termine, che etimologicamente può riferirsi a qualsiasi tipo di sopravveste, è riportato in una glossa di Polluce, proprio a

⁴⁷ Paus. X 26, 2; cfr. Hauser 1905, 23.

⁴⁸ È nota, con lo stesso titolo, una commedia di Filillio (*PCG* VII F 8), di cui non è rimasto nulla.

⁴⁹ Webster (1967, 149-50) per esempio, nel suo catalogo, inserisce la *pyxis* di Boston, insieme all'anfora di Monaco sopra ricordata, tra i vasi ispirati dalla *Nausikaa* di Sofocle. La stessa tesi si trova anche in Delavaud-Roux 1994, 160-1. Cfr. Touchefeu 1967, 212-3; Shapiro 1995, 156-7.

⁵⁰ Hauser 1905, 32-3.

proposito del dramma di Sofocle⁵¹ e questa coincidenza, sebbene la descrizione fornita dal lessicografo non sia molto precisa, ha suggerito che il tipo di abbigliamento delle figure sulla *pyxis* non fosse casuale. Le notizie su questo tipo di abito sono però abbastanza scarse, perché il termine non ricorre mai nel greco di età classica se si eccettuano, oltre al verso di Sofocle, un verso di Tespi e uno di Nicocare riportati da Polluce nello stesso passo⁵². Si è potuta stabilire soltanto l'origine di questo elemento: infatti, la presenza del verbo ἐπενδύω in un passo di Erodoto che ha per oggetto l'abbigliamento usato a Babilonia (Her. I 195) e l'uso dello stesso termine ἐπενδύτης da parte di Strabone in un contesto simile ha fatto pensare che originariamente si trattasse di un costume orientale o comunque avvertito come esotico⁵³. Anche se manca quindi una vera e propria descrizione dell'ἐπενδύτης da parte di autori antichi, a partire dall'osservazione di Hauser si è convenzionalmente indicato con questo termine una tunica decorata, senza maniche, stretta in vita da una cintura e indossata sopra il chitone⁵⁴. La sua connessione con il teatro o più in generale con il culto, originariamente sostenuta dallo stesso studioso, teoria che ha avuto abbastanza successo⁵⁵, è stata, invece, poi confutata da uno studio della Miller, che mostra come tale abito si trovi, nelle rappresentazioni vascolari, in molteplici contesti, il che non lascia intravedere un suo legame con un ambito particolare⁵⁶. Se quindi il fatto che l' ἐπενδύτης appaia sulla *pyxis* di Boston non è per forza indizio di una ripresa da un'opera teatrale, rimane il fatto che nel dramma di Sofocle questo indumento fosse effettivamente usato. È significativo però che i personaggi sul vaso di Aison non siano vestiti tutti nello stesso modo: l'ancella con il diadema, Leukippe e quella nell'atto di lavare un panno, Kleopatra, sono abbigliate in modo semplice, l'ἐπενδύτης è indossato da Nausikaa e la restante, Phylonoe, è raffigurata con un κάλυψος. Si tratta di un abito a maniche lunghe di cui parlano con chiarezza anche le fonti letterarie, definendolo di

⁵¹ πέπλους τε νῆσαι λινογενεῖς τ' ἐπενδύτας (Soph. fr. 439 Radt= Poll. VII 45). A questo proposito, Pearson (1917, 93), cercando conferme di un'ispirazione di stampo odissiaco per il dramma di Sofocle, ricorda che in η 108 (come anche, più velocemente, in η 96-7) c'è un riferimento all'abilità delle donne dei Feaci nella tessitura e così ipotizza che il frammento sofocleo possa riprendere lo stesso concetto. È più probabile in realtà che il richiamo alla tessitura in entrambi i testi sia dovuto al fatto che si tratta di un'attività muliebre per eccellenza.

⁵² *TrGrF* I F 1c; *PCG* VII Nicoch. F 8.

⁵³ ἐσθῆς δ' αὐτοῖς ἐστί χιτῶν λινοῦς ποδήρης καὶ ἐπενδύτης ἐρεοῦς, ἰμάτιον λευκόν, κόμη μακρά, ὑπόδημα ἐμβάδι ὅμοιον (Strab. XVI 1, 20). Cfr. Miller 1989, 314. Le uniche altre occorrenze del termine sono nel Vangelo di Giovanni (21, 7), in riferimento a S. Pietro (τὸν ἐπενδύτην διεζώσατο) e in Eustazio, che lo menziona come equivalente al χιθωνίσκος (ad Σ 595; 1166, 51-2 Van der Valk).

⁵⁴ Cfr. Losfeld 1991, 286-8.

⁵⁵ Fu ripresa soprattutto da Thiersch (1936, 30-4) e in un primo momento dalla Touchefeu (1967, 213) che sembra però poi prenderne le distanze (1992, 714).

⁵⁶ Miller 1989, 323-7. Nell'età arcaica la sua presenza sembra suggerire una relazione con la grecità orientale, dal V secolo si trova invece con maggiore frequenza, cfr. Miller 1995, 176.

origine persiana: il suo uso si diffuse ad Atene a partire dal V secolo⁵⁷. Dato che anche l'ἔπενδύτης, come si è visto, sembra essere un elemento orientale, è forse possibile, come suggerisce Shapiro⁵⁸, che la scelta di questi abiti da parte del pittore non avesse un particolare significato, ma che si trattasse semplicemente di una ripresa di quelli più in voga al suo tempo. L'influsso del testo di Sofocle su quest'opera resta quindi dubbio ed è forse meglio non considerarlo decisivo⁵⁹.

Si può concludere quindi che, rispetto all'episodio odissiaco, la pittura di Aison mostra il coinvolgimento di Atena nell'azione e una particolare caratterizzazione delle ancelle, a cui sono attribuiti nomi specifici e vestiti abbastanza ricercati, fatto che implica una rielaborazione dell'episodio in un'ottica non omerica.

1.4 Trasformazione dei compagni di Odysseus da parte di Kirke

Cratere a calice, Bologna Mus. Civ. 293 (lato A)

Datato al 450-30, attribuito al pittore della Phiale

ARV 1018; BA 214240

Cratere a calice, New York, Metr. Mus. 41.83

Datato al 450-30, attribuito al pittore di Persephone

ARV 1012; BA 214160

Frammenti di coppa, Atene, Mus. Acr. 293

Datata al 500-475, attribuita al pittore di Brygos,

ARV² 369.5, 398; BA 203904

La magia di Kirke sui compagni di Odysseus è descritta in κ 233-43: dopo averli accolti nel suo palazzo, la maga porge loro una pozione e, toccandoli con una bacchetta, li trasforma tutti in maiali. Kirke è in effetti rappresentata sempre con un recipiente e una bacchetta, suoi attributi tipici che permettono di riconoscerla anche in assenza di un'iscrizione. Si nota invece una certa varietà nella resa dei Greci che hanno subito l'incantesimo: la metamorfosi non è solo in maiali, ma si trovano anche altri animali. Sul cratere di Bologna compaiono infatti uomini trasformati in maiale e in cavallo (fig. 8)⁶⁰. Sul lato A si vede Kirke con la bacchetta rivolta verso uno dei compagni di Odysseus, a indicare l'incantesimo appena compiuto: la sua

⁵⁷ Per esempio Xen. *Cyr* I 3, 1. Ne offre una buona descrizione Polluce (VII 58). Cfr. Losfeld 1991, 184-5 e Miller 1995, 166-7.

⁵⁸ Shapiro 1995, 159.

⁵⁹ Taplin infatti non inserisce questa *pyxis* tra le opere influenzate dall'attività di Sofocle.

⁶⁰ Per una ricostruzione della scena, che pone qualche problema per il cattivo stato di conservazione del vaso, si veda Froning 1988, 191-3.

vittima si ripara con le mani il volto, che sembra essere quello di un maiale. Dietro la maga compare poi una figura con testa e coda di cavallo, affiancata da un'altra con sembianze suine. Un terzo personaggio con la testa di maiale, in fuga, si trova poi all'estrema destra. Sull'altra faccia del vaso, che rappresenta l'arrivo di Odysseus, uomini con la testa di cavallo si trovano alternati ad altri con la testa di maiale, in una disposizione simmetrica attorno al gruppo centrale dei due protagonisti: da sinistra si vedono infatti un Greco con la testa di cavallo, seguito da uno con la testa di maiale, si trovano a questo punto Odysseus e Kirke e quindi un altro personaggio con la testa di cavallo e uno con la testa di maiale. Un personaggio con sembianze equine (in questo caso ha anche gli zoccoli) si trova anche sul cratere di New York (fig. 9), dove è accompagnato da uno con la testa e la coda di cinghiale⁶¹: i due sembrano correre incontro ad Odysseus, che sta affrontando la maga. Infine, su un frammento della coppa di Atene si vede una pantera, insieme ad un altro animale non ben identificabile (fig. 10)⁶²: i due si trovano vicino ad altri uomini che non hanno ancora subito la metamorfosi e sembra che la scena alluda quindi al primo momento dell'arrivo dei Greci alla dimora di Kirke⁶³.

Il fatto che i compagni di Odysseus si trovino spesso rappresentati nella scena in cui l'eroe minaccia Kirke non deve stupire, in quanto naturale frutto della condensazione di diversi momenti in un'unica composizione. Sembra invece più degna di nota la presenza di animali diversi da quelli menzionati nell'*Odissea*. È probabile che questa varietà sia dovuta in primo luogo a un intento di rendere più elaborata la composizione, ma bisogna anche tenere conto che queste rappresentazioni si inseriscono in una tradizione iconografica molto più ricca: se i tre qui considerati sono gli unici esempi del V secolo di metamorfosi dei compagni di Odysseus in animali diversi dal maiale⁶⁴, tra i vasi a figure nere del VI secolo le occorrenze sono molto più numerose. Si trovano infatti personaggi trasformati in cavallo, lupo, leone, toro, gru e cane⁶⁵.

⁶¹ La metamorfosi, com'è naturale in quanto si tratta di un processo *in fieri*, viene rappresentata quasi sempre come una trasformazione incompleta: i personaggi hanno la testa e la coda e in qualche caso gli zoccoli di animale, mentre il resto del corpo è umano (cfr. Davies 1986, 182, Frontisi-Ducorux 2003, 80-1; Giuliani 2004, 88). Questo espediente, chiaramente usato per conferire chiarezza alla scena, è stato invece spiegato da alcuni come inteso a mostrare degli esseri effettivamente ibridi e mostruosi, in modo che la magia di Kirke appaia ancora più malvagia di quanto non si dica nell'*Odissea* (cfr. Brilliant 1995, 168-9).

⁶² Secondo alcuni un orso (Giuliani 2004, 92); secondo altri un cinghiale (Touchefeu 1968, 91; Canciani 1997, 53), di cui però non si vedrebbero le zanne.

⁶³ Cfr. Giuliani 2004, 93.

⁶⁴ In qualche rappresentazione del V secolo (come quella sul cratere di New York sopra citato e quella sulla *pelike* di Dresda, Staatl. Kunstlg. 323, datata al 460 a.C., ARV² 665, 4; BA 207775) si trovano cinghiali al posto dei maiali: questa differenza appare del tutto trascurabile, data l'ambivalenza del termine σῦς.

⁶⁵ Si consideri per esempio il frammento di anfora (coll. priv. Bolligen, datato al 510 a.C.; BA 1284), su cui si vedono due uomini con la testa di cavallo e due gru; la *lektythos* di Taranto (Mus. Naz. 20324, datato al 510 a.C.;

Nell'*Odissea*, sono nominati, in effetti, animali diversi dal maiale a proposito delle altre vittime di Kirke: ἀμφὶ δέ μιν λύκοι ἦσαν ὀρέστεροι ἢδὲ λέοντες,|| τοὺς αὐτὴ κατέθελξεν, ἐπεὶ κακὰ φάρμακ' ἔδωκεν (κ 212-3), anche se a proposito dei compagni di Odysseus si specifica che essi furono trasformati tutti in maiali: αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, αὐτίκ' ἔπειτα|| ράβδῳ πεπληγυῖα κατὰ συφειοῖσιν ἐέργνυ|| οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε|| καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος, ὡς τὸ πάρος περ (κ 237-40). Il riferimento a lupi e leoni di κ 212 può forse essere considerato un rimando a una tradizione più dettagliata sull'incantesimo della maga e ben affermata al di fuori dell'*Odissea*. Si trovano infatti riferimenti anche letterari alla varietà delle trasformazioni operate da Kirke: la più vicina, cronologicamente, ai vasi considerati è quella di Anassila, che in un frammento di una commedia riguardante questo episodio menziona maiali, pantere, lupi e leoni⁶⁶. Autori più tardi invece, lo Pseudo-Apollodoro, Luciano, Plutarco e Dione Crisostomo, fanno riferimento a maiali, leoni e asini⁶⁷.

Rimane possibile, comunque, che la molteplicità di animali rappresentati sia dovuta, almeno per quanto riguarda l'iconografia, a un intento di variare la composizione e arricchirla di elementi che non dovevano necessariamente essere ripresi da una tradizione letteraria a proposito. Un tale viluppo sembra essere in ogni caso autonomo rispetto al racconto odissiano: la situazione rappresentata è la stessa, ma i dettagli vengono modificati in modo da ottenere una nuova resa di questo episodio.

1.5 Odysseus e Penelope

Rilievo "melio", New York, MMA 30.11.9

Datato al 470-50 a.C.

Jacobsthal, *MR* 88; Stilp 2006, cat. 161

Gli episodi successivi al rientro a Itaca di Odysseus compaiono più volte nei cosiddetti rilievi "melii", risalenti alla prima metà del V secolo. In particolare, le scene che ricevono maggiore attenzione sono quella del dialogo tra Penelope e Odysseus e quella del riconoscimento dell'eroe da parte della nutrice. La caratteristica principale che accomuna

Para 204, *BA* 340613) su cui compaiono personaggi con testa di cinghiale, leone, lupo e toro, e uno dei più elaborati, la *kylix* di Boston (MFA 99. 518, datato al 550-40 a.C., *ABV* 69.1; *BA* 300620), su cui gli uomini hanno testa di cane, pantera, capra, leone e cavallo. La diversità degli animali rappresentati è stata spiegata da alcuni con una possibile rivisitazione allegorica dell'episodio, secondo cui la maga trasformava ognuno nell'animale che più gli somigliava (cfr. Bettini-Franco 2010, 159-62).

⁶⁶ Τοὺς μὲν ὀρειονόμους ὑμῶν ποιήσει δέλφακας ὑλιβάτας,|| τοὺς δὲ πάνθηρας, ἄλλους ἀγρώτας λύκους,|| λέοντας (Anaxil. *PCG* II fr. 12= Athen IX 374e).

⁶⁷ Lo Pseudo-Apollodoro (*Epit.* VII, 15) e Plutarco (*Mor.* 986b) menzionano maiali, asini e leoni; Luciano (*De Salt* 85) fa riferimento a maiali e asini, come anche Dione Crisostomo (XXXIII 58).

queste scene e le differenzia dal racconto omerico è la tendenza all'aggiunta di personaggi che, nell'*Odissea*, non partecipano all'azione considerata.

Per quanto riguarda l'incontro di Odysseus con Penelope, sebbene il modello figurativo più ricorrente in questo gruppo di raffigurazioni sia quello che prevede solo i due personaggi principali, si trova, nel caso del rilievo conservato a New York, una scena allargata ad altre figure. Lo schema compositivo più frequente, infatti, vede la donna seduta, con il capo appoggiato sulla mano sinistra e rivolto verso il basso, mentre Odysseus, in piedi, tende una mano verso di lei e le prende il polso (come si vede sul rilievo conservato a Monaco, fig. 11)⁶⁸. Il modo in cui l'eroe è raffigurato, con i capelli lunghi, la barba, le ginocchia piegate e un bastone da cui pende una bisaccia⁶⁹, sembra essere un'allusione al suo travestimento in mendicante e si è così pensato che la scena si riferisca al primo dialogo tra i due sposi (τ 53-360), ipotesi che sarebbe confermata anche dall'atteggiamento sconsolato che sembra avere Penelope⁷⁰. A questa interpretazione bisogna però obiettare che (oltre alla trascurabile differenza per cui nel racconto omerico entrambi i personaggi sono seduti, mentre nei rilievi "melii" solo la donna lo è) il gesto di Odysseus sembra estraneo all'atmosfera del primo incontro tra i due sposi, in cui l'eroe tiene ancora nascosta la sua identità. Questo elemento, che non trova nessun corrispondente nel racconto omerico, ma sembra piuttosto essere un espediente iconografico per suggerire una certa confidenza tra i due, ha suggerito che in questa scena ci sia un accenno al momento del riconoscimento dell'eroe da parte della moglie (ψ 166-230)⁷¹. Inoltre, è possibile che la posa di Penelope non voglia indicare il suo dolore, ma sia solo una convenzione figurativa per indicare nelle raffigurazioni che si tratta proprio di questa eroina (nel caso in questione, poi, questo segnale sarebbe anche particolarmente prezioso perché non ci sono iscrizioni)⁷². In ogni caso, il travestimento da mendicante e il gesto della mano di Odysseus alludono a due momenti cronologici distinti e il fatto di riunirli in un'unica rappresentazione è frutto probabilmente della convenzione iconografica: si tratta

⁶⁸ Monaco, Antikenslg. 5166 (= Jacobsthal *MR* 91, Stilp 2006, cat. 65); l'unico altro rilievo su cui la scena è sostanzialmente integra è quello di Berlino, Staatl. Mus. TC 8757 (= Jacobsthal *MR* 87, Stilp 2006, cat. 72); su altri la scena è lacunosa, ma si suppone che fosse la stessa: Genf, Coll. Hirsch (= Jacobsthal *MR* 92, Stilp 2006, cat. 66); Syros, coll. Drakakis (= Stilp 2006, cat. 67); Berlino, Staatl. Mus. TC 8415 (= Jacobsthal *MR* 90, Stilp 2006, cat. 69); e Parigi, Louvre C 105 (CA 860) (= Jacobsthal *MR* 89, Stilp 2006, cat. 71).

⁶⁹ Il bastone si vede abbastanza chiaramente solo nel rilievo di Monaco (Antikenslg. 5166) e in quello di New York (Metr. Museum 30.11.9), ma si suppone che dovesse comparire anche negli altri casi; cfr. Touchefeu 1968, 233.

⁷⁰ Questa è l'opinione, per esempio, della Touchefeu (1968, 232-5) e della Mactoux (1975, 72).

⁷¹ È questa l'opinione della Stilp (2006, 100-2), cfr. anche Hausmann 1994, 294.

⁷² È il cosiddetto "Penelopetypus" (Stilp 2006, 100). Si può notare infatti la stessa posizione sullo *skyphos* di Chiusi (Mus. Naz. 1831, ARV² 1300, 2, BA 216789) e nella statuaria (per esempio Vaticano 754, Gall. Statue 261, copia romana da un originale che si data attorno al 460 a. C.), cfr. Mactoux 1975, 76-7 e Hausmann 1994, 295.

quindi di una fusione di elementi omerici che però, se considerati tutti insieme, non rimandano a nessun preciso momento odissiaco, anche se le differenze presenti non sono particolarmente significative.

Il rilievo melio conservato a New York riprende la medesima resa del gruppo di Odysseus e Penelope che si trova sugli altri rilievi, ma si discosta dallo schema figurativo più comune con l'aggiunta di tre personaggi (fig. 12). Oltre a Penelope nella posa abituale e Odysseus in abiti da mendicante, che, come negli altri casi, prende il polso della moglie, si notano sulla sinistra, altri tre personaggi: uno seduto a terra com'è tipico della gente del popolo, con il bastone in mano e la barba (elementi che lo caratterizzano come un vecchio, di condizione servile), un altro in piedi sopra di lui, dalla figura ricurva, anch'egli appoggiato a un bastone (di nuovo un vecchio) e al suo fianco un ragazzo più giovane, che porta la mano davanti alla bocca, forse in un'espressione di sorpresa. Data la ricchezza di particolari con cui sono rappresentati, è improbabile che questi personaggi siano delle comparse anonime e nel tentativo di fornirne un'identificazione precisa, Buschor per primo ha proposto che si tratti, nell'ordine, di Eumaios, Laertes e Telemachos, ipotesi ripresa in tutti gli studi successivi⁷³. Questo gruppo di Eumaios, Laertes e Telemachos insieme a Penelope e Odysseus non si trova mai riunito nell'*Odissea*, ma si tratta comunque di personaggi che hanno avuto un ruolo importante nelle imprese di Odysseus a Itaca⁷⁴. Una tale resa sembra quindi nascere dall'ampliamento di uno schema tradizionale che ricorre più volte, con la precisa scelta dell'artista di aggiungere le tre figure per alludere ai momenti salienti della parte finale delle avventure di Odysseus. Bisogna anche rilevare però, che i tre non sono rappresentati come estranei alla scena: hanno lo sguardo rivolto verso la coppia che si trova accanto a loro, e il gesto di Telemachos sembra una reazione a quello che sta accadendo. È possibile quindi che l'artista avesse in mente di presentarli proprio come spettatori all'incontro tra Penelope e Odysseus, con una rielaborazione di temi presenti nell'*Odissea*. L'aggiunta dei tre personaggi, che comporta quindi alcune differenze tra questa rappresentazione e la narrazione omerica, potrebbe non essere dovuta unicamente a convenzioni iconografiche, ma derivare anche da un'innovazione dell'artista rispetto alla versione della storia a noi nota.

⁷³ Buschor 1932, 127; cfr. Mactoux 1975, 71. Eumaios e Telemachos compaiono in effetti, come si vedrà, anche nelle raffigurazioni della lavanda dei piedi di Odysseus (Eumaios per esempio si trova nel già citato *skyphos* di Chiusi, Mus. Naz. 1831 e Telemachos compare in qualche rilievo melio, per esempio New York, Metr. 1925, 25.78.26) ed è quindi possibile che si tratti di loro anche nel caso in questione.

⁷⁴ Scherer (1963, 173) suggerisce infatti che l'artista abbia voluto presentare in un'unica scena tutti i personaggi fedeli a Odysseus.

1.6 Odysseus ed Eurykleia: scene che presentano un'aggiunta di personaggi

Rilievo "melio", New York, Metr. 1925, 25.78.26

Jacobsthal *MR* 95; Stilp 2006, cat. 64

Rilievo "melio", Atene, Mus. Naz. 9753

Stilp 2006, cat. 63

Anfora Genova, Mus. Civ., (proveniente dalla necropoli di Genova, tomba 44)

Paribeni 1910, 25

L'altro episodio che viene ripreso nell'iconografia con aggiunte di personaggi rispetto all'*Odissea* è quello del riconoscimento di Odysseus da parte della nutrice. La scena si trova su due rilievi "meli" ⁷⁵, che presentano il medesimo schema compositivo: si vede Odysseus seduto, mentre Eurykleia gli lava il piede sinistro (fig. 13 e 13a). Dietro, in piedi, compaiono Penelope e un giovane, solitamente identificato come Telemachos, entrambi con lo sguardo rivolto alla loro sinistra, per indicare che sono distratti e non si accorgono di ciò che accade davanti a loro. Se il modo in cui Penelope è ritratta è concorde con l'*Odissea*, in cui si dice che Atena aveva rivolto altrove la sua attenzione (τ 478-9), sorprende invece la presenza di Telemachos, che, secondo il racconto omerico, non poteva assistere alla scena perché si era allontanato poco prima (in τ 47-50 si dice per l'appunto che il ragazzo esce dalla stanza dove si trova Odysseus per essere poi raggiunto da Penelope, per andare a dormire). Queste due caratteristiche meritano qualche riflessione.

Il fatto che la donna non segua l'azione che si svolge accanto a lei viene ripreso in maniera ancora più chiara in un bassorilievo di fattura tessalica (fig. 14) ⁷⁶ che ha lo stesso soggetto dei rilievi meli considerati, con la sola differenza che la figura del giovane è assente. Penelope, invece, è rappresentata con la spola in mano: sebbene sembri strano che sia intenta a filare perché secondo il racconto omerico Penelope finisce la famosa tela ben prima dell'arrivo di Odysseus (cfr. β 94-110; τ 141-156), si tratta di un buon espediente dell'artista per mostrare che la donna non poteva seguire quello che stava accadendo perché occupata in un'altra attività ⁷⁷.

⁷⁵ Il rilievo di Atene è molto lacunoso, ma da ciò che resta si intuisce che la composizione dovesse essere la stessa di quello di New York, quasi integro.

⁷⁶ Atene, Mus. Naz. 1914, risalente al IV secolo.

⁷⁷ Cfr. Touchefeu 1968, 251 e Kaltas 2002, 17. La contraddizione che viene a crearsi con il racconto omerico è naturalmente trascurabile, in quanto la tessitura è un'attività tipicamente femminile e per di più strettamente legata all'iconografia di Penelope: sullo *skyphos* di Chiusi (lato A), per esempio, la donna è rappresentata nell'incontro con Telemachos vicino a un telaio.

Se quindi sembra che il particolare dell'attenzione di Penelope distolto dall'azione davanti ai suoi occhi abbia avuto fortuna nell'antichità, bisogna rilevare che invece i partecipanti alla scena potevano variare. Di tutte le raffigurazioni della lavanda dei piedi nel V e IV secolo (in numero di sei), infatti, solo una, il rilievo tessalo di cui sopra, presenta Penelope, Odysseus ed Eurykleia: la maggior parte vede, al contrario, l'aggiunta di altre figure. Telemachos compare probabilmente, oltre ai due rilievi "melii", anche su un'anfora, di età posteriore, conservata a Genova (fig. 15)⁷⁸: le iscrizioni mancano, ma si riconosce al centro la consueta coppia di Odysseus, seduto, con Eurykleia (di cui solo la parte superiore è conservata) in ginocchio davanti a lui. Dietro Odysseus si vede una donna, probabilmente Penelope e simmetricamente, dalla parte opposta si trova un ragazzo, di solito identificato con Telemachos⁷⁹. Questa volta la donna non sembra totalmente distratta, come accade sui rilievi, ma il gesto della sua mano, abbastanza equivoco, sembra piuttosto indicare una sua partecipazione alla scena (anche se non è detto che si tratti di un'espressione di sorpresa)⁸⁰. Inoltre, un altro personaggio aggiunto nelle raffigurazioni di questo episodio è Eumaios, come si vedrà nel paragrafo seguente (1.7). Eumaios e Telemachos, quindi, già presenti insieme a Laertes nel rilievo melio che rappresentava l'incontro tra Odysseus e Penelope, compaiono anche nella scena del riconoscimento da parte della nutrice, probabilmente perché si tratta delle figure più importanti nelle avventure di Odysseus a Itaca⁸¹.

Un altro elemento su cui occorre soffermarsi per quanto riguarda questo gruppo di rappresentazioni è il gesto con cui Odysseus impone a Eurykleia di tacere: come si ricorda, nell'*Odissea* le prende la gola (αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς|| χεῖρ' ἐπιμασσάμενος φάρυγος λάβε δεξιτερῆφι,||τῆ δ' ἐτέρῃ ἔθεν ἄσσον ἐρύσσατο φώνησέν τε· τ 479-81). Nei rilievi "melii" è assente qualsiasi gesto da parte dell'eroe⁸², nel rilievo tessalo, invece, Odysseus tocca il mento della nutrice, che ha il capo rivolto verso di lui, nella sorpresa di averlo riconosciuto. Il gesto di Odysseus è quindi meno violento di quello narrato da Omero, e sembra consistere più

⁷⁸ Genova, Mus. Civ., proveniente dalla necropoli di Genova, tomba 44.

⁷⁹ Paribeni (1910, 25), invece, il primo ad occuparsi di questo vaso, riteneva che si trattasse di Eumaios e che la figura femminile fosse un'ancella. Dato che però questo personaggio maschile è ritratto in modo più simile al giovane sui rilievi "melii" che ad Eumaios sullo *skyphos* di Chiusi, sembra meglio identificarlo con Telemachos. Il fatto che la figura femminile possa essere un'ancella rimane una possibilità, ma si può obiettare che nelle altre rappresentazioni di questo episodio compare indubbiamente Penelope.

⁸⁰ Cfr. Touchefeu 1968, 249 e Mactoux 1975, 91.

⁸¹ Havelock (1995, 191), sostiene che un'ulteriore ragione della presenza di Telemachos sia che egli costituiva una coppia inscindibile con Penelope e che era quindi naturale per un artista rappresentare i due insieme e in una posa simile, come se fossero un blocco unico. Se questo argomento può valere nel caso dei rilievi "melii" che rappresentano la lavanda dei piedi, bisogna però obiettare che negli altri casi in cui Telemachos compare insieme a Penelope (l'anfora di Genova e il rilievo melio di New York) i due non sono vicini né in una posa simile.

⁸² In entrambi i rilievi il volto della nutrice manca: la Touchefeu (1968, 250) ha proposto che non fosse rivolto verso il padrone, a indicare il riconoscimento, com'è confermato anche dalla mancata reazione di Odysseus. La rappresentazione riguarderebbe quindi il momento immediatamente precedente al riconoscimento.

in una supplica di non parlare che in un ordine. Questo è, in ogni caso, il gesto più esplicito che si trova in queste rappresentazioni: sull'anfora di Genova, infatti, la nutrice tende un braccio verso il padrone, che fa altrettanto, in quella che sembra un'atmosfera di reciproco riconoscimento.

Le rappresentazioni dell'incontro tra Odysseus e Eurykleia fin qui esaminate non mostrano quindi un intento di riprodurre fedelmente i versi omerici. I due rilievi "melii" mostrano la ripresa di un dettaglio omerico, il fatto che Penelope sia distratta (anche se è rappresentata in piedi, e non seduta come appare in τ 55) e una significativa aggiunta, nella figura di Telemachos. Il rilievo tessalo è forse la rappresentazione più vicina alla narrazione odissiaca, anche se si nota una reinterpretazione di alcune caratteristiche omeriche: la figura di Penelope, che non partecipa alla scena perché intenta a filare e il gesto di Odysseus per bloccare Eurykleia, meno violento di quello descritto nell'*Odissea*. Resta, invece, un margine di incertezza nella valutazione dell'opera del pittore dell'anfora di Genova: l'atteggiamento di Penelope, che sembra prendere parte all'azione, è infatti ambiguo, e, d'altro canto, non è chiaro neanche il gesto di Odysseus nei confronti di Eurykleia, che può essere visto come amichevole o perentorio. È certo però che anche in questo caso si trova l'aggiunta di Telemachos, che contribuisce a confermare l'impressione di una realizzazione dell'episodio in maniera autonoma dall'*Odissea*.

1.7 Odysseus e Eurykleia: scene che presentano aggiunte di personaggi e variazione di dettagli

Skyphos Chiusi, Mus. Naz. 1831.

Datato al 450-400

ARV² 1300.2 , 1689; BA 216789

Anfora, Rodi, Mus. 14174.

Datata al IV secolo

BA 44521

Il riconoscimento di Odysseus da parte della nutrice è rappresentato in modo simile sui due vasi in questione. La scena sull'anfora di Rodi (fig. 17) è composta, come accade di consueto nelle rese figurate di questo episodio, attorno al gruppo di Odysseus, seduto, con Eurykleia inginocchiata davanti a lui: l'eroe fa con la mano un cenno per imporre il silenzio alla donna, con un gesto molto meno impulsivo di quello descritto nell'*Odissea* (in cui le prende la gola, τ 479-81). Inoltre, la scena, che, come si ricorda, nel racconto omerico comprendeva solo Odysseus, la nutrice e Penelope (che però non si accorge di quello che succede perché Atena

l'ha distratta, τ 478-9), è qui allargata a un più ampio numero di personaggi: in piedi al centro si vede un uomo barbuto solitamente identificato con Eumaios, mentre ai lati compaiono delle figure femminili (due a sinistra e una a destra). In particolare, la donna che si trova dietro Odysseus è stata interpretata come Penelope, la cui figura (leggermente piegata in avanti) stupisce perché sembra che stia seguendo il discorso di Odysseus, come del resto sembrano fare anche tutti gli altri personaggi⁸³. Infine, un altro tratto che non corrisponde alla narrazione odissiaca è il modo in cui è ritratto Odysseus: i suoi abiti abbastanza curati, il mantello e il $\pi\lambda\omicron\varsigma$ che porta in testa suggeriscono una condizione di viaggiatore piuttosto di quella di mendicante di cui si parla nell'*Odissea*. Questo tratto potrebbe non essere particolarmente significativo in sé, perché le avventure per mare di Odysseus potrebbero in effetti connotarlo soprattutto come viaggiatore e una resa in tale senso su un vaso porterebbe a una discrepanza di poco conto con il racconto omerico. È interessante però che anche il personaggio barbuto maschile (Eumaios) sia vestito in modo simile (con la sola differenza che il chitone è corto), dettaglio in effetti difficile da spiegare e che suggerisce un intreccio probabilmente più elaborato di quello odissiaco⁸⁴.

Odysseus compare in abiti da viaggiatore anche nella scena sullo *skyphos* di Chiusi (fig. 16), anche se il suo abbigliamento è meno ricco di quello che si trova sull'anfora di Rodi: il $\pi\lambda\omicron\varsigma$ e la bisaccia sono attributi tipici del viaggiatore⁸⁵, mentre il chitone che non copre interamente la figura suggerisce una condizione di povertà. Ad ogni modo, contrariamente allo schema figurativo più diffuso, l'eroe si trova in piedi davanti alla nutrice. È presente anche in questa rappresentazione un personaggio maschile in piedi al centro, che l'iscrizione identifica come Eumaios (proprio la presenza di questa iscrizione può suggerire che si tratti di Eumaios anche nella scena precedente, anche se la figura sullo *skyphos* di Chiusi è ritratta in abiti effettivamente consoni a un porcaro, a differenza di quanto accade per il personaggio sull'anfora di Rodi). Anche sullo *skyphos* di Chiusi, comunque, Eumaios non è escluso dall'azione, anzi è rappresentato nell'atto di alzare un braccio verso Odysseus, forse per salutarlo oppure per presentarlo alla nutrice⁸⁶. È probabile che l'aggiunta di questa figura sia dovuta a una convenzione artistica per alludere a due scene distinte, l'incontro di Odysseus con Eumaios e quello con la nutrice, con una sintesi, abbastanza comprensibile, di diversi elementi della trama odissiaca. La disposizione dei personaggi, come si vede, è la stessa che

⁸³ Cfr. Mactoux 1975, 91.

⁸⁴ Cfr. Touchefeu 1968, 251.

⁸⁵ Cfr. Lowenstam 2008, 66. Al contrario secondo Cohen 1995, 188 si tratta di un mendicante.

⁸⁶ La seconda possibilità è quella sostenuta da Lowenstam 2008, 69. La Touchefeu (1968, 249) sostiene invece che Eumaios stia offrendo qualcosa, forse un pezzo di pane, al nuovo arrivato, ma questa iconografia non è mai presente nell'arte figurativa e non è chiaramente supportata dall'immagine.

compare sui rilievi “melii” (trattati al paragrafo precedente, 1.6), con la sola differenza che manca Penelope sulla destra: l’esistenza di un comune schema compositivo può quindi spiegare l’aggiunta di una figura maschile stante, posto che può essere occupato da un giovane o da un vecchio (Telemachos o Eumaios)⁸⁷.

Un dettaglio in contraddizione con la narrazione omerica è invece quello del nome della nutrice, indicato dall’iscrizione sullo *skyphos* come Antiphata. Questa forma non compare altrove, anche se un’ulteriore variante di questo nome è conosciuta da Cicerone, che, riprendendo un dramma perduto di Pacuvio, lo riporta come Antikleia⁸⁸. Se dunque, in area latina, è possibile che il nome della nutrice sia stato confuso con quello della madre di Odysseus, il nome Antiphata (oltretutto formato con ἀντι°, come Antikleia), è invece più difficile da spiegare e bisognerà ritenerlo come un’innovazione attribuibile, in assenza di altre testimonianze, al ceramografo stesso⁸⁹. È interessante considerare, oltretutto, il significato del nome (“colei che contraddice”): può trattarsi di un nome parlante, che alluderebbe al fatto che la nutrice riconosce la vera identità di Odysseus, smascherando, quindi, quella falsa⁹⁰.

Quanto all’iconografia della nutrice, sembra in generale che non ci fosse una grande attenzione ai dettagli omerici. Per prima cosa, il nome Eurykleia non è attestato in nessuna iscrizione vascolare, e l’unica volta in cui il nome è specificato si trova, sullo *skyphos* di Chiusi, nella forma non omerica Antiphata. Inoltre, la sua figura non è quasi mai caratterizzata come anziana: solo sullo *skyphos* di Chiusi si notano delle tracce di colore bianco sui capelli, ma nelle altre rappresentazioni, la nutrice ha l’aspetto di una giovane serva⁹¹. Per la questione del nome, bisogna rilevare che il fatto che la donna stia lavando i piedi a Odysseus è già probabilmente un indizio sufficiente della sua identità, senza bisogno di aggiungere un’iscrizione. Per quanto riguarda l’età, bisognerà concludere che non si sentiva

⁸⁷ Cfr. Stilp 2006, 99-100.

⁸⁸ *Ea quae Anticlea laudat Ulixi pedes abluens: Lenitudo orationis, mollitudo corporis* (Cic. *Tusc* 5, 46).

⁸⁹ Si è anche ritenuto che queste discrepanze potessero derivare da un’opera teatrale di Sofocle (questa tesi, sostenuta tra i primi da Robert 1890, 438, ha avuto poi largo seguito: cfr. tra gli altri Séchan 1926, 173-80; Webster 1967, 150; Sutton 1984, 90; Iozzo 2012, 73). L’ipotesi è suggerita da un’osservazione di Cicerone messa in relazione con l’altro suo passo sopra citato: *Pacuvius hoc melius quam Sophocles; apud illum enim perquam flebiliter Ulixes lamentatur in volnere* (Cic. *Tusc* 2, 48). Da ciò seguirebbe che Pacuvio si sia ispirato a una tragedia di Sofocle sul ritorno di Odysseus a Itaca, l’Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ (che ha come titolo alternativo quello di Νίπτρα), e che in questa tragedia il nome della nutrice non fosse Eurykleia, visto che Pacuvio lo riportava come Antikleia. Così, data la ripresa del medesimo argomento sullo *skyphos* di Chiusi, si è concluso che le differenze con l’*Odissea* fossero imputabili all’influenza di questa tragedia sofoclea. In realtà, l’incertezza sul contenuto del dramma di Sofocle (cfr. Pearson 1917, 105-10) e la nota libertà di Pacuvio nei confronti dei modelli greci di cui si serviva, rende questa teoria difficilmente dimostrabile (e infatti essa non viene accolta né da Touchefeu, 1968, 266 né da Havelock 1995, 185; Taplin 2007 non inserisce questo vaso tra quelli influenzati da un’opera letteraria).

⁹⁰ Cfr. Lowenstam 2008, 69.

⁹¹ Cfr. Havelock 1995, 194-5 che rileva anche come esempi di donne decisamente connotate come anziane appaiono solo a partire dall’età ellenistica. Cfr. Stilp 2006, 100.

evidentemente la necessità di caratterizzare questo personaggio come vecchio, in quanto la priorità era accordata all'azione svolta Eurykleia più che al suo aspetto fisico.

Le discrepanze che si notano rispetto all'*Odissea* nelle due rappresentazioni considerate sono, quindi, l'abbigliamento da viaggiatore di Odysseus (su entrambi i vasi), l'aggiunta di figure che sembrano partecipare all'azione (il solo Eumaios nello *skyphos* di Chiusi, Eumaios e tre donne sull'anfora di Rodi) e il nome della nutrice (Antiphata sullo *skyphos* di Chiusi). Questi particolari variano lo schema figurativo più comune per questa scena, per come si trova sui rilievi "melii" e sull'anfora di Genova, che prevedeva Odysseus (in abiti da mendicante), la nutrice, Penelope e Telemachos (che non sembrano seguire l'azione). Lo *skyphos* di Chiusi e l'anfora di Rodi attestano quindi un grado maggiore di autonomia dalla tradizione omerica.

1.8 Il massacro dei pretendenti

Skyphos, Berlin Staatl. Mus. F 2588;

Datato al 440 a. C., attribuito al pittore di Penelope

ARV² 1300; BA 216788.

Cratere apulo Basilea, coll. Cahn HC 272

Datato al 400 a.C., attribuito al pittore di Hearst

RVA 101-2, pl. 48.

Cratere apulo Louvre, CA 1724

Datato al 330 a.C., attribuito al pittore di Ixion

Piatto apulo, Taranto, Mus. Naz. 123646

Datato alla metà del IV secolo

Nella produzione attica si ritrova una sola realizzazione dello scontro tra Odysseus e i Proci, scena poi ripresa più volte dalla ceramografia italica. Si tratta dello *skyphos* attribuito al pittore di Penelope e conservato a Berlino (fig. 18)⁹². Sulla faccia principale si vede Odysseus (nome riportato anche dall'iscrizione) intento a scoccare una freccia, seguito da due ancelle, una delle quali è genericamente indicata dall'iscrizione come ΚΑΛΗ⁹³. Sull'altro lato appare un gruppo di tre pretendenti, che sembrano sorpresi durante un banchetto: uno, inginocchiato

⁹² È conosciuta in realtà un'altra probabile rappresentazione di questo episodio (*Oinochoe* attica, New York, MMA 28.97.24; ARV² 1265, 15; BA 217179, attribuita al pittore di Disney) su cui si vede Odysseus intento a scagliare una freccia. Mancano però gli avversari, quindi questo vaso non sembra rilevante per la presente analisi.

⁹³ Per l'uso di questa iscrizione cfr. paragrafo I 3.3.

a terra, si ripara dai colpi con una tavola, il secondo, sulla κλίνη, cerca di estrarre la freccia conficcata nel suo dorso e l'ultimo, per proteggersi, tende davanti a sé solo il suo ἰμάτιον.

Di questa rappresentazione stupisce in primo luogo la presenza delle ancelle, che secondo l'*Odissea* erano state chiuse da Eurykleia in una stanza (φ 350-3 e φ 381-5). Una spiegazione abbastanza convincente fornita a questo proposito è che si voglia alludere al momento successivo, in cui Odysseus le punirà per essere state amanti dei Proci: l'ipotesi sarebbe confermata dall'atteggiamento preoccupato che sembrano avere (una si tiene il volto con una mano e l'altra ha le mani giunte)⁹⁴ e dal fatto che ci sia l'iscrizione ΚΑΛΗ forse richiamata da quella che compare su uno dei pretendenti, di cui però si legge solo la parte finale (..αλος)⁹⁵. Bisogna rilevare ancora una volta, però, che il numero dei partecipanti a una scena poteva variare e rimane aperta la possibilità che le ancelle siano presenti al massacro come spettatrici e che i gesti di orrore siano dettati dalla scena a cui stanno assistendo, più che dalla preoccupazione per il loro futuro. È utile a questo proposito il confronto con un rilievo di fattura ionica rinvenuto in Licia⁹⁶ di qualche decennio posteriore allo *skyphos* (fig. 19): si tratta di una rielaborazione dell'episodio con l'aggiunta di elementi orientali locali, in cui è comunque indubbia l'influenza della tradizione iconografica greca⁹⁷. Si vede a partire dalla sinistra, Penelope, riconoscibile perché sembra dominare con la sua altezza e staticità le altre figure (probabilmente un espediente per indicare quale sia la regina⁹⁸), insieme a un gruppo di ancelle dai movimenti concitati. La figura velata alla destra di Penelope è stata identificata con Eurykleia, segue poi un'ancella con le braccia incrociate, in una posa che nell'arte orientale indica un atteggiamento di sottomissione, e accanto a lei un'altra che si tiene il volto con la mano, schema tipicamente greco. A seguire si vede poi un'ancella che facendo ampi gesti con le braccia sembra dirigersi verso la destra, dove si trova un uomo armato (identificato con Eumaios)⁹⁹. Quest'ultimo è colto nell'atto di varcare la soglia che porta alla stanza attigua, in cui si trovano Odysseus e Telemachos che stanno attaccando un gruppo di

⁹⁴ Cfr. Shapiro 1994, 61. L'ipotesi forse un po' ardita suggerita da Baglione-Pasquier (1999, 368) è invece che queste ancelle, in numero di due e ritratte in due atteggiamenti diversi, stiano a indicare l'una il gruppo delle ancelle fedeli, l'altra quello delle infedeli a Odysseus, cosa che richiamerebbe le parole di Eurykleia secondo cui non tutte si erano unite ai Proci (ma dodici su cinquanta, come si dice in χ 421-5).

⁹⁵ Cfr. Touchefeu 1992, 634. L'iscrizione è stata interpretata anche come la parte finale del nome Amphialos (cfr. Berger Doer 1981, 690-1): questo personaggio non è inserito nel gruppo dei pretendenti nell'*Odissea*, l'unico autore a menzionarlo è lo Pseudo-Apollodoro nel suo catalogo dei Proci (*Epit* VII 30).

⁹⁶ Si tratta del fregio proveniente dall'*heroon* di Gjölbasci-Trysa (muro sud), ora a Vienna, *Kunsthist. Mus.*, datato tra il 380 e il 370 (cfr. Childs 1976, 315-6).

⁹⁷ Cfr. Picard 1939, 888 e Touchefeu 1968, 258.

⁹⁸ Cfr. Eichler 1950, 18.

⁹⁹ Per un'analisi di queste figure si vedano Picard 1939, 880; Eichler 1950, 18. L'ancella accanto a Eumaios è da alcuni identificata con Melanthò, cfr. Eichler 1950, 56 e Baglione-Pasquier 1999, 369.

quattro pretendenti¹⁰⁰. Sebbene ci sia la divisione tra le due stanze, non sembra che le ancelle siano in un'area totalmente separata e anzi i loro gesti ansiosi e il fatto che una di loro si muova insieme a Eumaios verso l'area del massacro sono elementi che possono sicuramente suggerire una loro partecipazione all'evento¹⁰¹. Tra l'altro, è degno di nota che Eumaios si trovi insieme a loro, mentre Odysseus e Telemachos hanno già cominciato la battaglia¹⁰². Tralasciando dunque la caratterizzazione stilistica delle figure, che deriva soprattutto dall'uso locale, rimane certo che si sentisse come importante il ruolo delle ancelle anche in questa resa lica dell'episodio.

Un'altra caratteristica dello *skyphos* di Berlino su cui occorre soffermarsi è il modo in cui sono rappresentati i pretendenti: sono totalmente disarmati e, se si eccettua la figura che si protegge con una tavola, non sembrano opporre alcuna resistenza all'attacco di Odysseus. Questo tipo di rappresentazione sembra, a rigore, estraneo al racconto omerico, secondo cui il primo a cadere, Antinoos, è effettivamente colto di sorpresa mentre beve, ma dopo la sua morte i suoi compagni si organizzano e, seguendo il consiglio di Eurymachos (φάσγανά τε σπάσασθε καὶ ἀντίσχεσθε τραπέζας|| ἰῶν ὠκυμόρων, χ 74-5), sguainano le spade¹⁰³. Eurymachos, come si vede, invita anche a ripararsi con le tavole, com'è rappresentato sullo *skyphos*, ma questo elemento iconografico, più che essere una ripresa del dettato omerico, potrebbe solo servire a ribadire come i pretendenti, colti di sorpresa, usino mezzi di fortuna. Se si confronta questa resa attica con il rilievo proveniente dall'Asia Minore e alcuni vasi italici su cui compare lo stesso episodio, si vede come la rappresentazione dei Proci presenti delle somiglianze. In tutti i casi queste figure sono infatti nude, o coperte solo dal mantello, e armate solo degli oggetti che trovano intorno a sé. Sul rilievo ionico sopra ricordato si vedono figure stese sulla κλίνη che protendono le mani, altri che si riparano con un cuscino o una tavola, e infine personaggi che si nascondono dietro il mantello.

La tavola e il mantello sono i due elementi presenti anche sullo *skyphos* di Berlino in questione, mentre sui vasi italici la scena si arricchisce di ulteriori particolari e personaggi. Su

¹⁰⁰ Si intravede, nascosto dietro lo stipite della porta, un ragazzo che sta osservando cosa succede all'interno: si tratta di una figura riprodotta altrove nei fregi dell'*heroon* (sul muro settentrionale, in cui è rappresentato il ratto delle Leucippidi), inserita qui per omaggio alla convenzione iconografica locale (cfr. Eichler 1950, 18 e 67).

¹⁰¹ Cfr. Mactoux 1975, 82 e Brommer 1983, 107.

¹⁰² Eumaios in effetti dice a Eurykleia di sprangare la porta del μέγαρον prima della prova con l'arco (φ 381-4), ma non sembra che qui possa esserci il riferimento a questo particolare, data l'inclusione nella rappresentazione di altre figure caratterizzate in modo abbastanza preciso.

¹⁰³ Impugna la spada per primo Eurymachos (χ 79), poi Amphinomos (χ 90). Il rifornimento di armi arriverà poi con l'aiuto di Melanthios (χ 142-5). È quindi da rifiutare la tesi di Trendall-Cambitoglou (1970, 101) secondo cui la scena rappresentata sui vasi si riferisca solo al primo momento dello scontro con Odysseus, quando i pretendenti non avrebbero avuto armi a disposizione.

un cratere apulo attribuito al pittore di Hearst e datato al 400 a. C. (fig. 20 a e 20b)¹⁰⁴, di cui è conservata solo la fascia superiore della decorazione, i pretendenti si riparano con mantelli e un tappeto, mentre usano come armi una tavola e un supporto per il cottabo. Compare inoltre un personaggio giovane, probabilmente Telemachos, che prende uno degli avversari per i capelli, mentre lui cerca di allontanarlo: metodo di combattimento sicuramente estraneo all'atmosfera odissiaca e che può essere la ripresa di uno schema iconografico tipicamente italico¹⁰⁵. Il fatto che la tavola sia qui usata per attaccare e non per difendersi avvalorava l'ipotesi che la sua presenza non voglia essere una ripresa di un particolare odissiaco, ma che si tratti di un espediente iconografico per mostrare l'inadeguatezza dei mezzi a disposizione dei Proci. Questa stessa connotazione è ripresa ancora su un cratere apulo attribuito al pittore di Ixion conservato al Louvre (fig. 21)¹⁰⁶, in cui i Proci usano ancora tavole e mantelli, e attaccano con degli oggetti che sembrano coppe. Le figure sono quindi per lo più disarmate, ma attira l'attenzione un giovane sull'estrema sinistra che sembra prendere una spada appesa al muro, tratto che non corrisponde a nessun preciso momento odissiaco, ma che si può forse intendere come allusione a quando i Proci riusciranno ad armarsi grazie all'intervento di Melanthios (χ 142-5). Per quanto riguarda il numero di personaggi presenti occorre rilevare in primo luogo che il gruppo di pretendenti è abbastanza ricco (sono dodici in totale, numero che in effetti coincide con quanto si evince dall'*Odissea*, anche se questo dato può essere casuale¹⁰⁷). Inoltre qui compare nel combattimento anche Eumaios, assente in tutte le altre raffigurazioni, ad eccezione del rilievo melio, in cui comunque il suo ruolo non è chiarissimo (appare, come si è detto, nella sala con le ancelle, non al fianco di Odysseus). La presenza del porcaro, in effetti, avvicina questa scena al racconto odissiaco, anche se rimane, di contro, la presentazione dei Proci come banchettanti inermi che invece non è del tutto omerica. Soffermandosi più da vicino sul problema dei personaggi rappresentati, però, è bene rilevare che nell'*Odissea*, oltre al porcaro, combatte dall'inizio a fianco di Odysseus anche il bovaro Philoitios, mai rappresentato sui vasi di età classica¹⁰⁸, e la dea Athena nelle sembianze di Mentor (dal verso χ 205), anch'essa assente dall'iconografia di questo episodio.

L'ultima rappresentazione italica presa in considerazione è quella su un piatto apulo conservato a Taranto (fig. 22). Anche qui i Proci sono totalmente disarmati e si difendono con

¹⁰⁴ Cfr. Cambitoglou-Chamay 1997, 42-6.

¹⁰⁵ Cfr. Moret 1975, 191-2 e Arias 1979, 90-1.

¹⁰⁶ Cratere Louvre, CA 1724.

¹⁰⁷ Cfr. χ 144-5: le armi portate da Melanthios ai Proci sono in effetti dodici. Basandosi su questa coincidenza, Pasquier (1992, 37) ritiene che il numero sia un preciso riferimento alla seconda parte del combattimento, in cui i Proci sono armati.

¹⁰⁸ Si trova solo su una coppa (Berlino Staatl. 3161) della metà del II secolo a. C.

drappi, cuscini, una tavola e una *hydria*. Ci sono almeno due tratti però che rendono questa scena abbastanza distante dalle altre. Il primo è il modo in cui è rappresentato Odysseus (riconoscibile perché ha l'arco), rivolto verso Telemachos (dietro di lui, con lo scudo), come se fosse in fuga. Elemento ancora più insolito è poi l'aggiunta, rispetto allo schema iconografico più comune, di una donna in ginocchio, forse una schiava, che aizza un cane contro i pretendenti¹⁰⁹. È possibile che, come suggerisce Forti¹¹⁰, si tratti di un gruppo proprio di un'altra tradizione figurativa (come quella relativa alla caccia al cinghiale calidonio o alla lotta tra Lapiti e centauri), poi adattata all'episodio dello scontro di Odysseus con i pretendenti per l'esigenza del ceramografo di riempire lo spazio a disposizione. Bisogna rilevare però che non si trovano nella ceramografia coeva o di età precedente esempi in cui le somiglianze nello schema compositivo con il caso in questione siano così stringenti, quindi l'ipotesi presenta delle difficoltà.

Per riassumere, la principale caratteristica che accomuna questo gruppo di rappresentazioni è la presentazione dei Proci come banchettanti inermi, che, colti di sorpresa dalle frecce di Odysseus, si difendono con quello che trovano, sottolineando così la loro inadeguatezza di fronte alla forza dell'eroe¹¹¹. Il numero di partecipanti alla scena, come spesso accade, era variabile: Odysseus poteva essere forse indifferentemente accompagnato dalle ancelle (come sullo *skyphos* di Berlino e sul rilievo ionico), da Telemachos (caso più frequente, appare su tutti i vasi apuli e sul rilievo ionico), da Telemachos e Eumaios (combinazione più fedele al racconto omerico, che si verifica in un unico caso, quello del cratere apulo al Louvre), lasciando da parte il gruppo della donna con il cane del piatto tarantino, che come si è visto pone qualche problema. È interessante sottolineare ancora, comunque, che il gruppo di sostenitori di Odysseus che nell'*Odissea* prende parte al combattimento non si trova mai al completo nelle rappresentazioni vascolari e, anzi, Philoitios e Athena non vi compaiono mai. Fa riflettere, in quest'ottica, che il pittore del piatto di Taranto, se è vero, come sostiene Forti, che aveva bisogno di riempire una parte della sua composizione, abbia preferito introdurre un gruppo totalmente estraneo alla storia invece di inserire i personaggi nominati nei versi omerici. Si conferma quindi un atteggiamento abbastanza libero nei confronti del racconto

¹⁰⁹ Per queste caratteristiche si è anche dubitato che su questo piatto fosse rappresentato proprio il massacro dei pretendenti (cfr. Touchefeu 1992, 632). L'ipotesi che il cane sia Argo sembra improbabile (la tradizione figurata a proposito è tarda e non sempre di sicura interpretazione, cfr. Forti 1967, 103 e Touchefeu 1968, 227).

¹¹⁰ Forti 1967, 103-4.

¹¹¹ Si veda Touchefeu 1968, 267, secondo cui il fatto che Odysseus abbia la meglio su avversari disarmati potrebbe riflettere la ben nota caratterizzazione negativa che l'eroe aveva acquisito nella tragedia attica, cfr. anche Touchefeu 1992, 634.

odissiaco, per cui, anche per questo episodio non si arriva a vere e proprie contraddizioni con esso, ma la resa iconografica non sembra tenerlo presente come punto di partenza.

È bene menzionare, per completezza, un'altra rappresentazione di fattura attica, in frammenti, ritrovata a Pyrgi abbastanza di recente e studiata in lavori successivi dalla Baglione¹¹². Si tratta di una *phiale mesomphalos* della seconda metà del V secolo, la cui ricostruzione rimane molto lacunosa, ma che è stata comunque oggetto di una precisa interpretazione. La decorazione presenta all'interno una scena di banchetto molto ricca, tanto che si possono riconoscere una suonatrice di αὔλος e forse due suonatori di βάρβιτον. L'esterno sembra invece rappresentare lo sconvolgimento di questa scena, si intravedono una tavola rovesciata, una κλίνη rotta e i banchettanti colpiti che stanno scivolando sul pavimento (si vede un personaggio che sembra cadere da un lettino e, meglio riconoscibili, le braccia a penzolari di altri). Il frammento che ha suscitato maggior interesse e che è stato decisivo per l'unica proposta di interpretazione di questa scena è quello in cui si vede, sotto le braccia abbandonate, una testa mozzata, identificata con quella dell'aedo Leodes, ucciso da Odysseus con un colpo netto alla testa (χ 310-29). Da questo particolare, considerato segno di una "fedeltà filologica" (Baglione 2000, 377) al testo omerico si dedurrebbe che il vaso rappresenta la scena del massacro dei pretendenti in un'ottica leggermente diversa da tutte le altre rappresentazioni a noi note e qui commentate, in quanto il momento prescelto sarebbe quello subito successivo alla strage vera e propria, in cui i pretendenti sono già tutti morti e Odysseus appare come vincitore. Per avvalorare questa ipotesi e dimostrare l'esistenza di una tradizione narrativa in questo senso, la Baglione accosta all'immagine sulla *phiale* la succinta descrizione che offre Pausania di un dipinto di Polignoto con lo stesso trattamento del soggetto: γραφαὶ δὲ εἰσιν ἐν τῷ ναῶ Πολυγνώτου μὲν Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατειργασμένος (Paus. IX 4, 2)¹¹³.

Questa teoria, senz'altro affascinante, resta però congetturale, in quanto gran parte della decorazione della *phiale* è andata persa e nella rimanente non sono presenti iscrizioni. Ad ogni modo, se la scena riguarda il massacro dei Proci, la testa mozzata può essere una reale ripresa di un particolare strettamente omerico, anche se d'altro canto non è possibile valutare l'effettivo accordo con la versione odissiaca dato il cattivo stato di conservazione del vaso.

¹¹² La campagna di scavo è quella del 1983. La prima analisi di questi frammenti si trova in Baglione 1988, 16-21; la più completa è in Baglione 2000, 370-80. Cfr. anche Baglione 1997, 134-5 e Baglione-Pasquier 1999, 365-7; il vaso è stato attribuito al pittore di Brygos, cfr. BA 23670.

¹¹³ Cfr. Baglione-Pasquier 1999, 367 e Baglione 2000, 378. La dipendenza dall'opera di Polignoto è stata postulata anche per tutte le altre rappresentazioni del massacro dei Proci qui analizzate (cfr. per esempio Cambitoglou-Chamay 1997, 46): dalla descrizione fornita da Pausania non sembra però che questo sia possibile, perché l'opera di Polignoto non rappresenterebbe il combattimento, ma i pretendenti già uccisi (cfr. Pasquier 1992, 34).

1.9 Tabella riassuntiva

	DIFFERENZE				AGGIUNTA DI UN PERSONAGGIO
	su un oggetto usato da un personaggio	sull'aspetto dei personaggi	su un gesto compiuto da un personaggio	sul nome di un personaggio	
DUELLO TRA AIAS E HEKTOR:					
Coppa Louvre 115	- Hektor è armato di μάχαιρα e non di lancia				- Athena
DUELLO TRA DIOMEDES E AINEAS:					
Cratere Boston 97.368	-Aineas è ferito con lancia e non con sasso - Aineas è armato di μάχαιρα e non di lancia				- Athena
Kylix Londra BM E73	-Aineas ferito con lancia e non con sasso				- Athena
Frammenti, Parigi Louvre CP 10823	-Aineas ferito con lancia e non con sasso				
NAUSIKAA E ODYSSEUS:					
Pyxis Boston MFA 0418		- abiti persiani delle ancelle		- nomi delle ancelle	- Athena
MAGIA DI KIRKE SUI COMPAGNI DI ODYSSEUS:					
-Cratere, Bologna, 293 -Cratere New York 41.83 -Fr. Coppa Atene 293		- sono trasformati in animali diversi dal maiale			
PENELOPE E ODYSSEUS:					
Rilievo melio, New York, Metr. 30119					-Telemachos, Laertes, Eumaios

ODYSSEUS ED EURYKLEIA:					
Rilievi "melii"		- Eurykleia sembra giovane			- Telemachos
Rilievo tessalo (Atene, Mus. Naz. 1914)		- Eurykleia sembra giovane	- Penelope, distratta, è intenta a filare - Odysseus tocca il mento della nutrice		
Anfora di Genova		- Eurykleia sembra giovane	- gesto ambiguo di Odysseus alla nutrice		- Telemachos
<i>Skyphos</i> Chiusi 1831		- Odysseus vestito da viaggiatore		- nome della nutrice Antiphata	- Eumaios
Anfora Rodi 14174		- Eurykleia sembra giovane - Odysseus vestito da viaggiatore			- Eumaios e tre donne
ODYSSEUS E I PROCI:					
<i>Skyphos</i> , Berlino 2588	- i Proci non usano armi, ma tavole e vasellame				- due ancelle
Cratere Basilea, coll. Cahn HC 272	- i Proci non usano armi, ma tavole e vasellame				
Cratere Louvre CA 1724	- i Proci non usano armi, ma tavole e vasellame				
Piatto, Taranto, Mus. Naz. 123646	- i Proci non usano armi, ma tavole e vasellame				- donna con il cane

La tabella mostra quali sono i cambiamenti rispetto all'*Odissea* che si riscontrano nel gruppo di rappresentazioni prese in considerazione in questa sezione: la prima colonna contiene l'indicazione del testimone iconografico in questione, le successive tre si riferiscono alle differenze sugli oggetti usati dai personaggi, sul loro aspetto e sui loro nomi e l'ultima è dedicata alle aggiunte di personaggi.

1) Differenze sugli oggetti usati dai personaggi. Dato il carattere delle scene considerate, gli oggetti su cui si segnalano differenze sono armi: quelle usate nei duelli iliadici, e quelle dei Proci nel loro scontro con Odysseus. Questi cambiamenti sembrano dettati da un'aderenza al gusto del V secolo, con uno sviluppo autonomo di caratteristiche già presenti nei poemi omerici. Si nota infatti un'attualizzazione a proposito della figure dei due eroi troiani, Hektor e Aineas, armati di una μάχαιρα, cosicché i loro tratti barbarici risultino accentuati: questa sfumatura è estranea all'ottica omerica, ma può acquisire significato per un pubblico di età classica. Una caratterizzazione in tale senso non è però comune nell'iconografia per i due eroi in questione, quindi occorre sottolineare come queste rappresentazioni in cui tengono in mano la μάχαιρα siano abbastanza insolite. Un simile procedimento di avvicinamento al gusto contemporaneo si verifica a proposito della resa dei Proci, che invece di rispondere con le armi all'attacco di Odysseus, sono ritratti come banchettanti inermi che devono difendersi con gli oggetti che trovano a portata di mano. Il ferimento di Aineas con una lancia, invece che con un sasso, trova invece la sua spiegazione nella ripresa di modelli iconografici che prevedono questa rappresentazione di un eroe colpito.

2) Differenze sull'aspetto dei personaggi. Si riscontrano due casi in cui la differenza dell'aspetto risiede nell'abbigliamento delle figure: si tratta dei vestiti persiani delle ancelle di Nausikaa e di quelli da viaggiatore attribuiti ad Odysseus. Se la caratterizzazione orientale può essere spiegata di nuovo come aderenza al gusto dell'epoca per prodotti di lusso esotici, la ragione per cui il travestimento di Odysseus da mendicante nella scena dell'incontro con Eurykleia sia stato sostituito con l'iconografia del viaggiatore risiede probabilmente nella volontà di ricordare indirettamente soprattutto le avventure e i viaggi dell'eroe, invece di riprendere l'espedito omerico grazie al quale il personaggio entra nel suo palazzo senza farsi riconoscere. In un solo caso, è invece l'età di un personaggio che non viene rappresentata con precisione: si tratta di Eurykleia, quasi sempre presentata come una donna giovane, in mancanza di esigenze di realismo nella resa iconografica di questo personaggio. L'ultimo caso di differenza nell'aspetto dei personaggi è quello dei compagni di Odysseus che hanno subito la trasformazione di Kirke: le loro sembianze non sono solo suine, come accade nell'*Odissea*, ma nelle scene considerate compaiono anche altri animali, probabilmente per arricchire la composizione.

3) Differenze su un gesto compiuto da un personaggio. Si riscontrano variazioni di questo tipo solo per le rappresentazioni del riconoscimento di Odysseus, in cui si nota la reinterpretazione del gesto con cui, nell'*Odissea*, l'eroe fa tacere la nutrice e dell'atteggiamento di Penelope, distratta rispetto a quello che accade di fronte a lei. Infatti, la reazione di Odysseus è meno violenta di quella descritta da Omero nel rilievo tessalo (in cui tocca il mento della nutrice, come se la supplicasse di tacere, invece di imporle il silenzio prendendole la gola come si dice nel passo omerico) ed è ambiguo (ma in ogni caso diverso da quello omerico) sull'anfora di Genova, in cui si vede l'eroe che alza il braccio, in un gesto che può anche essere considerato un saluto. Per quanto riguarda la resa di Penelope, oltre ai rilievi "melii", in cui la distrazione è resa evidente dal fatto che la donna guarda da un'altra parte, una reinterpretazione in chiave diversa da quella omerica si vede nel rilievo tessalo, in cui l'eroina è intenta a filare.

4) Differenze sui nomi dei personaggi. L'unico caso in cui un personaggio omerico sia indicato con un nome diverso da quello che si trova nel poema è quello della nutrice di Odysseus, chiamata Antiphata sullo *skyphos* di Chiusi. Dato che si tratta di un nome altrimenti ignoto nella tradizione figurata e letteraria di questo episodio, si deve probabilmente considerare come esito di un'innovazione del pittore stesso, favorita forse dalla somiglianza di questa forma con quella del nome della madre di Odysseus (Antikleia). Ancora a proposito dei nomi, si nota poi come essi siano forniti, in un solo caso, a personaggi anonimi nel racconto omerico: le ancelle di Nausikaa. Il fatto che si aggiunga la denominazione di queste figure può da un lato suggerire che si volesse dare loro un maggior rilievo rispetto a quanto succede nell'*Odissea*, mentre, dall'altro, un simile procedimento si inquadra nella comune tendenza all'aggiunta di particolari di una storia per colmarne tutte le mancanze.

5) Aggiunte di personaggi. Come si vede dalla tabella, le aggiunte di personaggi sono molto frequenti. Nei duelli, l'aggiunta (che è in entrambi i casi della dea Athena) si può facilmente spiegare per ragioni di simmetria e, oltretutto, in entrambi i casi nel racconto omerico la divinità, anche se non direttamente presente alla scena, aveva una sua influenza su di essa: è lei a provocare, insieme ad Apollon, il duello tra Aias e Hektor ed è di nuovo lei che infonde coraggio a Diomedes per la sua *aristia*. La presenza della stessa divinità è spiegabile in modo analogo anche per la rappresentazione dell'incontro di Odysseus con Nausikaa: Athena non prende direttamente parte alla vicenda nell'*Odissea*, ma vi è in qualche modo implicata perché manda il sogno premonitore a Nausikaa. Sembra stupire maggiormente,

invece, l'aggiunta di Telemachos alla scena del riconoscimento di Odysseus da parte della nutrice e la presenza delle ancelle al massacro dei Proci: in entrambi i casi si tratta di personaggi di cui si dice esplicitamente, nell'*Odissea*, che non potevano prendere parte all'azione considerata (Telemachos era andato a dormire e le ancelle erano chiuse in una stanza). L'aggiunta di queste figure, comunque, si può anche spiegare come rimando a un momento anteriore o successivo rispetto a quello direttamente rappresentato, e, inoltre, si tratta di figure logicamente legate a esso (Telemachos è rilevante per la scena del riconoscimento perché è il figlio di Odysseus, le ancelle sono le amanti dei Proci).

Sono invece più difficili da spiegare i casi in cui i personaggi aggiunti sono più di uno e sembrano partecipare all'azione. La scena in cui appaiono Telemachos, Laertes e Eumaios all'incontro tra Penelope e Odysseus si può spiegare come riunione di tutte le figure importanti per le avventure successive al ritorno a Itaca dell'eroe, mentre per l'aggiunta di Eumaios con tre donne alla scena del riconoscimento da parte della nutrice e della donna con il cane allo scontro tra Odysseus e i Proci, è difficile individuare una ragione specifica che determini la variazione dello schema iconografico più comune, dovuta quindi a un'innovazione del pittore.

CAPITOLO 2

SOSTITUZIONE DI PERSONAGGI

Verranno considerate in questa sezione le rappresentazioni in cui si trovano, tra i presenti a una scena, personaggi diversi da quelli menzionati nel racconto omerico.

2.1 La cattura di Briseis

Skyphos, Parigi, Louvre G 146

Datato al 490-80 a.C; attribuito a Makron

ARV² 458-60; BA 204682

Lo *skyphos* conservato al Louvre mostra, sulla faccia principale, una donna, identificabile con Briseis, insieme a tre personaggi, che le iscrizioni connotano come Agamemnon, Talthybios e Diomedes (fig. 23). Il primo conduce con sé Briseis che solleva il velo con una mano, li segue l'araldo che porta con la sinistra il *kerykeion* e compare infine Diomedes, con la testa rivolta all'indietro.

La prima questione da affrontare è proprio la presenza di Diomedes, abbastanza sorprendente perché nella versione omerica questo personaggio non ha nessun legame con l'episodio della cattura di Briseis (non viene neanche nominato nel primo libro dell'*Iliade*). Per questo motivo si è ipotizzato che la sua figura (di cui si mette in risalto soprattutto il fatto che la testa sia rivolta all'indietro) sia una sorta di riferimento alla scena dipinta sull'altra faccia del vaso, in cui si vede l'ambasceria ad Achilleus¹¹⁴. Nelle rese pittoriche di questo episodio infatti Diomedes compare abbastanza di frequente¹¹⁵ e si è pensato che questo sia il motivo della sua aggiunta alla scena con la cattura di Briseis. Diomedes farebbe quindi in realtà parte della scena dell'ambasceria, ma per ragioni compositive sarebbe stato spostato dall'altro lato della decorazione: il fatto che le due parti siano anche logicamente legate avrebbe favorito un tale spostamento¹¹⁶. A questa ipotesi bisogna però obiettare che dietro la figura di Diomedes si vede un albero e, dato che di solito questi elementi paesaggistici sono inseriti proprio per indicare una separazione tra le scene, sembrerebbe piuttosto che il pittore avesse voluto indicare che l'eroe faceva proprio parte della scena della cattura di Briseis. In ogni caso, l'aggiunta di Diomedes è segno di una certa autonomia dalla versione omerica,

¹¹⁴ Kunish 1997, 133-4.

¹¹⁵ Si veda per esempio: *Aryballos*, Berlin F 2326 (Beazley ARV² 814, 97, BA 210079); Cratere, Parigi, Louvre G 163 (Beazley ARV² 227, 12, BA 202217); *Stamnos*, Basel, Antikenmus. BS477 (Beazley ARV² 361, 7, BA 203796). La questione sarà poi approfondita al paragrafo II 2.3.1.

¹¹⁶ Massei 1969, 156; Kossatz-Deissman 1983, 110.

perché il personaggio, oltre a non intervenire al momento della consegna di Briseis, non fa parte neanche dell'ambasceria narrata nel libro nono: si può concludere, come fa Shapiro, che la sua presenza sia un modo di mostrare la sua fedeltà ad Agamemnon in ogni occasione¹¹⁷.

Un altro elemento degno di nota in questa scena è che Agamemnon di persona conduca via Briseis. Nell'*Iliade* sono in realtà i due araldi, Talthybios e Eurybates, a svolgere questo compito (A 334-8 e 345-8), mentre il capo degli Achei minaccia di intervenire personalmente solo se Achilleus opporrà resistenza (A 181-7 e 320-5). Naturalmente in una resa pittorica dell'episodio, sembra abbastanza giustificata la scelta di rappresentare Agamemnon stesso, per ricordare allo spettatore che è lui il responsabile di quanto sta accadendo (oltretutto il ruolo di Talthybios è comunque in qualche modo conservato, dato che si trova ritratto dietro Briseis). Molti studiosi però hanno messo in relazione questa scena con alcuni passi omerici in cui sembra che sia stato proprio Agamemnon a portare via con sé Briseis. Infatti, anche se in A 334-348 si descrive chiaramente l'accaduto, già pochi versi dopo, quando Achilleus riferisce i fatti alla madre, si esprime così: ἦ γάρ μ' Ἀτρεΐδης εὐρὸν κρείων Ἀγαμέμνων|| ἠτίμησεν· ἔλων γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας (A 355-6), come se fosse stato lo stesso Atride a venire a prendere Briseis. Il secondo verso ricorre uguale anche nel dialogo di Thetis con Zeus (A 507), nel discorso di Thersites (B 240) e in una forma lievemente modificata è pronunciato anche da Nestor (εἶξας ἄνδρα φέριστον, ὃν ἀθάνατοί περ ἔτισαν,|| ἠτίμησας, ἔλων γὰρ ἔχεις γέρας· I 110-1). In altre occorrenze poi, è lo stesso Agamemnon a riferire l'accaduto come se avesse compiuto lui l'azione (τὰς μὲν οἱ δώσω, μετὰ δ' ἔσσεται ἦν τότε ἀπηύρων|| κούρη Βρισηῖος· I 131-2, ἤματι τῷ ὄτ' Ἀχιλλῆος γέρας αὐτὸς ἀπηύρων T 89; il primo verso si ritrova poi ancora nelle parole di Odysseus ad Achilleus in una forma adattata: τὰς μὲν τοι δώσει, μετὰ δ' ἔσσεται ἦν τότε ἀπηύρα|| κούρη Βρισηῖος I 273). Al contrario, il ruolo degli araldi quando viene ricordato questo fatto si menziona solo in un caso, ancora nelle parole di Achilleus alla madre: τὴν δὲ νέον κλισίηθεν ἔβαν κήρυκες ἄγοντες|| κούρη Βρισηῖος τὴν μοι δόσαν υἷες Ἀχαιῶν (A 391-2). Tutti i passi in cui si dice che è stato Agamemnon a portare via Briseis sono stati così messi in relazione con la sua minaccia di intervenire personalmente in caso di difficoltà e si è quindi ipotizzata l'esistenza di una doppia tradizione su questo punto: una che prevede la missione degli araldi e l'altra secondo cui agisce Agamemnon da solo. Inoltre, l'esistenza di due pitture vascolari che mostrano proprio queste due diverse possibilità confermerebbe tale teoria¹¹⁸.

¹¹⁷ Cfr. Shapiro 1994, 16.

¹¹⁸ Lo *skyphos* di Makron in questione mostrerebbe la versione secondo cui interviene lo stesso Agamemnon, mentre l'unica altra raffigurazione di età classica di questo episodio, la coppa del pittore di Briseis (Coppa,

In realtà, per quanto riguarda i passi omerici, la contraddizione non è poi così marcata. Infatti Agamemnon è in ogni caso il mandante dell'azione e ne rimane il responsabile, quindi non sono da considerare come problematiche le occorrenze in cui si dice che è stato lui a portare via Briseis: in questi casi si sottolineerebbe semplicemente il fatto che è lui il colpevole dell'offesa arrecata ad Achilleus¹¹⁹.

Quanto alla rappresentazione di Makron, senza bisogno di collegarla con i discussi passi omerici, essa si può considerare come una condensazione dei punti chiave dell'episodio in modo da renderlo più chiaro al pubblico, portando direttamente Agamemnon sulla scena. Il senso dell'offesa sarebbe poi sottolineato anche dal modo in cui è rappresentata Briseis, completamente velata e con una mano che solleva il drappo, iconografia tipica delle spose¹²⁰. La variazione rispetto all'*Iliade* si verifica invece nella singolare presenza di Diomedes, probabilmente inserito al posto dell'araldo mancante (Eurybates).

2.2 Divinità presenti al duello tra Paris e Menelaos

Coppa, Parigi, Louvre, G 115 B

Datata al 490-80 a.C.; attribuita a Duride,

ARV 434, 74; BA 205119

È nota una sola rappresentazione di questo duello nel V secolo, su una coppa ora al Louvre, attribuita al pittore Duride¹²¹, che mostra il duello tra i due eroi affiancati da una divinità (fig. 24). Proprio l'identità di queste due figure pone qualche problema: Paris è infatti

Londra BM E 76, datata al 480 a.C.; attribuita al pittore di Briseis; ARV² 406, I; BA 204400), che mostra i due araldi che portano via la ragazza, conserverebbe un rimando all'altra versione. L'ipotesi delle due diverse tradizioni è stata particolarmente difesa da Lowenstam 1997, 43-4 e da Dué 2002, 29-30; cfr. anche Shapiro 1993, 16. Altri hanno invece messo in relazione la scena dipinta da Makron solo con la minaccia di Agamemnon, per esempio Massei 1969, 156 e Kossatz-Deissman 1986, 158.

¹¹⁹ Cfr. Latacz 2002, 130. Nella sua analisi dell'espressione αὐτὸς ἀπούρας la Teffeteller (1990, 17) sottolinea come il pronome αὐτός indichi l'arbitrarietà dell'azione commessa da Agamemnon e significherebbe quindi "con la sua autorità/ d'autorità", piuttosto che "in persona". Chantraine (1963, 156) è concorde nel negare un coinvolgimento concreto di Agamemnon, attribuendo al pronome in questo caso il senso di "de sa propre initiative". Kirk (1985, 71-2) invece conserva il significato del pronome come "in persona" e risolve la contraddizione in modo più difficoltoso, presumendo che la minaccia di Agamemnon abbia lasciato traccia nella percezione degli eventi propria dei personaggi e del compositore stesso di questi versi, processo spiegabile con la normale imprecisione dei poemi orali (cfr. anche Scodel 1999, 74, che comunque lascia aperta la questione). È bene notare anche che il verso A 356 presenta anche delle irregolarità metriche (la fine di parola al secondo trocheo, non molto frequente) e l'espressione αὐτὸς ἀπούρας, forse un po' zoppicante potrebbe trovare la sua spiegazione anche a causa del contesto di un verso già di per sé difettoso.

¹²⁰ Cfr. Shapiro 1993, 16 e Dué 2002, 30.

¹²¹ Si vedono Paris e Menelaos contrapposti anche sull'anfora di Monaco, Staatl. Antikensamm. 1415 (BA 4652), datata al 510 a. C., ma la scena rimanda probabilmente alla battaglia sul cadavere di Achilleus (cfr. Canciani 1983, 386). Si vede infatti al centro Aias che solleva il Pelide, sul lato sinistro Aineas che combatte con Neoptolemos e a destra Paris contro Menelaos (entrambe le coppie si affrontano sul corpo di un guerriero ferito, che si trova ai loro piedi).

assistito da Artemis (come specifica l'iscrizione), mentre il personaggio a fianco di Menelaos rimane anonimo.

Secondo la narrazione omerica, il primo a scagliare la lancia è Paris, ma il suo colpo viene respinto dallo scudo (Γ 346-9); è quindi il turno di Menelaos, che ferisce l'avversario e, a questo punto, estrae la spada (Γ 355-61). Nel compiere il gesto, però, l'arma viene sfregata contro l'elmo e così la lama si rompe (Γ 362-3): l'eroe incolpa Zeus dell'incidente (Γ 364-8) e continua l'assalto contro Paris saltandogli sopra e prendendolo per l'elmo (Γ 369). Per evitare che la cinghia dell'elmo strangoli Paris, interviene Aphrodite tagliandola (Γ 371-5). Menelaos attacca di nuovo (con una seconda lancia, a quanto pare, Γ 379-80¹²²), ma Aphrodite sottrae al colpo il suo protetto trasportandolo nelle sue stanze (Γ 380-3).

La pittura vascolare condensa naturalmente i vari momenti, ma è comunque degno di attenzione il fatto che si trovi Artemis, al posto di Aphrodite, a fianco di Paris. Si può forse parzialmente spiegare questa sostituzione con l'osservazione che Paris è meglio conosciuto come arciere e questa sua abilità lo porterebbe a essere associato con Artemis, anche se un tale legame non è solitamente evidenziato da altri testimoni artistici o letterari e sembra che non esista quindi una tradizione consolidata a questo proposito¹²³. Oltre alla sua comparsa accanto a Paris, comunque, è notevole anche il fatto stesso che la dea si trovi sul campo di battaglia: non sono note altre rappresentazioni in cui sia presente a un duello e, anche nell'*Iliade*, Artemis non prende mai parte ai combattimenti degli eroi¹²⁴. L'aggiunta di questa divinità, al posto di Aphrodite, sembra quindi abbastanza difficile da spiegare, a meno di risolvere la questione (in modo comunque poco convincente), come è stato proposto, sostenendo che la dea si trovi qui per alludere a suo fratello Apollon, che non poteva essere direttamente ritratto perché già presente sull'altra faccia del vaso¹²⁵.

¹²² Cfr. Kirk 1985, 320.

¹²³ L'unico esempio paragonabile sarebbe quello della coppa di Tarquinia, Mus. Naz. RC 6846, in cui si vede la partenza (o l'arrivo) di un eroe alla sua casa e compare una donna con un arco: tra le interpretazioni proposte c'è quella di vedervi Paris assistito da Artemis (cfr. Ferrari 1988, 133), ma dato che la scena si può anche ricondurre a un episodio della vicenda di Theseus (Shapiro 1990, 121-2), un confronto in tale senso non sembra essere molto sicuro.

¹²⁴ Cfr. Skaftø Jensen (2009, 52) che nota come la dea non intervenga neanche quando il suo aiuto sarebbe in qualche modo atteso: si tratta dell'uccisione di Skamandrios (E 49-58), abile cacciatore che era stato istruito dalla stessa Artemis. Comunque, anche se nei poemi omerici questa divinità non ha nessuna caratteristica guerriera, nella cultura greca di età posteriore si trova una sua connessione con la guerra: a quanto emerge dall'analisi di Vernant (1988, 224-9), Artemis, a cui vengono offerti più volte sacrifici propiziatori prima di un combattimento, interviene anche a favore dei suoi protetti (prevalentemente per mezzo di fenomeni atmosferici, cfr. per esempio Xen. *Hell.* II, 4, 14), ma solo quando un intero popolo sia minacciato. Anche se quindi si rileva una connessione della dea con l'ambito bellico, si tratta comunque di un ruolo che non è mai a sostegno di un singolo guerriero.

¹²⁵ Questa spiegazione è stata formulata per primo da Robert 1919, 207, poi ripreso da Beckel 1961, 21. Cfr. anche Hedreen 1997, 193-5.

Pone diversi problemi anche l'altra figura, posizionata accanto a Menelaos. Nell'episodio iliadico l'eroe non è assistito da alcuna divinità, ma il fatto che qui si aggiunga una figura a suo fianco è facilmente spiegabile per ragioni di simmetria. È significativo però che questo personaggio, anche se manca l'iscrizione, non sia presentato in modo totalmente anonimo: si vede infatti un fiore nella sua mano sinistra, attributo tipico di Aphrodite¹²⁶. Dato che questa divinità è tradizionalmente legata a Paris e ai Troiani il suo gesto è stato interpretato come un tentativo di ostacolare Menelaos¹²⁷: la mano destra della dea, raffigurata vicino a quella di Menelaos, sarebbe così un rimando al dettaglio iliadico della rottura della spada dell'eroe, causata quindi, nella scena di Duride, dall'intervento di Aphrodite. Bisogna obiettare però che, se è molto probabile che si tratti proprio di Aphrodite, il suo movimento non è così facilmente comprensibile: la mano non sembra diretta alla spada, ma piuttosto alla mano dell'eroe, e, peraltro, non sembra che la stia toccando (dato che le dita sono piegate, la mano potrebbe semplicemente essere ripiegata sul chitone).

Proprio l'ambiguità di questo gesto, insieme a un tentativo conciliare il più possibile questa rappresentazione con il racconto omerico ha suggerito un'altra ipotesi sull'identità di questa figura femminile, cioè che si tratti di Hera, tradizionalmente alleata degli Achei, che guida il colpo dell'eroe. Si spiegherebbe così anche la contrapposizione con Artemis, che evocherebbe l'ostilità tra le due divinità al momento della battaglia degli dei (Y 70-1 e Φ 478-96)¹²⁸. In realtà questa ipotesi non sembra molto plausibile dal punto di vista iconografico, principalmente perché Hera non è mai rappresentata con un fiore in mano, che è invece l'attributo di Aphrodite. Inoltre, sembrerebbe insolito che in occasione di questo duello l'artista avesse voluto introdurre un'allusione a un episodio che non ha nessuna attinenza con esso e che, oltretutto, pone già di per sé qualche perplessità. Le due dee infatti non hanno particolari motivi per essere contrapposte¹²⁹ e già dall'antichità i commentatori hanno sentito la necessità di spiegare il loro abbinamento nel passo omerico. Così, in mancanza di una giustificazione più specifica, Eustazio, per esempio, conclude che lo scontro tra le due divinità deriva semplicemente dal fatto che Hera supporta gli Achei e Artemis i Troiani, preferenza, questa, dettata anche dal fatto che la dea sia τοξότης, come i Troiani in generale e soprattutto

¹²⁶ Cfr. Carpenter 1991, 41.

¹²⁷ Il gesto della dea non è molto chiaro, ma sembra che sia diretto verso l'impugnatura della spada e si pensa per questo che ci sia un riferimento al momento in cui la spada di Menelaos si rompe (Γ 361-3): l'evento sarebbe così attribuito all'intervento di Aphrodite (mentre invece nell'*Iliade* l'eroe acheo incolpa Zeus dell'accaduto, Γ 365-8, anche se il fatto potrebbe non essere particolarmente significativo, se considerato come un'occorrenza della legge di Jörgensen, come esposta in Jörgensen 1904, 366). Cfr. Pottier 1922, 162; Beckel 1961, 21; Friis Johansenn 1967, 212-3, Denoyelle 2009, 365-6.

¹²⁸ Hampe 1983, 514; Buitron-Oliver 1995, 31.

¹²⁹ Edwards (1991, 296) le definisce così: "illmatched, except in gender".

Paris, responsabile della guerra¹³⁰. Quella di Eustazio è oltretutto forse l'unica testimonianza di un legame tra Paris e Artemis, ma poco significativa perché stimolata dal fatto di spiegare un'altra difficoltà. Si vede quindi come introdurre Hera nella composizione di Duride non risolva in realtà i problemi e, anzi, ne apra altri. Scartando questa ipotesi, pare più opportuno, invece, accettare di riconoscervi Aphrodite, mantenendo però una certa incertezza sul significato del suo gesto.

Merita infine menzione il modo in cui è rappresentato Paris: tutta la sua figura è infatti orientata verso sinistra, come se si stesse ritraendo di fronte all'attacco di Menelaos. Un tale atteggiamento è presente anche nell'*Iliade*, ma è messo in evidenza prima del duello tra i due eroi, quando nella mischia Paris, ancora armato da arciere, si trova davanti Menelaos e si ritira spaventato nel gruppo dei suoi compagni (Γ 30-7). La resa artistica recupera quindi questo tratto del carattere del personaggio, trasferendolo però in un duello che non è reso in modo strettamente omerico.

Questa scena di Duride rappresenta infatti uno scontro tra Menelaos e Paris che mostra alcune delle caratteristiche proprie anche del racconto iliadico (come il fatto che Paris sia sostenuto da Aphrodite e che non sia molto incline al combattimento), ma che in maggior parte se ne discosta. La sostituzione di Aphrodite con Artemis a fianco di Paris e l'aggiunta di Aphrodite a sostenere Menelaos suggeriscono infatti uno sviluppo autonomo del racconto rispetto alla narrazione iliadica.

2.3 Lo scambio dei doni tra Hektor e Aias

Anfora, Würzburg 508,

Datata al 480 a. C., attribuita al pittore di Kleophrades,

ARV² 182, 5; BA 201658.

Il vaso costituisce l'unica resa figurata dell'interruzione del duello tra Aias e Hektor (narrato in H 206-310). La scena si estende su entrambi i lati (fig. 25): il primo mostra Aias, che tiene in mano una spada nella sua custodia e viene trascinato via da Phoinix mentre ha ancora la testa rivolta verso il suo avversario; su quello opposto si vede Hektor, di spalle, con la cintura in mano, che viene portato via da un personaggio anonimo (l'iscrizione si trovava forse in una lacuna del vaso, Beazley ha proposto che si tratti di Priamos¹³¹). Come accade di

¹³⁰ Ἄρτεμις δὲ τοῖς Τρωσὶν ἐπικουρεῖ ἢ ὡς ἔφορος τῶν χορῶν, καὶ γὰρ καὶ οἱ Τρῶες χοροῖτιπῆαις ἄριστοι, ἢ ὡς τοξότης, ὁποῖος καὶ ὁ τοῦ πολέμου αἴτιος Ἀλέξανδρος (Eust. ad Y 39; IV 361, 15-6 Van der Valk).

¹³¹ Beazley 1963, 182. Questa ipotesi è generalmente accettata, cfr. Himmelmann-Wildschütz 1967, 97; Simon 1985, 67; Neils 1994, 513, è discussa invece da Boardman 1976, 5 e da Davies 1981, 814. Quest'ultimo infatti preferisce l'ipotesi secondo cui si tratta di Antenor.

consueto, si verifica così una compressione dei diversi momenti dell'azione per farli rientrare tutti in un'unica rappresentazione. I due eroi, che si guardano ancora con ostilità, vengono infatti allontanati mentre hanno già in mano il dono che sancisce l'avvenuto accordo tra loro. La situazione è comunque la stessa della narrazione iliadica (il duello tra i due eroi viene interrotto e c'è lo scambio dei doni, una cintura e una spada¹³²), ma i personaggi che separano Aias e Hektor sono, nell'*Iliade*, i due araldi, Talthybios e Idaios¹³³, mentre nel dipinto del pittore di Kleophrades si trovano al loro posto Phoinix e un altro di identità incerta.

A proposito di questa sostituzione, può essere interessante il confronto, già proposto da Beazley¹³⁴, con una scena di duello raffigurata su uno *stamnos* conservato a Basilea (fig. 49)¹³⁵, peraltro piuttosto problematica, in cui si vedono, ai lati dei combattenti, Phoinix e Priamos (in questo caso è presente un'iscrizione per entrambi i personaggi e questo dettaglio aveva suggerito l'identificazione con Priamos del personaggio anonimo sull'anfora di Würzburg). I protagonisti di questo scontro sono Hektor (il cui nome è scritto) e un altro personaggio (senza iscrizione), mentre tra i due si vede un montone abbattuto, sopra cui si leggono le lettere ΠΑΤ (forse un rimando a Patroklos). Come si vedrà in seguito, l'ipotesi più convincente per spiegare questa scena è che si tratti del duello tra Hektor e Achilleus, arricchito dal rimando alla morte di Patroklos (presentato in modo abbastanza singolare come animale abbattuto, espediente che non si ritrova altrove nell'iconografia)¹³⁶: la situazione è quindi abbastanza distante da quella rappresentata dal pittore di Kleophrades, ma il confronto è comunque interessante perché è l'unica altra occorrenza risalente al V secolo della figura di Phoinix in un contesto bellico¹³⁷. Oltretutto, anche sullo *stamnos* di Basilea i due anziani sembrano trattenere gli eroi impegnati nel combattimento (sia Phoinix sia Priamos prendono infatti per le braccia il combattente al loro fianco). Non si capisce con esattezza quale sia il senso di questo gesto (se si tratta effettivamente del duello tra Achilleus ed Hektor

¹³² Il particolare dello scambio dei doni, rivisto in senso drammatico, avrà fortuna nell'antichità: la cintura sarà quella con cui Hektor viene legato al carro di Achilleus una volta morto e la spada sarà l'arma con cui Aias si toglierà la vita (cfr. Soph. *Ai* 661-5, 817-8 e 1029-35).

¹³³ καὶ νύ κε δὴ ξιφέεσσ' αὐτοσχεδὸν οὐτάζοντο,|| εἰ μὴ κήρυκες Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν|| ἦλθον, ὃ μὲν Τρώων, ὃ δ' Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,|| Ταλθύβιός τε καὶ Ἰδαῖος πεπνυμένω ἄμφω (H 273-6).

¹³⁴ Beazley 1963, 182.

¹³⁵ *Stamnos*, Basilea Antikensamm BS 477, datato al 480 a.C., attribuito al pittore di Triptolemos, ARV² 361,7; BA 203796.

¹³⁶ Per l'interpretazione della scena si vedano Schmidt 1969, 143-8; Boardman 1976, 5; Kossatz-Deissman 1983, 137; Blome 2009, 369: il fatto che Patroklos sia rappresentato come una sorta di vittima sacrificale al centro del duello conferisce un valore simbolico alla sua morte, presentata come ragione quasi empia dello scontro tra i due guerrieri.

¹³⁷ Per quanto riguarda il VI secolo, si trova poi una terza (e ultima) raffigurazione di Phoinix in un contesto bellico, su una coppa corinzia (Bruxelles, Bibl. Royale, datata al 560 a.C., Payne 1931, num. 996), in cui assiste di nuovo al duello tra Achilleus e Hektor (al cui fianco si trova molto stranamente Sarpedon, cfr. Kossatz-Deissman 1983, 133).

sembrerebbe un dettaglio abbastanza fuori luogo e senza paralleli), ma in ogni caso, per il confronto con l'opera del pittore di Kleophrades, è significativo che il gesto di Phoinix sia lo stesso sulle due pitture (allontana un guerriero da un duello).

È probabile quindi che per il duello tra Achilleus e Hektor siano state inserite le due figure che avevano più autorità presso i rispettivi schieramenti (oltre al fatto di essere strettamente legate ai due guerrieri in questione) e che per lo stesso motivo Phoinix e Priamos (accettando l'identificazione proposta da Beazley) intervengano anche a separare Aias e Hektor nella composizione del pittore di Kleophrades.

CAPITOLO 3

SCENE IN DISACCORDO CON I POEMI OMERICI PER L'ADERENZA A UNA PRECISA TRADIZIONE FIGURATIVA

In questa parte saranno prese in considerazione le scene costruite su schemi figurativi ricorrenti, poi applicati a situazioni mitiche: in questo modo la convenzione artistica prevale sulla fedeltà a una tradizione narrativa. Si esaminano in particolare i casi in cui la scena arriva a rappresentare un'azione che è in contraddizione (a diversi livelli) con quanto effettivamente presente nei poemi omerici. Verranno dapprima analizzate le raffigurazioni in cui i personaggi compiono azioni che nel racconto omerico non erano svolte da loro: nei due casi discussi (entrambi iliadici) nel poema i personaggi dicono esplicitamente che non vogliono prendere parte all'azione in questione, o non possono farlo perché impegnati in un'altra attività. In seguito saranno presentate le scene in cui, per la ripresa di un modello iconografico fisso, i personaggi si comportano in maniera opposta a quanto descritto nei poemi omerici, sebbene la situazione di partenza sia la stessa. Infine si prenderà in esame un gruppo di raffigurazioni che stravolgono la trama odissiacca con intenti parodistici. In tutti i casi considerati, quindi, anche se i personaggi sono omerici e la situazione rappresentata ricorda quella descritta nel poema, il senso dell'azione compiuta non è più lo stesso.

3.1 Libagione per la partenza di Hektor

Anfora, Musei Vaticani 16570,

Datata al 450-440 a.C., attribuita al Pittore di Ettore,

ARV² 1036, I; BA 213472

Oinochoe, Basilea, Market, (Munzen und Medaillen A.G.: XXXX7019)

Datata intorno al 430 a.C.

MuM Auktion 34, 1967, num. 174, BA 7019

Kantharos, Gravina Mus. 177009

Datata al 450-400, attribuita al pittore di Eretria,

BA 8063

Nell'*Iliade*, quando Hektor prende congedo dai suoi cari rifiuta di libare a Zeus come proposto da Hekabe, consigliandole piuttosto di offrire un peplo alla dea Athena (Z 251-83). Priamos non è presente a questo incontro, mentre vi compare (sebbene in silenzio), la figlia Laodike. Nell'iconografia, invece, si adatta all'episodio di Hektor la scena della libagione per il guerriero in presenza dei suoi genitori, abbastanza comune con personaggi anonimi.

L'esempio più chiaro è quello dell'anfora conservata ai Musei Vaticani e attribuita al pittore di Ettore (fig. 26). Tutti i personaggi sono identificati da un'iscrizione: si vede Hektor, in armi, in piedi al centro, con una *phiale* in mano, che si rivolge verso la donna alla sua destra (Hekabe), che tiene una *oinochoe*. A sinistra compare Priamos, che si regge il volto con la mano, in atteggiamento preoccupato¹³⁸. È rappresentata quindi una libagione in occasione della partenza di un eroe, con uno schema compositivo che ricorre in altre scene vascolari dello stesso periodo¹³⁹ e che, per mezzo delle iscrizioni, viene applicato a personaggi del mito troiano. Come si è detto, nell'*Iliade* questa libagione non si verifica, ma il saluto di Hektor ai suoi genitori non è comunque un tema così inatteso.

Sono invece più originali i casi in cui alla libagione per la partenza di Hektor partecipano altri personaggi. Su una *oinochoe* conservata a Basilea (ora perduta) Hektor è raffigurato in piedi tra un vecchio che si identifica come Priamos e un personaggio femminile con in mano una *phiale* e una *oinochoe*, che ha il nome (specificato dell'iscrizione) di Andromache (fig. 27). È probabile che per l'inserimento di questa figura abbia influito anche la volontà di condensare in un'unica scena l'addio di Hektor alla moglie (in cui comunque, com'è noto, non si faceva una libagione) con quello ai genitori¹⁴⁰, ma si trova un altro esempio di raffigurazione con un'ulteriore variazione nel gruppo dei partecipanti. Si tratta del *kantharos* attribuito al pittore di Eretria e conservato a Gravina in Puglia, la cui ricca decorazione è composta da due scene giustapposte di congedo di un guerriero (fig. 28). Il gruppo sulla sinistra è costituito da Hektor in armi e Cassandra che gli porge una coppa con la mano destra, mentre con la sinistra tiene una *oinochoe*. Il ruolo della profetessa può essere considerato come simbolico e servire come allusione alla prossima morte di Hektor¹⁴¹. In questo modo, si avrebbe una composizione, non di ispirazione iliadica, costruita con la riproposizione dello schema tradizionale della libagione per il guerriero in partenza e l'aggiunta della sorella veggente, al posto della madre o della moglie, per conferire un ulteriore significato alla scena. Accanto a Cassandra e Hektor, su questa faccia del vaso si vede anche Paris, nell'atto di armarsi (tiene un elmo tra le mani), assistito da Apollon e

¹³⁸ La stessa scena, con l'aggiunta di un personaggio anonimo a destra, compare anche su un'anfora conservata a Philadelphia (Univ. 30.44.4, datata al 450 a.C., ARV² 1058, 113, BA 213743).

¹³⁹ Cfr. Korshak 1980, 124, che propone un confronto con una rappresentazione molto simile a quella del pittore di Ettore, contenuta sull'anfora di Ferrara T 422, datata al 475-25, attribuita al pittore di Peleo, ARV² 1039, 11, BA 213509.

¹⁴⁰ Una raffigurazione molto simile a quella sulla *oinochoe* di Basilea si trova su uno *stamnos* (Monaco Antikensamm. 2415, datato al 440-30 a.C.; attribuito al pittore di Kleophon; ARV² 1143.2; BA 215142), in cui mancano le iscrizioni dei personaggi, ma sembra di poter riconoscere Hektor che tiene in mano la *phiale* per la libagione, assistito da Andromache, Priamos e Hekabe (cfr. Bignasca 2009, 377).

¹⁴¹ Cfr. Bignasca 2009, 379.

Hakabe. Nell'*Iliade* l'armamento di Paris è descritto prima del suo combattimento con Menelaos (Γ326-338) e in questa occasione, come in tutte le scene di armamento dell'*Iliade*¹⁴², nessuna divinità assiste l'eroe (anche se l'associazione con Apollon è naturale, in quanto si tratta di un dio arciere, che, oltretutto, sosterrà Paris nella sua impresa bellica più famosa, quando ferirà a morte Achilleus¹⁴³). Per la scena vascolare in questione, si tratta probabilmente, anche in questo caso, di uno schema iconografico ricorrente di armamento trasferita in un contesto mitico e adattata al resto della composizione. Sembra infatti che non ci sia nessuna allusione a un episodio preciso e che la raffigurazione sia intesa solo come presentazione dei preparativi per il combattimento dei due personaggi troiani più rilevanti, come accade anche su qualche rappresentazione di epoca precedente¹⁴⁴.

3.2 Libagione per la partenza di Patroklos

Stamnos, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia 26040

Datato al 500-450 a.C.; attribuito al pittore di Kleophrades

ARV² 188.63; BA 201713

Coppa, *MuM* Auktion 56, 1980, num. 95

Datata al 475 a.C.; attribuita al pittore degli stivali

BA 711

Il motivo della libagione per un eroe in partenza viene applicato, con qualche variante, anche alla vicenda di Patroklos. Nell'*Iliade* è Achilleus che, quando Patroklos è pronto per condurre al combattimento i Mirmidoni già schierati insieme ad Automedon (II 210-20), torna nella sua tenda e rivolge a Zeus una preghiera offrendogli una libagione (II 220-50), perché l'amico abbia successo in battaglia e ne ritorni incolume. Sullo *stamnos* del pittore di Kleophrades, si vedono quattro personaggi: per quanto riguarda i due al centro, a partire da destra, si vede Achilleus, seduto, che versa il vino da una *phiale*, mentre Patroklos in piedi, con il volto girato verso l'amico, a sua volta alza una *phiale* sopra l'altare (fig. 29). Ai lati compaiono altre due figure: a fianco di Achilleus si vede un vecchio che alza anch'egli una coppa (identificato con Phoinix) e dall'altra parte, accanto a Patroklos, compare un guerriero

¹⁴² Cfr. Fenik, 1968, 78 e 191. Nel caso dell'armamento di Agamemnon si dice che le divinità danno il loro consenso (Λ 45-6).

¹⁴³ Come narrato nell'*Aithiopsis*, Procl. *Chrest* 191-2.

¹⁴⁴ Si veda in particolare il cratere calcidico di Würzburg, Matin v. Wagner Museum L160, datato al 540 a.C., su cui si vedono Hektor e Andromache a fianco di Paris e Helene, in una scena che sembra essere di addio prima della partenza per il combattimento, cfr. Schefold 1992, 220-1. Si può vedere un'associazione tra Hektor e Paris nei preparativi per la guerra anche nel libro Z: Hektor incontra Paris (Z 311-41), che ha già addosso l'armatura, prima del suo saluto ad Andromache e, alla fine dello stesso libro, i due si avviano insieme verso la guerra (Z 503-29). Cfr. Schefold 1992, 221.

barbuto (forse Automedon), che sembra porgergli un elmo e una spada¹⁴⁵. La resa figurativa non coincide, quindi, con la scena iliadica, che prevedeva una libagione, compiuta dal solo Achilleus, a cui Patroklos non partecipava perché era già andato in battaglia. Sembra che questa composizione derivi in parte dalla fusione di due momenti cronologici distinti, l'armamento di Patroklos (facilmente prevedibile prima della partenza di un eroe per la battaglia, ma comunque descritto anche nell'*Iliade*, Π 131-44) e la libagione di Achilleus. A quest'ultima, in ogni caso, non viene dato tutto il rilievo che aveva nella narrazione omerica. Nell'*Iliade* infatti, viene descritta la preziosa coppa, donata ad Achilleus da Thetis, che non poteva essere usata per libare ad altri dei all'infuori di Zeus (Π 221-7) e si presenta il rito compiuto da Achilleus in piedi in mezzo al cortile:

πρῶτον, ἔπειτα δ' ἔνιψ' ὕδατος καλῆσι ῥοῆσι,
 νίψατο δ' αὐτὸς χεῖρας, ἀφύσσατο δ' αἶθοπα οἶνον.
 εὔχετ' ἔπειτα στὰς μέσῳ ἔρκει, λείβε δὲ οἶνον
 οὐρανὸν εἰσανιδῶν· Δία δ' οὐ λάθε τερπικέραυνον· (Π 228-32)

La rappresentazione, che vede Achilleus seduto e non attribuisce un particolare rilievo alla coppa da lui usata, sembra invece soffermarsi maggiormente sulla figura di Patroklos, inserito in piedi vicino all'altare: anche se nel poema l'eroe non compie la libagione, il pittore ha voluto renderlo partecipe a questa scena, ricordando così che il rito di Achilleus si rende necessario proprio per l'invio in battaglia dell'amico.

Una tale composizione risente probabilmente anche dell'influenza di altri modelli iconografici di guerrieri che compiono il rito prima di combattere, anche se, come si è visto in precedenza, la libagione è di solito compiuta in presenza di personaggi femminili e la scena del pittore di Kleophrades rimane quindi atipica dal punto di vista compositivo¹⁴⁶. Per quanto riguarda il contenuto, ad ogni modo, l'episodio della libagione per la partenza di Patroklos è reso in maniera sicuramente distante da quanto si trova nell'*Iliade*: oltre all'aggiunta dei due personaggi (Automedon e Phoinix, che sono legati all'azione e sono effettivamente presenti nella narrazione omerica, ma senza prendere parte alla scena in questione), il fatto stesso che

¹⁴⁵ Per la descrizione della scena si veda Kemp-Lindemann 1975, 140; Boardman 1976, 5; Kossatz-Deissman 1981, 116, Schefold-Jung 1989, 209.

¹⁴⁶ Di solito i personaggi sono in piedi, la figura maschile tiene la *phiale* e quella femminile l'*oinochoe*. Oltre agli esempi già citati al paragrafo precedente, si vedano, tra i vasi risalenti alla prima metà del V secolo, l'anfora di Angers (Musée Pince 12; ARV², 215, 7; BA 202133) e lo *stamnos* di Parigi (Louvre G54; ARV² 246, 8; BA 202458).

sia Patroklos ad alzare la coppa sull'altare mostra un'aderenza ad altri modelli iconografici piuttosto che all'episodio specificamente iliadico.

Una preferenza ancora più spiccata per la convenzione figurativa delle scene di libagioni piuttosto che per la storia omerica si può osservare nei casi in cui la libagione avvenga in presenza di una figura femminile: in questo caso, rispetto all'*Iliade*, si nota, oltre al fatto che Patroklos non prendeva parte alla libagione per propiziare la sua riuscita in battaglia, l'aggiunta di un personaggio che non ha una particolare connessione con l'episodio rappresentato. Si trova una rappresentazione di questo genere sulla coppa attribuita al pittore degli stivali, che mostra, al centro, una donna con una *oinochoe* rivolta verso un uomo in armi (Patroklos) che le porge una *phiale* (fig. 30). A destra si trova Achilleus, seduto e avvolto nel suo mantello, mentre dalla parte opposta si vede un uomo di non certa identificazione che si piega a prendere una spada¹⁴⁷. Anche a proposito di questa scena si può notare una confluenza di nuclei narrativi e modelli iconografici. La figura di Achilleus, infatti, rappresentato in disparte e coperto quasi totalmente (come per le scene che hanno per oggetto la *presbeia*), rimanda alla sua ira perché gli è stata sottratta Briseis, da cui deriva la decisione di non partecipare più alla guerra. La logica conseguenza è quindi la preparazione di Patroklos prima del combattimento, inserita a sua volta nello schema tipico delle libagioni in occasione della partenza di un guerriero. Bisogna rilevare anche in questo caso come, quindi, l'attenzione per lo schema figurativo determini decise innovazioni rispetto al racconto omerico, al punto da suggerire che i personaggi iliadici, non considerati in un'ottica strettamente omerica, siano stati adattati a un nuovo contesto. Achilleus, infatti, non prende parte alla libagione, che invece è compiuta in sua presenza dallo stesso Patroklos insieme a una donna (probabilmente si tratta di un'ancella¹⁴⁸).

¹⁴⁷ Il vaso non è stato molto studiato e la mancanza di iscrizioni pone qualche problema interpretativo: in effetti però è molto probabile che il personaggio ammantato seduto sia Achilleus, perché questo è uno dei modi in cui l'eroe è più frequentemente ritratto. Garantita la presenza di Achilleus, è possibile riconoscere Patroklos nel guerriero che tiene la *phiale*, mentre la donna gli avvicina l'*oinochoe* (cfr. Schefold-Jung 1989, 210; Chrysanthaki 1997, 950).

¹⁴⁸ Cfr. Touchefeu 1997, 950, che la identifica con Iphis.

3.3 Odysseus e Nausikaa

Kantharos, Londra, BM E 156

Datato al 450 a. C.

BA 216268

Un altro caso di resa di un episodio con soggetto omerico in modo contrario a quanto si dice effettivamente nei poemi è quello in cui la situazione è la stessa, ma il comportamento dei personaggi è opposto.

Un primo esempio è quello del *kantharos* conservato al British Museum che presenta l'incontro tra Odysseus e una donna identificata dall'iscrizione come KAAH (fig. 31). Odysseus, nudo e barbuto, avanza verso la figura femminile, che fugge in direzione opposta. Se, come sembra, la figura dell'eroe rimanda ai pericoli affrontati per mare, la scena deve collocarsi nella terra dei Feaci e la donna, dato che si tratta di una composizione a soli due personaggi, dovrebbe essere la figura più rilevante che Odysseus incontra in quel luogo, cioè Nausikaa. Si avrebbe quindi una rappresentazione contraria a quella odissiacca, in quanto la donna fuggirebbe alla vista dell'eroe, invece di restare immobile e ascoltare le sue parole (come descritto in ζ 139-41). Per questa discrepanza con la narrazione omerica, tutti gli studiosi che si sono occupati di questo vaso hanno invece sostenuto che si trattasse di un'ancella (che quindi, concordemente a quanto è descritto nell'*Odissea*, si allontanerebbe spaventata): confermerebbe questa lettura il fatto che mentre il nome di Odysseus è specificato dall'iscrizione, per l'altra figura si trova l'indicazione di KAAH¹⁴⁹.

L'ipotesi che sia raffigurato l'incontro tra Odysseus e un'ancella di Nausikaa non risolverebbe comunque le discrepanze con il racconto odissiacco, in cui l'eroe non tenta di avvicinare nessuna ancella e non ha in ogni caso modo di interagire con loro perché le ragazze fuggono spaventate appena lo vedono: una raffigurazione in cui è rappresentata un'ancella in assenza di Nausikaa sembrerebbe quindi conferire un'importanza maggiore al ruolo delle ancelle in questo episodio.

Dal punto di vista iconografico, è però forse più semplice ritenere che sia rappresentata proprio Nausikaa, coerentemente con la tendenza a ritrarre i personaggi più rilevanti dell'episodio. L'uso dell'iscrizione non è, di per sé, troppo significativo: si tratta di un'indicazione spesso usata nella ceramografia anche in scene di argomento mitologico, con un valore che può essere celebrativo piuttosto che generalizzante e che può indicare figure

¹⁴⁹ Cfr. Touchefeu 1968, 204; Brommer 1983, 96.

ben note nel mito¹⁵⁰. Ad ogni modo questa denominazione non viene di solito usata come nome proprio e non può quindi trovarsi, nel *kantharos* di Londra, come specificazione dell'identità dell'ancella¹⁵¹.

Quanto al modo in cui è ritratta Nausikaa, è interessante invece il confronto con un'altra rappresentazione dell'incontro tra Nausikaa e Odysseus, che compare su un'anfora conservata a Monaco¹⁵²: si vede ancora Odysseus nudo che tiene alcuni ramoscelli (forse in posa di supplice) nelle mani, accanto a lui compare la dea Athena e segue poi un gruppo di ragazze. Di queste, il gruppo all'estrema sinistra è intento a lavare, mentre, delle prime due, una è decisamente in fuga (come confermato dal particolare realistico dei capelli che si alzano nello slancio della corsa) mentre l'altra (che si interpreta come Nausikaa), alla destra di Athena, ha un atteggiamento più contenuto della sua compagna, ma sembra comunque seguirla (i piedi sono orientati verso destra e sembra quindi che si stia muovendo in quella direzione, anche se il volto è girato verso Athena e Odysseus). Proprio per la presenza di Athena, che anche nella narrazione omerica infonde coraggio a Nausikaa (ζ 139-40), il senso della scena sembrerebbe essere che la ragazza, che in condizioni normali sarebbe spaventata e pronta a fuggire alla vista di Odysseus, può invece affrontarlo perché aiutata dalla presenza della dea. Nel caso del *kantharos* di Londra, invece, manca la dea e si rappresenta la reazione più spontanea e naturale per una ragazza in quella situazione. Il motivo della donna in fuga davanti a un eroe maschile è, tra l'altro, abbastanza comune nell'iconografia: si trovano anche casi in cui la posizione della donna, con il ginocchio piegato in modo accentuato, è molto simile a quella della Nausikaa del *kantharos*¹⁵³.

¹⁵⁰ Uno degli esempi più convincenti è quello dello *skyphos* di Siracusa (Mus. Naz. 2406, ARV 1076, BA 214473) su cui ci sono Hermes e Paris (riconoscibili per iconografia tipica dei due personaggi), e due iscrizioni, ΚΑΛΟΣ e ΚΑΛΗ: la prima indica Paris e la seconda Helene o Aphrodite; cfr. Wescoat 1989, 83; Frontisi-Ducroux 1998, 34-5. Un altro esempio è poi quello dello *stamnos* di Monaco (Antikensamm. 2415, datato al 440-30 a.C.; attribuito al pittore di Kleophon; ARV² 1143.2; BA 215142): si tratta di una scena di libagione in occasione della partenza di un guerriero, in cui tutti i personaggi sono identificati dall'iscrizione ΚΑΛΟΣ o ΚΑΛΗ, che, per la somiglianza compositiva con vasi che hanno lo stesso soggetto, possono rimandare a Hektor, Priamos, Hekabe e Andromache, cfr. Touchefeu 1988, 486. Infine è interessante il caso del cratere a calice di Vienna (Kunsthist. IV 1011, ARV² 1155, 6, BA 215306); su cui si vedono alcuni satiri (di cui due hanno un nome, Hedyoinos e Komos) che attaccano una giovane donna, identificata come ΚΑΛΗ. Il nome può rimandare alla figura di Amymone (personaggio oggetto di un dramma satiresco omonimo da parte di Eschilo, che compare altrove in rappresentazioni vascolari analoghe a questa, cfr. E. Simon 1981, 751).

¹⁵¹ Per l'uso di questa iscrizione si veda F. Frontisi-Ducroux, 1998a, 173-86; sono pochissimi i casi in cui ΚΑΛΗ sia usato come nome proprio, e si tratta di solito della personificazione della bellezza (come sul coperchio di *lekanis*, Ruvo, Mus. Jatta 1526, ARV² 1314, 18; BA 220510, su cui ci sono diverse figure femminili tutte identificate da nomi parlanti, Kallisto, Arcestrate, Antippe, Myrrine, Lysistrate, Melitte e Kale, cfr. Couëlle, 1998, 153).

¹⁵² Anfora, Monaco 2322, datata al 440-30, attribuita al pittore di Nausikaa, ARV² 1107.2, BA 214640.

¹⁵³ Già la Touchefeu (1968, 204) suggeriva il confronto con la rappresentazione scultorea di una compagna di Persephone in fuga proveniente dal frontone del tempio di Eleusi (Picard 1939 II, 1, fig. 38). Si veda anche la scena dipinta sul cratere a campana Louvre G423 (datato al 475-25; ARV² 1064.6; BA 213816), che mostra delle

Se quindi questa scena è spiegabile dal punto di vista iconografico, rimane comunque una resa dell'episodio distante da quella odissiaca, con una rielaborazione che sembra, di nuovo, essere dovuta all'aderenza a modelli iconografici precisi, piuttosto che alla versione odissiaca della storia.

3.4 Odysseus e Kirke

Lekythos, Erlangen, Univ. 261

Datato al 470-60 a.C., attribuito al Pittore di Nicone

ARV² 651, 21; BA 207587

Cratere a calice, Bologna Mus. Civ. 293 (lato B)

Datato al 450-30 a.C., attribuito al pittore della Phiale

ARV² 1018, 62; BA 298

Cratere a calice, New York, Metr. Mus. 41.83

Datato al 450-30 a.C., attribuito al pittore di Persephone

ARV² 1012, 3; BA 214160

Cratere a campana, Varsavia Mus. Naz. 140352

Datato intorno al 450 a.C., di fattura italica

BA 43394

Il motivo della donna in fuga davanti a un personaggio maschile è applicato in modo analogo anche alle scene che hanno per protagonista la maga Kirke. Nell'*Odissea*, quando l'eroe arriva al palazzo di Kirke, rimane immune dal suo filtro magico e, una volta toccato dalla bacchetta della maga che vorrebbe trasformarlo come i suoi compagni, la minaccia con la spada. A questo punto Kirke spaventata si getta ai suoi piedi e lo supplica di riporre l'arma e di unirsi a lei (κ 325-35).

La resa iconografica di questo episodio non presenta mai il gesto da supplice della maga¹⁵⁴ e mostra invece Odysseus con la spada sguainata, mentre Kirke corre via spaventata lasciando cadere lo *skyphos* o la coppa con la pozione, insieme alla bacchetta¹⁵⁵. Lo schema figurativo si ripete (con qualche lieve differenza) su tutti i vasi considerati: si vede sempre da sinistra

ragazze in fuga davanti a un personaggio maschile nudo (l'iscrizione è lacunosa, ma si pensa generalmente che rimandi a Theseus).

¹⁵⁴ Si vede forse la posa da supplice di Kirke su uno dei frammenti della coppa di Atene, Mus. Acr. 293 (attribuito al pittore di Brygos, datato al 500-475; ARV² 369.5, 398; BA 203904), secondo la ricostruzione di Touchefeu 1968, 91; Brommer 1983, 72; Canciani 1992, 53. L'interpretazione della scena però non è sicura e secondo altri la figura che tende le braccia verso Odysseus potrebbe essere un'ancella (Giuliani 2004, 91-5).

¹⁵⁵ Cfr. Connor 1988, 45-6. La sequenza figurativa dell' "uomo che attacca una donna con una spada" è applicata anche alla coppia di Theseus e Medea e Menelaos e Helene: Odysseus e Kirke sono riconoscibili proprio grazie alla presenza degli attributi magici della maga (cfr. Survinou-Inwood 1979, 41).

Odysseus, in abiti da viaggiatore (ha il mantello e il $\pi\lambda\omicron\varsigma$), con la mano destra che tiene la spada e la sinistra alzata, che si muove verso Kirke. La maga in tutte le occorrenze ha i piedi e le gambe orientati verso destra, a indicare la fuga, il busto girato verso Odysseus e le braccia aperte in un gesto di spavento e confusione, che hanno così lasciato cadere il recipiente con la pozione e la bacchetta, dipinti sempre a mezz'aria accanto a lei. Questo nucleo di base viene di volta in volta adattato alla composizione e leggermente variato. Per prima cosa, per quanto riguarda l'atteggiamento dei personaggi, si può notare che sulla *lekythos* di Erlangen (fig. 32) il gesto di Odysseus, che con la mano sinistra afferra la spalla di Kirke, è più violento che negli altri casi. In modo analogo, sul cratere italico Odysseus protende la mano sinistra, in cui tiene il fodero della spada, verso la donna, come se volesse colpirla. Sempre a proposito di questo vaso, stupisce il costume persiano di Kirke, probabilmente introdotto per la connessione che avevano le pratiche magiche con l'oriente¹⁵⁶.

Inoltre, i due personaggi principali sono presenti da soli unicamente sulla *lekythos* di Erlangen, mentre sul cratere a calice di Bologna (fig. 33), sul vaso New York (fig. 34) e quello di Varsavia (fig. 35) il maggiore spazio a disposizione permette l'inserimento di altre figure come riempitivo: si tratta in tutti i casi di compagni di Odysseus che hanno subito la metamorfosi. Nell'episodio omerico non si menziona la loro presenza all'incontro tra Odysseus e Kirke (al contrario l'eroe li ritrova quando vengono trasformati di nuovo in uomini, κ 390-400), ma nelle rese figurative questa aggiunta può servire per ricordare l'incantesimo della maga.

Anche se i dettagli compositivi variano, si riconosce un medesimo intento di presentare Kirke non come una maga potente (a differenza di quanto avviene nelle rappresentazioni in cui si vede la dea che trasforma i Greci in animali e non è presente Odysseus¹⁵⁷) ma come una donna minacciata in fuga, che addirittura lascia cadere i suoi attributi magici.

¹⁵⁶ Cfr. Benson 1995, 406, che aggiunge l'ulteriore ragione che ci possa essere un'allusione alla discendenza di Kirke da Perse, ricordata nell'*Odissea* in κ 139.

¹⁵⁷ Alcuni esempi di vasi attici sono la *pelike*, Dresda, Staatl. Kunstlg. 323, datato al 460 a.C.; ARV² 665, 4; BA 207775, e l'anfora, Berlino, Staatl. Mus. F 2342, datato al 440 a.C.; ARV² 1014, 6; BA 214183.

CAPITOLO 4

RIVISITAZIONE PARODISTICA DI ALCUNI EPISODI: I VASI CABIRICI

Skyphos cabirico, Oxford Aschmolean Museum G249 (lati A e B)

Datato al 450-375 a.C.

Skyphos cabirico, Londra BM 1893.3-3.1

Datato al 450-375 a.C.

KH IV 67.398

Skyphos cabirico, Oxford (Mississippi), Univ. Mississippi 1977.3.116

Datato al 450-375 a.C.

KH IV 67.402

I vasi ritrovati nel sito archeologico del santuario dei Cabiri, situato in Beozia nei pressi di Tebe, presentano una certa uniformità nel trattamento degli argomenti mitici in chiave, sembra, denigratoria. Le figure infatti presentano un'esasperazione di tutti i tratti somatici, con intento caricaturale: nel volto gli occhi sono sporgenti, la bocca spesso aperta e il mento allungato, mentre il corpo è spesso ingobbito, con la pancia molto pronunciata e le gambe sottili e instabili¹⁵⁸.

Uno dei soggetti più frequenti nella ceramica proveniente da questo santuario è Odysseus: in particolare molta attenzione è dedicata al suo incontro con Kirke, reso con un rovesciamento dei ruoli dei personaggi in modo che la situazione risulti ridicola¹⁵⁹. Un primo esempio è quello dello *skyphos* conservato a Oxford (fig. 36), su cui si vede Kirke di profilo, con la tunica in disordine, che mescola la pozione e avanza verso Odysseus. Questi, a sua volta, non è presentato come una figura eroica, ma al contrario ha l'aspetto grottesco (è nudo, con il ventre prominente e sproporzionato rispetto agli arti, decisamente esili) e per di più è ritratto con la bocca e gli occhi spalancati, a indicare spavento e sorpresa alla vista della maga. L'effetto comico è completato dalle braccia aperte in segno di disperazione che reggono comunque la spada appena sguainata (la mano sinistra regge il fodero), dettaglio che sottolinea come le armi siano inutili per questo personaggio in balia della maga¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Cfr. Mitchell 2009, 255.

¹⁵⁹ Si esamineranno solo le scene in cui l'identificazione dei personaggi è sicura, tralasciando i casi in cui, in mancanza di iscrizioni, l'assenza degli attributi magici di Kirke o di personaggi con qualche tratto di animale non permettono un'interpretazione certa delle figure. È il caso dello *skyphos* di Chicago, coll. priv., (analizzata in Touchefeu 1961, 268-9), dello *skyphos* di Bonn, Akad. Kunstmus. 1768 e di quello di Harvard 1925. 30. 127, non considerati neanche in Mitchell 2009, 272-4.

¹⁶⁰ Per l'interpretazione della scena si veda Touchefeu 1968, 99-100.

Mentre questa rappresentazione realizza il suo intento parodistico mostrando un Odysseus incapace di reagire davanti a Kirke, su uno *skyphos* conservato a Londra (fig. 38) la comicità è ottenuta mostrando come egli accetti con trasporto la pozione che gli viene offerta. Kirke, con il busto incurvato in avanti, regge un grande recipiente e di fronte a lei Odysseus allunga le mani per prenderlo. La sua figura è anche in questo caso molto caricaturale: Odysseus è ancora nudo, salvo per il mantello che gli copre le braccia, e si appoggia su un bastone come un mendicante o un anziano, ma nel frattempo porta in testa il $\pi\tilde{\iota}\lambda\omicron\varsigma$ del viaggiatore¹⁶¹ e, soprattutto, ha una spada al fianco, che dovrebbe ricordare il suo statuto di guerriero, ma contrasta in realtà con il suo aspetto generalmente dimesso.

Anche lo *skyphos* di Oxford del Mississippi (fig. 39) ridicolizza Odysseus mostrandolo ansioso di ricevere la pozione, con una leggera variazione nello schema compositivo rispetto al caso precedente. Kirke infatti è sempre mostrata in piedi, con un grande recipiente in mano, mentre davanti a lei appare Odysseus questa volta in ginocchio, ingobbito e con la bocca aperta¹⁶².

Le tre scene considerate mostrano quindi un capovolgimento dell'Odysseus omerico, presentato come inerme davanti al filtro magico o ansioso di riceverlo, e, soprattutto, ritratto in modo da renderlo ridicolo. Un altro dettaglio caratteristico di queste rappresentazioni è il telaio, che compare nelle tre scene considerate, sullo *skyphos* di Londra vicino a Odysseus e sugli altri due (quello di Oxford e quello di Oxford del Mississippi) vicino a Kirke. L'interpretazione più spesso avanzata a questo proposito è che ci sia un riferimento al fatto che, nella scena odissiaca, Kirke all'arrivo dei Greci stava cantando mentre tesseva una grande tela (κ 221-3 e 254)¹⁶³. In realtà un riferimento così specifico a un dettaglio che non ha molta rilevanza nell'azione appare improbabile e, se si considera che il telaio compare solo sui vasi cabirici ed è assente in tutte le rappresentazioni attiche e italiche di questo episodio, sembra piuttosto che la sua presenza in queste scene che, come si è visto, riproponevano l'episodio in una luce abbastanza distante da quella odissiaca, debba essere intesa in un altro senso. Il telaio è infatti l'elemento che caratterizza nell'iconografia il personaggio di Penelope

¹⁶¹ Il copricapo è comunque caratteristico delle rappresentazioni provenienti da Cabiri (non si trova solo per personaggi mitologici, ma anche nelle raffigurazioni di vita quotidiana) e aveva forse un legame con i culti che si svolgevano nel santuario (cfr. Daumas 1998, 44-5).

¹⁶² Le iscrizioni con i nomi dei personaggi mancano e a differenza degli altri due casi le figure sono entrambe vestite e mostrano un intento caricaturale meno evidente, ma, soprattutto per la presenza del grande telaio accanto alla donna e per il recipiente che tiene in mano, la scena si interpreta comunque come relativa all'episodio di Kirke e Odysseus (cfr. Touchefeu 1968, 99; Mitchell 2009, 273).

¹⁶³ Touchefeu 1968, 98; Woodford 2003, 170.

e la sua trasposizione a fianco di Kirke, instaurando un paragone paradossale tra le due figure, può servire come ulteriore caratterizzazione ironica della scena¹⁶⁴.

Sono state avanzate molte ipotesi sul ruolo che poteva avere l'episodio dell'incontro di Odysseus con la maga Kirke nell'ambito dei culti del santuario dei Cabiri, soprattutto con l'intento di mostrare il significato iniziatico che si poteva attribuire al racconto¹⁶⁵. Dato però l'aspetto caricaturale delle figure, sembra innegabile che queste rappresentazioni nascano da una rivisitazione parodistica dell'episodio, che, significativamente non si trova solamente nell'iconografia. È infatti noto un dramma satiresco di Eschilo su questo argomento, insieme a una commedia di Efippo e una di Anassila¹⁶⁶.

La parodia della figura di Odysseus non si limita solo al suo incontro con Kirke: sul retro dello *skyphos* di Oxford (fig. 37), appare infatti una scena che si riferisce alla sua navigazione, capovolgendo però totalmente la situazione omerica. Odysseus è ancora raffigurato nudo, con il corpo grosso e gli arti sottili, mentre corre sul mare tenendo in mano il tridente di Poseidon. Sulla destra si vede il volto di Boreas, che soffia un vento favorevole alla navigazione. Odysseus è quindi di nuovo presentato in chiave comica, piuttosto che eroica, e la parodia si estende a tutto il senso della raffigurazione: Poseidon non è più la divinità tradizionalmente ostile al ritorno dell'eroe, che anzi, si è impossessato del suo tridente e il vento Boreas, rappresentato con le guance gonfie mentre soffia, sembra facilitare il viaggio di Odysseus¹⁶⁷,

¹⁶⁴ Cfr. Daumas 1998, 39. Al contrario Moret (1991, 230-5) attraverso l'interpretazione allegorica di un vaso cabirico (frammenti Atene, Mus. Naz. 10426, *KH* IV, 62, num. 302) in cui compare la coppia di dei (Kabirion e Pais) in presenza di personaggi identificati dalle iscrizioni come Mitos ("filo"), Protolaos ("Primo popolo") e Kratea ("Potenza") sostiene che ci sia un rimando alle credenze orfiche (note dal V secolo d.C.) secondo cui la filatura è una metafora per la generazione e che quindi (per la presenza di Mitos e di Protolaos) il vaso rappresenti la generazione dell'umanità secondo le teorie orfiche. Lo stesso richiamo all'iniziazione orfica si vedrebbe quindi anche nel ruolo di Kirke come tessitrice in Omero (paragone già istituito in Procl. in *Crat. Comm.*, 23; 22, 7-13 Pasquali; cfr. Moret 1991, 231), tratto che sarebbe ripreso con questo valore iniziatico sui vasi cabirici (Moret 1991, 264-6). Il principale argomento che si oppone a questa tesi (come sostiene anche Daumas 1998, 38) è che si fondi su interpretazioni simboliche di passaggi omerici molto tarde e sul presupposto che le teorie orfiche fossero effettivamente diffuse nel santuario dei Cabiri, punto che è, in realtà, abbastanza incerto.

¹⁶⁵ La pozione di Kirke rappresenterebbe il modo per avvicinarsi al culto misterico del santuario ed esserne iniziati (cfr. Lowenstam 2008, 75). La principale conferma di questa teoria è il fatto che Odysseus sia effettivamente presentato come iniziato da uno scolio ad Apollonio Rodio (*Schol. Vet. Ap. Rhod.* I 916-8b, 133, 9-17 Lachenaud): καὶ Ὀδυσσεύα δὲ φασὶ μεμνημένον ἐν Σαμοθράκῃ χρῆσασθαι τῷ κρηδέμῳ ἀντὶ ταινίας· περὶ γὰρ τὴν κοιλίαν οἱ μεμνημένοι ταινίας ἄπτουσι πορφυρᾶς (...). Μυοῦνται δὲ ἐν τῇ Σαμοθράκῃ τοῖς Καβείροις, ὡς Μναςέας φησὶ (= fr. 17 Cappelletto; cfr. Moret 1991, 228; Daumas 1998, 27 per un commento). Come si vede la fonte è abbastanza tarda e quindi difficilmente riferibile alle testimonianze vascolari del santuario (della seconda metà del V secolo). Daumas (1998, 153-8) risolve il problema interpretando in chiave simbolica qualche rappresentazione vascolare del V secolo in cui a Odysseus è attribuito un velo che può ricordare le bende sacre degli iniziati, anche se una tale spiegazione non sembra necessaria.

¹⁶⁶ Si tratta della *Κίρκη σατυρική* di Eschilo (*TrGF* III F 113a-115), della *Κίρκη* di Efippo (*PCG* V F 11) e della commedia omonima di Anassila (*PCG* II F 12-14).

¹⁶⁷ Per la descrizione della scena cfr. Mitchell 2009, 272, che nota come il mantello sollevato di Odysseus ricordi la vela gonfia di una nave.

invece di ostacolarlo¹⁶⁸. Un ulteriore tratto umoristico consiste nelle due anfore rovesciate, che dovrebbero rimandare a una sorta di imbarcazione, forse una zattera, anche se suggeriscono allo stesso tempo una propensione del personaggio per il vino¹⁶⁹. Anche per questa scena è stata proposta un'interpretazione in chiave simbolica: si tratterebbe della presentazione degli effetti benefici della pozione di Kirke, che permettono agli iniziati di affrontare e superare brillantemente le loro difficoltà, giungendo alla salvezza¹⁷⁰. Questa lettura, data l'incertezza sui culti effettivamente praticati al santuario, appare difficilmente condivisibile, mentre, considerando che tra i vasi rinvenuti in quest'area se ne trovano molti altri che rappresentano parodie di episodi mitologici (ma anche di personaggi comuni), sembra che ci fosse effettivamente un intento di ridicolizzare senza eccezione i soggetti più svariati¹⁷¹: anche la trama odissiaca, dunque, poteva essere riletta in senso umoristico, come attesta anche il trattamento analogo di questi temi da parte dei commediografi¹⁷².

A questo proposito, era stata avanzata in passato anche l'ipotesi che le decorazioni di questi vasi cabirici fossero ispirate a spettacoli di carattere comico messi in scena al santuario, forse in occasione di feste annuali¹⁷³. Gli scavi archeologici confermano effettivamente la presenza di un teatro nell'area del santuario¹⁷⁴, ma questo dato non sarebbe comunque sorprendente, e, in assenza di dati sicuri in merito alle celebrazioni che vi si svolgevano, sembra più prudente evitare di metterle in relazione con le scene pittoriche. Le immagini provenienti dal santuario dei Cabiri, forse comunque attinenti a qualche aspetto carnevalesco del culto¹⁷⁵, sono piuttosto da considerare come parodie figurative di storie probabilmente ben conosciute in questo luogo, ma non necessariamente per il tramite di rappresentazioni teatrali.

¹⁶⁸ Boreas è incitato da Poseidon, insieme agli altri venti, nella tempesta incontrata da Odysseus prima che egli arrivi nella terra dei Feaci (ε 296-85).

¹⁶⁹ Cfr. Touchefeu 1968, 356.

¹⁷⁰ Cfr. Lowenstam 2008, 77-8 e Daumas 1998, 39.

¹⁷¹ Tra gli altri soggetti mitici, alcuni esempi sono il giudizio di Paris (*Skyphos*, Boston MFA 99533, *KH* IV 65. 366) e l'incontro di Kadmos con il serpente (*Skyphos*, Berlino, Antikensamm. 3284, *KH* I, 100 K 22). Si veda Lowenstam 2008, 72; Mitchell 2009, 269-79.

¹⁷² È bene ricordare, oltre ai casi sopra citati di commedie che riprendono l'episodio dell'incontro con Kirke, anche il caso degli Ὀδυσσῆς di Cratino (*PCG* IV fr. 143-157).

¹⁷³ Cfr. Séchan 1926, 49-51; Lapalus 1930, 82-8.

¹⁷⁴ Cfr. Daumas 1998, 19-20.

¹⁷⁵ Questa è la tesi di Mitchell 2009, 279.

CAPITOLO 5

SCENE CHE RAPPRESENTANO UN EPISODIO NON PRESENTE NEI POEMI OMERICI

Verranno considerate in questa sezione quattro rappresentazioni di episodi che non corrispondono a nessuna narrazione da noi conosciuta, ma in cui compaiono personaggi del mito troiano (Achilleus che cura Patroklos ferito, Achilleus e Aias che giocano a dadi, Briseis e Phoinix che compiono una libagione, un duello di Hektor con un guerriero anonimo attorno a un ariete abbattuto). Queste scene non riprendono quindi alcuna tradizione nota anche per via letteraria, ma almeno una (Achilleus e Aias che giocano a dadi), data l'abbondanza delle sue riproposizioni, mostra l'esistenza di una tradizione iconografica a proposito.

L'assenza di un racconto a cui queste scene si possano ricondurre porta a molti problemi di interpretazione: in molti casi non è possibile determinare neanche se il riferimento sia a episodi contenuti nello spazio d'azione dell'*Iliade* oppure ad avvenimenti anteriori o successivi. Rimane aperta, oltretutto, anche la possibilità che non ci sia un' "autorità" letteraria dietro queste rappresentazioni. Nonostante i problemi interpretativi, queste scene sembrano comunque interessanti per mostrare la vitalità della tradizione mitica del V secolo, per cui i personaggi della saga troiana potevano essere inseriti in situazioni sicuramente non presenti nei poemi omerici e che forse si rifacevano a un racconto popolare nel V secolo di cui ora non è rimasto nulla.

5.1 Achilleus cura Patroklos ferito

Coppa, Berlino Antikensamm. F2278

Datata al 500 a.C., attribuita al pittore di Sosia

ARV² 21, 1; 1620; BA 200108

La scena è dipinta sul tondo all'interno di una coppa, conservata a Berlino (fig. 40). Entrambi i personaggi sono armati, Achilleus è curvo a bendare il braccio di Patroklos, che ha il volto girato dalla parte opposta, in una smorfia di dolore (la bocca è infatti socchiusa). Accanto al suo ginocchio si trova la freccia, appena estratta dalla ferita. Mentre Achilleus è ritratto in una posizione ordinata, in ginocchio, con la schiena arcuata che riprende la linea che delimita il tondo della coppa, la figura di Patroklos appare più scomposta: la parte

superiore sinistra della corazza è slacciata¹⁷⁶ e l'eroe è seduto sul suo scudo con una gamba ripiegata e l'altra distesa dietro l'amico, con il piede che arriva a toccare la linea che delimita la decorazione. Se quindi Achilleus mantiene un certo contegno, di Patroklos sembra si voglia mostrare la vulnerabilità: la sua posizione lascia inoltre scoperti i genitali, cosa che non accade solitamente nella rappresentazione di un eroe¹⁷⁷. La stessa impressione sembra essere confermata dal fatto che Patroklos è seduto sul suo scudo: non si conoscono altri casi di guerrieri ritratti in tale posizione e questo tratto insolito accentua la singolarità della rappresentazione.

Quanto si può con certezza dedurre dalla rappresentazione è che si alluda a un ferimento di Patroklos durante la guerra, da cui i due amici si sono allontanati momentaneamente per la medicazione, ma con l'intento di tornarvi subito dopo (sono entrambi armati e in particolare Achilleus porta ancora l'elmo). Questo episodio del ferimento non è però altrimenti noto. La scena, infatti, non può essere ispirata agli avvenimenti narrati nell'*Iliade* (in cui, come si sa, i due eroi non combattono mai insieme e, per di più, Patroklos viene colpito solo quando muore); se questa rappresentazione rimanda a un episodio preciso, deve quindi trattarsi di una vicenda svoltasi prima dei fatti contenuti nel poema. Si è ipotizzato, quindi, che una storia su un ferimento di Patroklos fosse relativa alle vicende svoltesi in Misia, dove egli combatteva a fianco di Achilleus, tradizione forse contenuta nei *Kypria*¹⁷⁸. Non ci sono però conferme che un tale racconto esistesse e nel riassunto dei *Kypria* di Proclo, Patroklos non è mai menzionato in contesti bellici. L'unica testimonianza letteraria di un ruolo di Patroklos in imprese militari anteriori alla guerra di Troia è l'accenno nella nona *Olimpica* di Pindaro al fatto che il figlio di Menoitios, da solo, avesse resistito accanto ad Achilleus quando Telephos attaccava i Greci (Pind. *Ol* 9, 68-75)¹⁷⁹: anche in questo caso, mancherebbe comunque il ferimento del personaggio, di cui, al contrario, il passo pindarico non mette in luce alcuna debolezza.

¹⁷⁶ Il particolare è abbastanza originale, non si conoscono infatti altre raffigurazioni di una corazza slacciata se non quella che appare sull'anfora di Monaco (Antikensamm.8731, datata al 510-500 a.C.; attribuita a Eutimide; *ARV*² 26.1, 1620; *BA* 200160).

¹⁷⁷ Per la descrizione della scena si vedano Schefold 1992, 224-5; Woodford 1993, 32.

¹⁷⁸ Cfr. Woodford 1993, 32; Touchefeu 1997, 949; Kossatz Deissmann 1981, 115.

¹⁷⁹ ἔκ τ' Ἄργεος ἔκ τε Θηβᾶν, οἱ δ' Ἀρκάδες, οἱ δὲ καὶ Πισᾶται·
 υἱὸν δ' Ἄκτορος ἐξόχως τίμασεν ἐποίκων
 Αἰγίνας τε Μενόϊτιον· τοῦ παῖς ἅμ' Ἀτρεΐδαις
 Τεῦθραντος πεδίον μολῶν ἔστα σὺν Ἀχιλλεΐ
 μόνος, ὅτ' ἀλκᾶντας Δαναοὺς τρέψαις ἀλίαισιν
 πρῦμναις Τήλεφος ἔμβαλεν·
 ὥστ' ἔμφρονι δεῖξαι
 μαθεῖν Πατρόκλου βιατὰν νόον (Pind. *Ol* 9, 68-75).

Ad ogni modo, anche se sembra difficile trovare un preciso parallelo letterario per la scena nel suo complesso, è bene ricordare che vi sono ripresi alcuni dettagli ben conosciuti e presenti anche nell'*Iliade*. Per prima cosa, infatti, Patroklos è rappresentato barbuto, mentre Achilleus, senza barba, ha un aspetto più giovanile, in un tentativo di mostrare come tra i due il maggiore d'età fosse appunto Patroklos (Λ 787)¹⁸⁰.

Inoltre, anche le capacità mediche di Achilleus sono un tratto distintivo del personaggio, istruito su questo punto dal centauro Cheiron (Λ 831-2). Anche se nell'*Iliade* l'eroe non mette mai in pratica queste sue conoscenze mediche, un suo intervento in questo senso è presente nella tradizione riguardante il ferimento di Telephos. Il fatto che la ferita dovesse essere curata da chi l'aveva inferta dà origine a più versioni sul metodo di guarigione, a seconda che fosse considerato come responsabile Achilleus stesso o soltanto la sua lancia. Secondo la prima versione, contenuta nei *Kypria*¹⁸¹, Telephos era guarito da una medicazione di Achilleus, mentre la seconda, tramandata da Igino¹⁸² ma forse già presente nel *Telefo* di Euripide¹⁸³, prevedeva invece che fossero gli Achei a curarlo con la ruggine della lancia perché l'eroe si dichiarava ignorante di medicina. I due motivi, combinati, danno origine alla versione nota allo Pseudo-Apollodoro¹⁸⁴ che si trova anche nell'iconografia¹⁸⁵, in cui Achilleus medica la ferita con la ruggine della sua spada. Con un accenno ai differenti racconti sui metodi curativi per trattare la ferita di Telephos, insiste sulle abilità mediche di Achilleus anche Plinio, descrivendo le proprietà della pianta che chiama *achilleos millefolium*¹⁸⁶: *invenisse et Achilles discipulus Chironis qua vulneribus mederetur - quae ob id achilleos vocatur - ac sanasse Telephum dicitur. alii primum aeruginem invenisse*

¹⁸⁰ Questo è l'unico caso in cui Patroklos è caratterizzato come più anziano di Achilleus: di solito sono rappresentati entrambi come giovani, cfr. Touchefeu 1997, 952.

¹⁸¹ ἔπειτα Τήλεφον κατὰ μαντείαν παραγενόμενον εἰς Ἄργος ἰᾶται Ἀχιλλεὺς ὡς ἠγεμόνα γενήσομενον τοῦ ἐπ' Ἴλιον πλοῦ (Procl. *Chrest* 132).

¹⁸² *Achivis autem quod responsum erat sine Telephi ductu Troiam capi non posse, facile cum eo in gratiam redierunt et ab Achille petierunt ut eum sanaret. Quibus Achilles responsit se arte medicam non nosse. Tunc Ulixes ait: "Non te dicit Apollo sed auctorem vulneris hastam nominat". Quam cum rasissent, remediatus est* (Hig. *Fab* 101).

¹⁸³ Cfr. Eur. fr. 724 Radt; Collard-Cropp 1995, 18 e 51; Ditifeci 1984, 219-20.

¹⁸⁴ Τήλεφος δὲ ἐκ τῆς Μυσίας, ἀνίατον τὸ τραῦμα ἔχων, εἰπόντος αὐτῷ τοῦ Ἀπόλλωνος τότε τεύξεσθαι θεραπείας, ὅταν ὁ τρώσας ἰατρὸς γένηται, τρύχεσιν ἠμφιεσμένος εἰς Ἄργος ἀφίκετο, καὶ δεηθεὶς Ἀχιλλέως καὶ ὑπεσχημένος τὸν εἰς Τροίαν πλοῦν δεῖξαι θεραπεύεται ἀποξύσαντος Ἀχιλλέως τῆς Πηλιάδος μελίας τὸν ἰόν ([Apoll.] *Epit* III 20).

¹⁸⁵ L'episodio era stato dipinto da Parrasio nel V secolo a.C. (l'opera è perduta, ma se ne ha notizia da Plinio, *Nat* XXXV 71 e XXV 42). Non ci sono altre scene di area greca con questo soggetto, che è ripreso invece nell'arte etrusca (uno specchio, Berlino Antikensamm 3294, fr. 35; un pettorale di terracotta (cfr. André 1948, 91-112), e un'urna Firenze, Mus. Arch. 5751) e in quella romana, in un bassorilievo proveniente da Ercolano (Napoli, Mus. Arch.). Cfr. Grmek-Gourevitch 1998, 67.

¹⁸⁶ Cfr. André 1974, 109. È interessante notare che Patroklos, nell'*Iliade*, cura Eurypilos con una radice dalle proprietà curative il cui uso gli era stato mostrato da Achilleus, il quale a sua volta l'aveva appreso da Cheiron (λ 828-32 e 845-7).

utilissimam emplastris - ideoque pingitur ex cuspide decutiens eam gladio in volnus Telephi - , alii utroque usum medicamento volunt (Plin. Nat 25, 18). Come si vede, dunque il fatto che Achilleus sia rappresentato nell'atto di guarire l'amico non è poi del tutto inatteso, se si considera la tradizione mitica a proposito dell'eroe.

Quanto al senso della scena dipinta da Sosia, oltre alla caratterizzazione di Patroklos come maggiore d'età e alla ripresa delle conoscenze mediche di Achilleus, si nota anche una sottolineatura del grande rapporto di amicizia che lega i due eroi, tratto ben conosciuto nella tradizione mitica che li riguardava¹⁸⁷. Questo tema era caro alla produzione del V secolo, anche letteraria, che insisteva soprattutto sul rapporto erotico tra i due personaggi e preferiva caratterizzare Patroklos come più giovane tra i due¹⁸⁸. Nella rappresentazione di Sosia, come si è detto, si riprende invece il dettaglio omerico secondo cui Patroklos è il maggiore d'età e Achilleus si comporta quindi come suo *therapon*, assistendolo in un momento di difficoltà.

Tolti questi dati ben conosciuti però non è possibile sbilanciarsi ulteriormente sul significato dell'episodio: non si conosce nessuna storia in cui sia contenuto il ferimento di Patroklos e la guarigione ad opera di Achilleus e quindi una comprensione più profonda della scena rimane difficoltosa.

Per questo motivo sono state avanzate delle interpretazioni simboliche, che considerano alcuni elementi di questa scena come allusioni a episodi meglio conosciuti. La più diffusa è quella che vede nella situazione rappresentata un'allusione alla futura morte di Patroklos: nella scena questo personaggio è ferito in modo non grave e Achilleus può curarlo, ma il fatto che Patroklos sia seduto sul suo scudo con la corazza slacciata (trovandosi così inerme e disarmato, come succede in II 803-4, per intervento di Apollon), la sua smorfia di dolore e la posizione scomposta sarebbero particolari che richiamano il momento in cui egli sarà ferito in modo letale e Achilleus non potrà salvarlo. La rappresentazione sarebbe quindi costruita su un'associazione tra il presente momento di successo, messo a confronto con il destino tragico che attende i due eroi¹⁸⁹. Una tale interpretazione, per quanto suggestiva, rimane forse troppo difficoltosa: anche se ricorre altrove nell'iconografia il procedimento di alludere con qualche dettaglio a una situazione futura che sia in tragico contrasto con quella rappresentata¹⁹⁰,

¹⁸⁷ Cfr. Schefold 1992, 224-5.

¹⁸⁸ Il rapporto amoroso tra i due eroi era sicuramente presente nei *Mirmidoni* di Eschilo (in particolare cfr. fr. 135, 136 e 137 Radt), se ne trova anche allusione in Soph. *Phil* 433-4. Platone attacca Eschilo per aver rappresentato Patroklos come il più giovane tra i due (Plat. *Symp* 180a-b).

¹⁸⁹ Lowenstam 2008, 64-5; Junker 2012, 9-10.

¹⁹⁰ Per esempio nelle rappresentazioni del duello tra Achilleus e Hektor compare più volte Apollon con una freccia in mano, a significare che, nonostante la vittoria di Achilleus sull'avversario, il suo successo non è destinato a durare e si avvicina la morte anche per lui (si vedano per esempio la coppa del Vaticano, Mus. Greg. Etr.16563, attribuita a Duride, datata al 480 a.C.; ARV² 499, 2; BA 205336; la *hydria* del Vaticano, Mus. Greg.

sembra che nel caso considerato i particolari siano troppo specifici e l'allusione, di conseguenza, non così direttamente presente.

Evitando quindi una lettura allusiva, resta da rimarcare che la medicazione di un eroe ferito non è un tema molto frequente nell'iconografia. Oltre ai casi in cui sia rappresentata la guarigione di Telephos, l'unico altro esempio di medicazione di un eroe durante una battaglia (situazione comparabile a quella scelta dal pittore di Sosia) è la rappresentazione su un'anfora calcidica in cui si vede Sthenelos che soccorre Diomedes (fig. 41)¹⁹¹. I due personaggi si trovano in piedi sulla sinistra della composizione: Sthenelos sembra fasciare il dito di Diomedes, che è ancora armato (porta l'elmo e lo scudo). Il resto della scena presenta un combattimento attorno al corpo di un guerriero caduto (che porta il nome di Achilleus) a cui partecipano diversi personaggi (le iscrizioni li identificano come Aias, Paris, Aineas, Glaukos). Diomedes sembra essersi allontanato dalla mischia solo temporaneamente: il fatto che porti ancora le armi indica probabilmente che, dopo la medicazione per una ferita non grave, il guerriero potrà tornare a combattere. Anche questa rappresentazione sembra non tradizionale, perché non si conosce alcun episodio che preveda un ferimento di Diomedes, soccorso da Sthenelos, in occasione della mischia sul cadavere di Achilleus¹⁹². Nell'*Iliade* si narra che l'eroe, durante la sua *aristia*, è ferito da Pandaros alla spalla e l'amico lo aiuta estraendo la freccia (E 95-113). La scena sull'anfora calcidica, in cui Diomedes è medicato alla mano da Sthenelos, non corrisponderebbe, comunque, neanche a questa versione iliadica del ferimento di Diomedes.

È interessante comunque il confronto con la scena dipinta da Sosia, in quanto la situazione sembra essere analoga. Si tratta infatti in entrambi i casi di una coppia di amici stretti, uno dei quali viene ferito e medicato dall'altro in una veloce pausa dalla battaglia, che è direttamente rappresentata sull'anfora calcidica, ma facilmente deducibile come contesto anche per la rappresentazione di Sosia.

L'esistenza di un passo dell'*Iliade* in cui effettivamente Sthenelos aiuta Diomedes e della scena dipinta sull'anfora calcidica con lo stesso soggetto mostra che il tema dell'eroe soccorso da un amico aveva una certa diffusione. A ciò si può aggiungere che si conoscono

Etr. H545, attribuita al pittore di Eucaride, datata al 480 a.C.; *ARV*² 229, 38; *BA* 202257). Cfr. Lowenstam 2008, 65 e Kossatz-Deissmann 1981, 134-5.

¹⁹¹ Anfora calcidica, Deepdene, coll. Hope, datata al 540 a.C.

¹⁹² Per i problemi posti da questa scena si veda Grmek-Goyrevitch 1998, 171-2, A. Kauffmann- Samaras 1994, 812.

altre occorrenze, nella letteratura, del tema della guarigione di un compagno ferito¹⁹³ ed è possibile che circolasse un racconto a questo proposito anche su Achilleus e Patroklos. D'altra parte però la mancanza di fonti scritte su questo punto e il fatto che la scena dipinta da Sosia sia un *unicum* sembra suggerire che la composizione possa essere stata liberamente creata dal pittore, che voleva soprattutto mettere in evidenza la profonda amicizia tra i due eroi, senza un preciso riferimento a una tradizione poetica.

5.2 Achilleus e Aias giocano a dadi

Hydria, New York, Metropolitan Museum 65.11.12,

Datata al 500 a.C., attribuita al pittore di Berlino

ARV² 1634, 75bis; BA 275093

Lekythos, Parigi Louvre MNB911,

datata al 500 a.C.

ARV² 301, 1 BA 203099

Coppa, Firenze, Museo Archeologico Etrusco 3929,

Datata al 490-80 a.C., attribuita a Makron,

ARV² 460, 15; BA 204696

Coppa Berlino, Antikensammlung, 3199,

Datata al 430-20, attribuita al pittore di Ephaios

ARV² 1114, 9; BA 214735

La scena del gioco a dadi che vede come protagonisti Achilleus e Aias è un soggetto molto popolare nella ceramografia attica tra la metà del VI secolo e l'inizio del V, tanto da arrivare a essere rappresentata su un totale di circa 150 vasi¹⁹⁴. Nonostante la grande diffusione di questo motivo iconografico, ne è però sconosciuta l'origine e l'esatto significato: non si conosce nessun racconto che preveda un gioco tra questi due eroi e non è possibile stabilire quindi se la composizione derivi da un episodio di un poema epico perduto oppure se si tratti di un tema introdotto nell'arte figurativa senza alcuna particolare connessione con una fonte letteraria. Ciò che sembra rilevante, comunque, è che compaiano in questa scena i due eroi omerici più forti e conosciuti.

¹⁹³ Lo stesso Patroklos, nell'*Iliade*, cura Eurypilos (λ 441-8); Odysseus viene curato dai figli di Autolykos (τ 452-8); Aineas viene curato da Iapyx, esperto di medicina (Virg. *Aen* 12, 391-422). Per la figura dell'eroe guaritore cfr. Brelich 1958, 117.

¹⁹⁴ Per una lista si veda Woodford 1982, 181-4.

Per quanto riguarda lo schema figurativo, si nota una certa varietà. Rimane costante la posizione dei due eroi, rappresentati di profilo, seduti uno di fronte all'altro, con i dadi appoggiati su un basamento di pietra posto tra di loro¹⁹⁵. Di solito portano entrambi l'armatura o tengono almeno in mano la lancia, mentre l'armatura è deposta accanto a loro, in modo che la loro condizione di guerrieri venga comunque ricordata (le rappresentazione è in ogni caso simmetrica, i due sono quasi sempre armati allo stesso modo). Tutti gli altri dettagli però non erano così fissi: i due possono trovarsi seduti a terra o su scranni di pietra, Aias è a volte rappresentato con la barba (a indicare la maggiore età rispetto ad Achilleus), ma non è seduto sempre dallo stesso lato e, infine, è possibile che tra i due eroi si trovi un elemento paesaggistico o che alla scena siano aggiunte altre figure. La rappresentazione di Exekias su un'anfora datata al 540-530 a.C. (fig. 42)¹⁹⁶ è generalmente considerata la più antica di questo gruppo, modello per tutte le altre: si vedono i due guerrieri impegnati nel gioco che tengono in mano le lance (Achilleus, seduto a sinistra, ha anche l'elmo, mentre quello di Aias è appoggiato sullo scudo dietro di lui¹⁹⁷). Le iscrizioni indicano non solo i nomi dei due personaggi, ma anche il loro punteggio: Achilleus ha ottenuto un quattro e ha così vinto contro Aias, la cui giocata è un tre. Come si vede non sono presenti figure aggiunte, né elementi paesaggistici: la scena è quindi molto semplice.

Al contrario, le rappresentazioni del V secolo che verranno qui prese in considerazione sono più elaborate¹⁹⁸. La *hydria* di New York presenta i due guerrieri in armatura completa seduti sui blocchi di pietra, Aias, barbuto si trova sulla destra e si piega verso Achilleus per mostrargli il suo dado (fig. 43). Achilleus sembra invece fare un gesto di rifiuto con la mano. Tra i due personaggi si vede un albero, elemento paesaggistico che comincia a essere presente sui vasi a figure nere dalla fine del VI secolo¹⁹⁹. La *lekythos* conservata al Louvre (fig. 44) presenta in modo analogo i due guerrieri armati di elmo e scudo (ma questa volta senza corazza) e un elemento paesaggistico tra i due, in questo caso una palma. I due guerrieri non sono seduti sugli scranni, ma inginocchiati a terra e di nuovo Aias, posto sulla destra e

¹⁹⁵ Non si può stabilire con precisione quale sia il gioco a cui i due si stanno dedicando, ma sembra che sia previsto un lancio di dadi e pedine che si muovono sul tavolo da gioco; l'aspetto concentrato dei due giocatori suggerisce che per vincere sia necessaria anche una buona strategia, oltre alla fortuna (cfr. Kurke 1999, 272-3).

¹⁹⁶ Anfora, Mus. Vat. 16757, datata al 535-0, attribuita ad Exekias, *ABV* 145, 13; *BA* 310395. Il tema sembra essere stato particolarmente caro al pittore che lo aveva riprodotto su altri vasi, due anfore ora in frammenti (Cambridge U.P. 114, *ABV* 145, 15; *BA* 310397 e Leipzig 356, *BA* 5575), cfr. Moore 1980, 419.

¹⁹⁷ Si tratta di uno dei pochi casi in cui i due eroi non sono armati nello stesso modo: è possibile che la differenza sia intesa a sottolineare la supremazia di Achilleus (che sta vincendo) rispetto ad Aias, in modo che la sua figura risulti più grossa, cfr. Woodford 1982, 174.

¹⁹⁸ Tra i vasi del V secolo che ripropongono questo soggetto, si considerano quelli che presentano maggiori tratti di originalità rispetto alla composizione di Exekias.

¹⁹⁹ Cfr. Mommsen 1980, 143. Tra i primi esempi si veda l'anfora di Berlino (Antikensamm. F 180, datata al 520-10 a.C., attribuita al pittore di Madrid; *ABV* 330, *BA* 301774).

riconoscibile per la barba, sembra alzare una pedina (anche se il gesto non è molto marcato, a differenza della scena precedente).

La composizione sulla coppa conservata a Firenze e attribuita a Makron (fig. 45) contiene poi ulteriori innovazioni rispetto allo schema più semplice di Exekias. I due guerrieri completamente armati sono intenti nel gioco, della figura di Aias rimangono solo le ginocchia e una mano che sembra alzata, ma si può dedurre dagli altri esempi che l'eroe fosse ritratto in modo simile ad Achilleus. Tra i due personaggi questa volta non si trova un albero, ma la dea Athena, che comincia ad apparire su questi vasi già dal 530 a.C.²⁰⁰ e, come su tutte le rappresentazioni in cui è inserita, è voltata verso Achilleus, come se volesse comunicargli qualcosa. Inoltre, alle spalle di Achilleus, si trova un uomo, che si interpreta, per la posizione del volto e del viso, come un trombettiere²⁰¹. Sull'altra faccia di vaso si vede una scena di combattimento, che è stata da alcuni considerata come legata al gioco a dadi: i due eroi si sarebbero quindi momentaneamente assentati dalla guerra, dove però saranno presto costretti a ritornare.

Si considera infine la scena dipinta su una coppa ora a Berlino dal pittore di Hephaistos (fig. 46), la più recente di questa serie (è datata al 430-420 a.C.), che varia ancora gli elementi della composizione. Achilleus e Aias, come indicato dal basamento dipinto sotto di loro, sono concepiti come un gruppo statuario. I due eroi sono ritratti in armatura completa e allungano entrambi la mano in modo simmetrico verso il tavolo da gioco. Tra di loro, dietro il tavolo da gioco, è posta la dea Athena, che tiene una *nike* alata tra le mani e sembra rivolgerla verso Achilleus sulla sinistra (distinguibile da Aias perché non ha la barba). Alle spalle di Achilleus, poi, è dipinta una figura che apre le braccia in segno di stupore: probabilmente un passante che si ferma a osservare il gruppo statuario²⁰².

Come si è detto, sembra difficile ricollegare queste rappresentazioni a un episodio preciso, anche se almeno due elementi certi sembrano dare qualche indizio utile all'interpretazione della scena. Si nota infatti che il contesto è sempre bellico: i due personaggi sono in armi o le hanno deposte accanto a sé e addirittura in un caso (la coppa di Firenze attribuita a Makron) si

²⁰⁰ La prima rappresentazione in cui compare la dea Atena è quella sulla *hydria* di Parigi (Louvre F290, attribuita al pittore di Euphiletos, datata al 530 a.C.; *ABV* 324,37; *BA* 301723), cfr. Mommsen 1980, 142.

²⁰¹ Cfr. Kossatz-Deissman 1981, 101.

²⁰² Era effettivamente presente all'acropoli un gruppo statuario che comprendeva dei giocatori di *astragoloi* con la dea Athena (Atene, Acr. Mus. 160.161.168, datato al 510-500 a.C.), ma non si sa se questo motivo sia ripreso dalla ceramografia o costituisca uno sviluppo indipendente, cfr. Lapalus 1947, 132-5; Kemp-Lindemann 1975, 82-4; Kossatz-Deissman 1981, 100.

vede un trombettiere e forse anche il combattimento sull'altro lato²⁰³. Il gioco quindi rappresenta una momentanea distrazione da una battaglia, e, come suggeriscono gli alberi che si trovano su qualche rappresentazione e i blocchi di pietra usati come sedili e come tavolo da gioco, avviene sempre all'aperto (non lontano, quindi, dal luogo dello scontro). Inoltre, Achilleus è rappresentato come vincitore: ciò si vede chiaramente nella scena di Exekias, in cui è specificato il suo punteggio, e nella rappresentazione del pittore di Hephaistos, dove si vede Athena che gli porge la *nike* alata. Nelle altre scene in cui compare la dea, poi, come quella di Makron, questa si volge verso Achilleus, forse con l'intento di aiutarlo, o semplicemente a indicare la sua preferenza per lui rispetto ad Aias.

Questi elementi sono stati il punto di partenza per avanzare numerose ipotesi sul significato della scena. Secondo una delle più largamente condivise nel passato, sostenuta per primo da Robert²⁰⁴, le rappresentazioni sarebbero ispirate a un episodio (a noi altrimenti ignoto) risalente ai primi anni dell'assedio a Troia (naturalmente prima che Achilleus si ritirasse dalla guerra): i due eroi erano intenti nel gioco e così in battaglia, senza di loro, l'esercito stava perdendo. A questo punto si rende necessario l'intervento della dea Athena per interromperli e ricordare loro che devono combattere. Oltre al fatto che mancherebbero ulteriori indizi dell'esistenza di un tale racconto, la principale obiezione a questa tesi è che la dea Athena non compare nelle rappresentazioni più antiche e questa assenza sarebbe difficilmente spiegabile se la divinità avesse effettivamente un ruolo così rilevante nell'azione. Per questo motivo si è pensato che Athena sia inserita come divinità che assiste Achilleus durante il gioco²⁰⁵, come sarebbe confermato dal fatto che guarda sempre dalla sua parte e che addirittura, nella coppa di Berlino, gli porge la *nike* della vittoria.

Al contrario, evitando di identificare una storia precisa dietro questa serie di rappresentazioni, la Woodford²⁰⁶ ha ipotizzato che le due figure, a cui sono stati attribuiti nomi presi dalla tradizione epica, rimandino in realtà soltanto a guerrieri impegnati in un passatempo. Infine una terza possibilità è quella di trovare nella storia le ragioni della

²⁰³ In una rappresentazione della fine del VI secolo si vedono guerrieri che combattono intorno ai due giocatori, si tratta della coppa di Aberdeen, Marischal Collection 744, datata al 510 a.C., attribuita a Epitteto, Beazley *ARV*² 73, 28; *BA* 200472.

²⁰⁴ Robert 1982, 57. L'ipotesi è ripresa, tra gli altri, da Kemp-Lindemann 1975, 85; Moore 1980, 418; Carpenter 1991, 200.

²⁰⁵ Cfr. Mommsen 1980, 151-2. Concilia le due ipotesi sopra esposte la Kossatz-Deissman (1981, 103), secondo cui Athena interverrebbe portando la vittoria ad Achilleus in modo che il gioco finisca presto e i due guerrieri possano tornare in battaglia. In maniera analoga Schefold (1979, 273) ritiene che la dea debba intervenire perché ci si troverebbe alla vigilia di uno scontro importante (lo studioso ritiene che si tratti di quello in cui Achilleus morirà e il suo cadavere sarà poi tratto in salvo da Aias).

²⁰⁶ Woodford 1982, 177-9; 2003, 117-8. L'ipotesi è condivisa anche da Kurke 1999, 272.

notevole diffusione di questo motivo iconografico. Secondo quanto proposto da Boardman²⁰⁷, il riferimento sarebbe a un avvenimento preciso: Erodoto (I 62-3) infatti riporta che gli Ateniesi furono colti alla sprovvista e sconfitti dalle truppe di Pisistrato a Pallene, perché non erano pronti a combattere ma, dopo pranzo, erano impegnati in vari passatempi, tra cui il gioco a dadi (il fatto è databile al 546 a.C.). Secondo lo studioso, questo avvenimento avrebbe costituito una grave onta per gli Ateniesi, che avrebbero avuto bisogno di un precedente mitico a cui rifarsi per giustificare la propria disfatta e fare propaganda in questo senso. Un'altra ipotesi di carattere storiografico è quella che lega la fortuna di questa scena (che prevede la figura di Aias accanto al più forte guerriero acheo) al rilievo attribuito proprio al personaggio di Aias nella politica ateniese a partire dal VI secolo²⁰⁸: l'eroe infatti era originario di Salamina e un suo figlio, Phileus, veniva considerato capostipite dei Filaidi²⁰⁹, γένος a cui apparteneva anche Cimone, nel quadro delle ben note rivendicazioni ateniesi sull'isola. Gli appartenenti a questa famiglia ateniese sarebbero stati quindi particolarmente interessati alla celebrazione del loro antenato mitico e l'avrebbero probabilmente incoraggiata.

Come si vede queste ipotesi hanno molto di congetturale e mostrano la difficoltà di comprendere a fondo il senso di un'immagine in assenza di una testimonianza letteraria che permetta di identificare con sicurezza il contesto. È bene ricordare, in ogni caso, che nella letteratura del V secolo si fa riferimento qualche volta al gioco dei dadi come passatempo per gli eroi in battaglia: il gioco era stato inventato da Palamedes per distrarre i soldati nella lunga attesa in Aulide (tratto ripreso da Sofocle nella tragedia omonima²¹⁰) e nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide è descritto il gioco tra i due Aias, Protesilaos e Palamedes (Eur. *IA* 192-9). Inoltre, un verso di Aristofane, che ridicolizza una tragedia perduta di Euripide, riporta il punteggio ottenuto da Achilleus al gioco: βέβληκ' Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέτταρα (Ar. *Ra* 1400= Eur. fr. 888 Radt)²¹¹. Questo passatempo, infine, secondo la descrizione fornita da Pausania, era rappresentato anche nel dipinto della *nekyia* di Polignoto: Aias Telamonios, Palamedes e Thersites giocano a dadi, mentre Aias Oileus li guarda (Paus. X 31, 1).

²⁰⁷ Boardman 1978, 24.

²⁰⁸ Shapiro 1981, 174-5; 1989, 154-7.

²⁰⁹ Cfr. Her. VI 35, 1; Pher. fr. 2 Jacoby.

²¹⁰ Soph. Fr. 479 Radt.

²¹¹ Non si sa quale sia la tragedia euripidea da cui deriva questo verso, anche i commentatori antichi erano divisi su questo punto (le proposte sono: il *Telefo*, il *Filottete*, l'*Ifigenia in Aulide* - nel cui testo comunque il verso non compare - e anche i *Mirmidoni* di Eschilo, *Schol. Vet Ar. Ra* 1400 a, c, d, e; 153, 7-17 Holwerda); cfr. Dover 1993, 368 e Hedreen 2001, 94. Uno scoliaste ha anche proposto che si tratti solo di un'invenzione di Aristofane (*Schol. Vet Ar. Ra* 1400b; 153, 10-2 Holwerda), tesi condivisa da Del Corno 2006⁶, 240.

Si può concludere quindi che il gioco a dadi era sentito come un'occupazione a cui gli eroi si dedicavano durante le pause dal combattimento e che sia Aias sia Achilleus vi si trovano implicati nelle fonti letterarie. La scena che vede il confronto tra i due eroi è forse una creazione dello stesso Exekias, agevolata forse dal fatto che si tratti dei due eroi greci più forti. È innegabile comunque che l'esistenza di una così ricca serie di riproduzioni di questa scena nella ceramografia attica mostra una popolarità del tema le cui esatte ragioni ci sfuggono.

5.3 Briseis e Phoinix

Coppa, Parigi, Louvre G 152

Datata al 480/70 a.C., attribuita al pittore di Brygos

ARV² 369, 1; BA 203900

Coppa, Tarquinia RC 6846

Datata al 480 a.C.; attribuita al pittore di Brygos

ARV² 69, 4; BA 203903

Le due scene, dipinte dallo stesso pittore, sono molto simili: la presenza delle iscrizioni, sulla coppa del Louvre (fig. 47), permette l'identificazione dei personaggi anche su quella di Tarquinia (fig. 48). La rappresentazione è composta da una donna (Briseis), in piedi, che tiene una *oinochoe* e sta per versarne il contenuto sulla *phiale* retta da un uomo anziano (Phoinix) che si trova seduto di fronte a lei. Tra i due personaggi, in alto, si trovano uno scudo e una spada nel fodero, elementi che forse alludono a un guerriero che non è realmente presente tra loro. Si vede quindi che si tratta di una scena di libagione in un contesto bellico (come indicato dalle armi), ma non si conosce nessun episodio in cui Briseis si trovi da sola con Phoinix per compiere questo rito e di conseguenza il contesto di questa immagine sembra difficilmente comprensibile: non è possibile determinare il motivo per cui questa libagione si rende necessaria, né il momento cronologico in cui essa avviene.

Ad ogni modo, a proposito della coppa del Louvre, è interessante notare che la scena si trovi rappresentata nel tondo, mentre sui due lati del vaso si trovano scene dell'*Ilioupersis* (la morte di Priamos su un lato e una scena di combattimento sull'altro), in quello che sembra un fregio continuo²¹²: è forse possibile che anche la scena nel tondo sia quindi da legare al medesimo contesto e che quindi la libagione sia intesa per propiziare la presa di Troia. Al

²¹² Si trova un elemento floreale di demarcazione sotto l'ansa sinistra, che è invece assente sotto l'ansa destra: qui, al contrario, si vede una figura acquattata, in un modo che sembra suggerire un'intenzione di superare i limiti imposti dalla forma del vaso e ottenere una scena continua.

contrario, però, per quanto riguarda il vaso di Tarquinia non è possibile stabilire una simile correlazione, in quanto la prima faccia presenta una scena di combattimento e la seconda ha come tema il ritorno di un guerriero (forse Paris²¹³), a cui è ancora presente un anziano, seduto, nell'atto di compiere una libagione.

Non è possibile quindi stabilire quale sia il contesto in cui si svolge la libagione di Briseis e Priamos, ma bisogna d'altro canto notare che il pittore non aveva bisogno di ispirarsi a un particolare racconto per costruire una scena di questo tipo. Come si è visto a proposito delle libagioni compiute in occasione della partenza di Hektor e di Patroklos, queste scene sono molto frequenti nella ceramografia e si compiono in generale in presenza di un personaggio femminile che tiene l'*oinochoe* e ne versa il contenuto sulla *phiale* tenuta dal guerriero in procinto di andare al combattimento. Non mancano comunque esempi di composizioni analoghe a quella riprodotta dal pittore di Brygos in cui il personaggio in piedi tiene l'*oinochoe* e l'altro, che regge la *phiale*, si trova seduto accanto a lui²¹⁴. Probabilmente, quindi, le scene della libagione compiuta da Briseis e Phoinix non rimandano a un preciso episodio, ma riprendono un comune motivo iconografico in cui sono inseriti personaggi del mito.

5.4 *Stamnos* del pittore di Triptolemos

Stamnos, Basilea Antikensamm. BS 477

Datato al 480 a.C., attribuito al pittore di Triptolemos

ARV² 361,7; BA 203796

Questa scena (fig. 49) mostra due guerrieri armati che si fronteggiano come se fossero pronti a combattere, ma vengono trattenuti da due personaggi anziani che li prendono per le spalle. Il guerriero di destra è indicato come Hektor, mentre per il suo avversario l'iscrizione manca; i personaggi che li separano sono invece identificati come Priamos (vicino a Hektor) e Phoinix (dalla parte opposta). Tra i due guerrieri si nota poi un ariete sgozzato (si vede la ferita al collo, ma stranamente non è marcato il sangue che cola²¹⁵) sui cui si leggono le lettere ΠΑΤ (forse un rimando a Patroklos). La rappresentazione pone molte difficoltà interpretative:

²¹³ Cfr. Hampe 1981, 500.

²¹⁴ Si vedano per esempio lo *stamnos* di New York (Market, Christie's, datato alla prima metà del V secolo, attribuito al pittore di Sileo, ARV² 251, 35, BA 202488) e il cratere di Antiochia (Mus. 2505, datato alla prima metà del V secolo, attribuito al pittore di Sileo, ARV² 251, 20; BA 202505) a cui partecipano Zeus e Iris.

²¹⁵ Questo stesso dettaglio compare solo su un'altra rappresentazione, il cratere lucano di Parigi (Cab. de Méd. 422, datato al 440-90 a.C.; attribuito al pittore di Dolone).

stupisce in primo luogo la presenza dell'ariete, e ancora di più il rimando a Patroklos, inoltre la scena non mostra un duello, ma la sua interruzione. La mancanza dell'iscrizione per il guerriero a sinistra impedisce, oltretutto, di capire di quale duello si tratti.

Sono sostanzialmente due le interpretazioni proposte per spiegare la scena. La prima, avanzata da Beazley²¹⁶, prevede che si tratti del duello tra Hektor e Aias, che viene interrotto nell'*Iliade* dall'intervento degli araldi (H 206-310). Questa ipotesi si basa sul confronto con l'unica altra scena vascolare che mostra l'interruzione di un duello, quella del pittore di Kleophrades sull'anfora di Würzburg²¹⁷: in questa rappresentazione i due avversari tengono in mano i doni che si sono scambiati e vengono allontanati da due personaggi, di cui uno è indicato ancora come Phoinix, mentre l'altro è anonimo (ma se si accetta il confronto con questa scena del pittore di Triptolemos, è possibile che si tratti di Priamos). In questo modo però, rimarrebbe inspiegato il particolare dell'ariete e l'allusione a Patroklos. Per questo si è pensato che il duello sia quello tra Hektor e Achilleus e che sia presente un rimando a Patroklos perché costituisce il motivo dello scontro: il fatto di rappresentarlo come ariete sarebbe simbolico e alluderebbe a una sorta di suo sacrificio necessario per l'evolversi dell'azione²¹⁸. I personaggi ai lati, che com'è noto non hanno alcun ruolo nella versione iliadica di questo duello, sarebbero stati aggiunti perché si tratta delle figure più rappresentative dei rispettivi schieramenti, anche se il loro gesto di trattenere i guerrieri rimane problematico²¹⁹. Sebbene quindi l'ipotesi che si tratti del duello tra Hektor e Achilleus sembri preferibile a quella che vi vede il duello tra Hektor e Aias, perché tiene conto del rimando a Patroklos, bisogna rilevare comunque che anche così non si risolverebbero tutte le difficoltà.

Il preciso significato di questa immagine rimane quindi incerto: si può stabilire solamente che si tratta di un duello forse conosciuto nella tradizione omerica (che sia quello tra Hektor e Aias o quello tra Hektor e Achilleus), interrotto per l'intervento di Phoinix e Priamos e a cui si aggiunge il particolare dell'ariete sgozzato, di cui viene specificata l'identità. Proprio i nomi dei personaggi presenti fanno pensare, a differenza dei casi precedenti, che il duello

²¹⁶ Beazley *ARV*² 361, 7; l'idea è ripresa da Friis Johansen 1967, 188 e da Schefold 1989, 198.

²¹⁷ Anfora, Würzburg 508, datata al 480 a. C., attribuita al pittore di Kleophrades, *ARV*² 182, 5; *BA* 201658.

²¹⁸ Per questa interpretazione della scena si vedano Schmidt 1969, 143-52; Boardman 1976, 5; Kossatz-Deissman 1983, 137; Blome 2009, 369. Secondo Griffith (1989, 49-51) la presenza di Patroklos alluderebbe a una versione della storia, non attestata da altre fonti, in cui l'eroe non moriva nello scontro con Hektor, ma veniva sostituito con un ariete da una divinità.

²¹⁹ La Schimdt (1969, 148) sostiene che, almeno per quanto riguarda Priamos, possa trattarsi di un rimando al passo iliadico immediatamente precedente allo scontro di Hektor con Achilleus, in cui l'anziano genitore cerca di dissuadere il figlio dal combattimento (X 37-76). Così quindi, dall'altro lato sarebbe stato inserito Phoinix per ragioni di simmetria.

avvenga sicuramente nel tempo d'azione del poema dell'*Iliade*, ma un tale insieme di elementi non corrisponde a nessun episodio conosciuto. Si rimarca quindi, anche in questo caso, come le possibilità dei pittori di operare con elementi ben conosciuti nella tradizione epica fossero molto ampie.

PARTE SECONDA

VARIAZIONI RISPETTO AI POEMI OMERICI ATTESTATE PREVALENTEMENTE IN PASSI DI TESTI LETTERARI

CAPITOLO 1

CAMBIAMENTI RISPETTO AI POEMI OMERICI IN FUNZIONE DEL CONTESTO

1.1 L'empietà di Aias

L'aspetto su cui si insiste nell'*Aiace* di Sofocle per spiegare l'ostilità di Athena nei confronti di Aias (a cui si fa ripetutamente riferimento, per esempio in *Ai* 118 e 455-8) è l'empietà dell'eroe. Questo tratto del personaggio è ricordato qualche volta nella prima parte della tragedia (*Ai* 127-33 e 589-90) e poi descritto con maggiori particolari nel resoconto della profezia di Kalchas:

τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα
πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις
760 ἔφασχ' ὁ μάντις, ὅστις ἀνθρώπου φύσιν
βλαστῶν ἔπειτα μὴ κατ' ἀνθρώπον φρονῆ.
κεῖνος δ' ἀπ' οἴκων εὐθὺς ἐξορμώμενος
ἄνους καλῶς λέγοντος ἠϋρέθη πατρός.
ὁ μὲν γὰρ αὐτὸν ἐννέπει τέκνον, δόρει
765 βούλου κρατεῖν μὲν, σὺν θεῶ δ' ἀεὶ κρατεῖν.
ὁ δ' ὑψικόμπως κἀφρόνως ἡμείψατο·
πάτερ, θεοῖς μὲν κἂν ὁ μηδὲν ὦν ὁμοῦ
κράτος κατακτήσασαι· ἐγὼ δὲ καὶ δίχα
κείνων πέποιθα τοῦτ' ἐπισπάσειν κλέος.
770 τοσόνδ' ἐκόμπει μῦθον. εἶτα δεύτερον
δίας Ἀθάνας, ἠνίκ' ὀτρύνουσά νιν
ἠϋδᾶτ' ἐπ' ἐχθροῖς χεῖρα φοινίαν τρέπειν,
τότ' ἀντιφωνεῖ δεινὸν ἄρρητόν τ' ἔπος·
ἄνασσα, τοῖς ἄλλοισιν Ἀργείων πέλας
775 ἴστω, καθ' ἡμᾶς δ' οὔποτ' ἐκρήξει μάχη.

τοιοῖσδέ τοι λόγοισιν ἀστεργῆ θεᾶς
ἐκτήσατ' ὀργήν, οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονῶν. (Ai 758-77)²²⁰

L'indovino ha quindi dapprima affermato che coloro che non ragionano secondo canoni umani incorrono in disgrazie volute dagli dei ed è poi passato a indicare due occasioni in cui Aias si era mostrato sprezzante dell'aiuto divino (prima della guerra l'eroe si era opposto al consiglio del padre di primeggiare sempre con l'aiuto degli dei, dicendo che avrebbe potuto vincere anche da solo, e poi nella mischia aveva rifiutato il supporto di Athena, invitandola a dedicarsi ad altri guerrieri più bisognosi di aiuto) motivi che spinsero la dea a nutrire nei suoi confronti un'ira implacabile. Il rapporto di Aias con gli dei è quindi caratterizzato nell'*Aiace* da due aspetti: l'ostilità di Athena nei suoi confronti e la generale noncuranza di Aias nei confronti delle divinità (che serve nella tragedia sofoclea a spiegare l'ostilità di Athena). Il legame tra questi due aspetti non sembra però essere presente nella tradizione mitica riguardante il personaggio: prima di Sofocle nessun autore presenta in questi termini la questione e viene ripreso da quelli successivi solo il dato dell'inimicizia tra Aias e Athena, ma non quello dell'empietà dell'eroe.

Per quanto riguarda i poemi omerici, innanzitutto, il rapporto tra Aias e gli dei non rispecchia quanto descritto da Sofocle. Anche se Athena non interviene mai direttamente a suo sostegno e nessun dio combatte effettivamente a suo fianco, Aias riceve un supporto dagli dei in due occasioni: in P 649-51 Zeus ascolta la sua preghiera e dissolve la nebbia che lo ostacolava e in N 46-7 Poseidon, apparso sul campo di battaglia, lo incita. Inoltre, alla fine del duello tra Aias e Hektor, l'araldo Idaios dice che Zeus ama entrambi i combattenti (ἀμφοτέρω γὰρ σφῶϊ φιλεῖ νεφεληγερέτα Ζεύς,|| ἄμφω δ' αἰχμητά, H 280-81). Lo stesso verso ricorre anche in K 552, a proposito di Odysseus e Diomedes²²¹, ma si trovano altri accenni alla predilezione di Zeus per Hektor²²² ed è possibile che il concetto sia qui ribadito includendo

²²⁰ Traduzione: "L'indovino diceva che gli uomini che passano la misura senza riflettere precipitano nelle più dure sventure per volere degli dei, chiunque, nato da stirpe umana, poi non ragioni secondo la natura umana. Quello subito, quando partiva da casa, si mostrò irragionevole, mentre il padre lo consigliava bene. Quello gli diceva: "figlio, aspira a vincere con la lancia, ma a vincere sempre con il volere di un dio". L'altro rispose con arroganza e follia: "padre, anche uno da niente otterrebbe la vittoria se affiancato dagli dei. Io confido che anche senza di loro afferrerò quella gloria". Con un tale discorso si vantava. Poi una seconda volta rispose alla divina Athena, quando lei esortandolo lo incitava a volgere contro il nemico il braccio uccisore, questo discorso terribile e indicibile: "sovrana, mettiti a fianco di altri Argivi, dalla mia parte la battaglia non farà mai breccia". Per queste parole la dea concepì un'ira implacabile, perché non ragionava secondo canoni umani".

²²¹ In questa occasione, al verso successivo si trova la menzione di Athena, probabilmente inserita perché l'espressione riguarda anche Odysseus (ἀμφοτέρω γὰρ σφῶϊ φιλεῖ νεφεληγερέτα Ζεύς|| κούρη τ' αἰγιόχοιο Διὸς γλαυκῶπις Ἀθήνη K 552-3): i due eroi Odysseus e Diomedes sono quindi amati da Zeus e Athena.

²²² Zeus tiene in particolare riguardo i Troiani per la loro pietà, (cfr. Δ 48-9) e, a causa dei molti sacrifici che Hektor gli aveva offerto, il dio stesso esprime il suo rammarico per il trattamento che Achilleus riserva al

anche Aias²²³. Questo favore del dio per Aias, non altrimenti espresso, non sembra comunque fuori luogo.

Aias, da parte sua, non appare mai come noncurante degli dei e anzi rispetta il loro volere (in Π 119-22, durante la battaglia alle navi, si ritrae quando percepisce che gli dei sono contro di lui e favoriscono i Troiani). In due occasioni, poi, invoca l'aiuto divino: in Η 194-99, prima del duello contro Hektor, esorta gli Achei a pregare Zeus per lui, perché contro la volontà del dio nessuno potrà sconfiggerlo²²⁴ e in Ρ 645-6 durante la mischia sul cadavere di Patroklos invoca lui stesso Zeus perché liberi gli Achei dalla nebbia.

Non sembra quindi che gli dei siano ostili ad Aias o che l'eroe sia caratterizzato come empio. Bisogna notare però che mentre Athena interviene a fianco di altri eroi greci (come succede per esempio nel caso di Diomedes in Ε 121-32), la dea non si schiera mai specificamente a favore di Aias, neanche in occasioni in cui è presente sul campo di battaglia insieme a lui: per esempio non interviene durante il duello con Hektor, sebbene vi assista insieme ad Apollon (Η 58-61), che, al contrario, interverrà in aiuto del guerriero troiano (Η 272). In modo analogo, durante la battaglia sul cadavere di Patroklos, Athena sceglie di aiutare Menelaos (Ρ 551-72). Ad ogni modo, questi elementi non sembrano sufficienti per concludere che l'antagonismo di Athena fosse già noto nella tradizione mitica su Aias e che la freddezza tra i due nell'*Iliade* sia un rimando indiretto alla vicenda successiva. Il mancato aiuto di Athena, infatti, può non essere così significativo, soprattutto se si considera che Aias non si trova mai in una condizione di reale pericolo che lo spinga a invocarla, a differenza degli altri eroi da lei sostenuti²²⁵.

L'esplicita ostilità di Athena nei confronti di Aias nel giudizio delle armi o come causa della sua seguente follia è un dato che ricorre solo nella tradizione tarda sul personaggio,

cadavere dell'eroe (Χ 168-76). Il suo riguardo per Hektor è ricordato dagli Achei anche subito prima del duello con Aias, in Η 204-5.

²²³ Cfr. West 2011, 194.

²²⁴ I versi in questione sono:

ἀλλ' ἄγετ' ὄφρ' ἂν ἐγὼ πολεμῆϊα τεύχεα δύω,
τόφρ' ὑμεῖς εὐχεσθε Διὶ Κρονίωνι ἄνακτι
σιγῆ ἔφ' ὑμείων ἵνα μὴ Τρῶές γε πύθωνται, 195
ἦὲ καὶ ἀμφοδίην, ἐπεὶ οὐ τίνα δείδιμεν ἔμπης·
οὐ γὰρ τίς με βίη γε ἐκὼν ἀέκοντα δίηται
οὐδέ τι ἰδρεῖη, ἐπεὶ οὐδ' ἐμὲ νῆϊδά γ' οὕτως
ἔλπομαι ἐν Σαλαμῖνι γενέσθαι τε τραφέμεν τε.

A partire dal verso 195, il passo era atetizzato da Aristarco, perché non adatto al carattere di Aias e perché contraddittorio al suo interno - nel senso che sembrerebbe strano, secondo lo scoliaste, che Aias chieda di invocare Zeus pur vantando le sue nobili origini e rimarcando che nessuno potrebbe sconfiggerlo - (στίχοι πέντε ἀθετοῦνται, ὅτι οὐ κατὰ τὸν Αἴαντα οἱ λόγοι καὶ ἑαυτῷ ἀνθυποφέρει γελοίως, *Schol. Vet.* Η 195-9; Π 262, 22-4, Erbse).

²²⁵ Diomedes per esempio è sostenuto da Athena durante la sua *aristia* perché aveva invocato lui stesso il suo aiuto (in Ε 115-20) e lo stesso si verifica nel caso di Menelaos (Ρ 561-6).

come attestano Iginio (*Fab* CVII 2-3) e Quinto Smirneo. Quest'ultimo, poi, sembra fornire anche un motivo all'inimicizia della dea, individuato nella sua volontà di difendere il suo protetto Odysseus dalla vendetta di Aias per l'ingiusta assegnazione delle armi: καὶ τὰ μὲν ὡς ὄρμαινε, τὰ δὴ τάχα πάντ' ἐτέλεσσαν,|| εἰ μὴ οἱ Τριτωνὶς ἀσχετον ἔμβαλε λύσσαν·|| κήδετο γὰρ φρεσὶν ἧσι πολυτλήτου Ὀδυσῆος|| ἱρῶν μνωομένη, τὰ οἱ ἔμπεδα κεῖνος ἔρεξε· (QS V 359-64).

Come si vede, dunque, l'ostilità di Athena nei confronti di Aias è un tema conosciuto nell'antichità, ma non particolarmente sfruttato: il dato più frequentemente ripreso è invece il ruolo della dea a favore di Odysseus nell'assegnazione delle armi, com'è accennato forse già nell'*Odissea* in cui è menzionato il ruolo di Athena in questo contesto (παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη, λ 547). L'intervento della dea nella votazione è poi identificabile con più sicurezza a partire dalla *Piccola Iliade* (ἡ τῶν ὀπλων κρίσις γίνεται καὶ Ὀδυσσεὺς κατὰ βούλησιν Ἀθηναῖς λαμβάνει, Αἴας δ' ἐμμανῆς γενόμενος τὴν τε λείαν τῶν Ἀχαιῶν λυμαίνεται καὶ ἑαυτὸν ἀναιρεῖ, Procl. *Chrest* 208-10)²²⁶. È possibile quindi, come suggerisce Finglass²²⁷, che il motivo dell'ira nei confronti di Aias si sia sviluppato solo secondariamente, come conseguenza della volontà della dea di sostenere Odysseus.

L'empietà di Aias non si trova invece in altre riprese antiche del mito all'infuori della tragedia sofoclea. Solo uno scoliaste all'*Aiace*, che elenca le occasioni in cui Aias si sarebbe mostrato scorretto nei confronti degli dei, mostra di conoscere questa versione: φασὶ τὸν Αἴαντα τρίτον ἠσεβηκέναι περὶ τοὺς θεοὺς, πρῶτον μὲν ἐκβαλεῖν τοῦ δίφρου τὴν Ἀθηναῖαν βουλομένην αὐτῷ συμμαχεῖν, δεύτερον ἀπαλεῖψαι τὴν γλαῦκα τὴν ἐγγεγραμμένην τῷ ὄπλῳ αὐτοῦ ἐξ ἔθους πατρῶου, τρίτον ὅτι οὐκ ἐπέισθη τῷ πατρὶ συμβουλεύοντι πείθεσθαι τοῖς θεοῖς (*Schol. vet. Soph. Ai* 127, Papageorgius 12, 15-20). Sono ripresi quindi dallo scoliaste i due episodi già ricordati da Kalchas, ai quali si aggiunge quello della raschiatura dell'emblema della civetta, simbolo della dea, dallo scudo. Questa vicenda è altrimenti ignota e deve derivare allo scoliaste da un'altra fonte, cosa che può suggerire che esistesse una tradizione mitica a proposito.

²²⁶ A una medesima tradizione sul coinvolgimento della dea Athena al momento della votazione sembrano far riferimento anche le pitture vascolari dell'episodio: la dea è sempre rappresentata nella scena del voto. Tra i vari esempi si può citare la *kylix* di Leida (Rijksmuseum PC75, datata al 465 a.C., attribuita al pittore del Louvre G265; ARV² 416; BA 204538) e la coppa di Londra (BM E 69, datata al 490-475a.C., attribuita al pittore di Brygos; ARV² 369,2; BA 203901), per una lista completa si veda Spivey 1994, 43-7. Nel caso della *kylix* di Leida il braccio alzato della dea potrebbe indicare il suo favore per il vincitore.

²²⁷ Finglass 2011, 37.

Bisogna rilevare comunque che nella presentazione sofoclea di Aias si accenna in qualche punto alle qualità positive dell'eroe, note anche nei poemi omerici. Atena infatti, mostrando ad Odysseus la condizione in cui si trova Aias per suo volere, aggiunge che prima che fosse preso dalla follia non si sarebbe potuto trovare nessuno più saggio/assennato di lui: τούτου τίς ἄν σοι τάνδρὸς ἢ προνούστερος|| ἢ δρᾶν ἀμείνων ἠρέθη τὰ καίρια; (*Ai* 119-20). Lo stesso aspetto è messo in luce anche nell'*Iliade*, nell'apprezzamento espresso da Hektor alla fine del duello: 'Αἴαν ἐπεὶ τοι δῶκε θεὸς μέγεθός τε βίην τε|| καὶ πινυτήν (*H* 288-9). Pindaro (*Nem* 8, 23-7) infine lo definisce "poco eloquente" (ἄγλωσσον), ma "di animo coraggioso" (ἤτορ δ' ἄλκιμον) e fa riferimento all'episodio del suo suicidio considerandolo come conseguenza dell'ingiusta assegnazione delle armi, ma senza menzionare alcun ruolo di Athena nella vicenda²²⁸, a ulteriore conferma del fatto che questo sviluppo del racconto non è frequentemente ripreso.

Tralasciando le informazioni fornite dallo scoliaste, molti critici hanno quindi ritenuto che si trattasse di un'invenzione di Sofocle per dare ad Aias lo *status* di eroe tragico colpito dalle divinità che si trova così a rinnegare i suoi stessi valori²²⁹. Il fatto che l'empietà non sia mai associata altrove a questo personaggio se non in una fonte tarda, accredita in effetti l'ipotesi che il tema non sia tradizionale: se l'ostilità di Athena verso Aias può trovare origine nel suo iniziale favoritismo nei confronti di Odysseus, le colpe di Aias possono essere state introdotte da Sofocle per giustificare quest'ira, seguendo, oltretutto, un motivo ricorrente nella mitologia greca che prevede la colpa di ὕβρις di un personaggio, a cui fa seguito la punizione divina²³⁰.

1.2 La battaglia alle navi

Lo scontro alle navi achee viene rievocato nell'*Aiace* di Sofocle, quando Teukros, rivolto ad Agamemnon, gli ricorda i momenti in cui l'intervento del fratello è stato fondamentale per il suo esercito:

²²⁸ κεῖνος καὶ Τελαμῶνος δάμνεν υἱὸν φασγάνῳ ἀμφικυλίσαις.
ἢ τιν' ἄγλωσσον μὲν, ἤτορ δ' ἄλκιμον, λάθα κατέχει
ἐν λυγρῷ νείκει· μέγιστον δ' αἰόλω ψεύδει γέρας ἀντέταται. 25
κρυφίαισι γὰρ ἐν ψάφοις Ὀδυσσῆ Δαναοὶ θεράπευσαν·
χρυσέων δ' Αἴας στερηθεὶς ὄπλων φόνῳ πάλαισεν. (*Nem* 8, 23-7)

Anche gli altri riferimenti pindarici alla morte di Aias non contengono la menzione di Athena (*Nem* 7, 23-9; *Isth* 4, 25-36b).

²²⁹ Cfr. Kitto 1950², 120-1; Leinieks 1974, 199; Wington-Ingram 1980, 18-9; Greco 2007, 103. Bradshaw 1991, 115-6 e 124-5 sostiene che questo cambiamento miri a riflettere il sentimento di confusione politica dei concittadini di Sofocle, che, nel quadro di una generale svalutazione dei loro ideali, assistono alla disgregazione dei legami di fedeltà della Lega delio-attica.

²³⁰ Per cui si veda Brelich 2010², 208-10.

ὦ πολλὰ λέξας ἄρτι κἀνόητ' ἔπη,
 οὐ μνημονεύεις οὐκέτ' οὐδέν, ἦνίκα
 ἐρκέων ποθ' ὑμᾶς οὗτος ἐγκεκλημένους,
 1275 ἤδη τὸ μηδὲν ὄντας, ἐν τροπῇ δορὸς
 ἐρρύσατ' ἐλθὼν μοῦνος, ἀμφὶ μὲν νεῶν
 ἄκροισιν ἤδη ναυτικοῖς ἐδωλίοις
 πυρὸς φλέγοντος, εἰς δὲ ναυτικὰ σκάφη
 πηδῶντος ἄρδην Ἴκτορος τάφρων ὕπερ;
 1280 τίς ταῦτ' ἀπεῖρξεν; οὐχ ὄδ' ἦν ὁ δρῶν τάδε,
 ὄν οὐδαμοῦ φήσ, οὐ σὺ μή, βῆναι ποδί; (Soph. Ai 1272-81)²³¹

Secondo la ricostruzione di Teukros, quindi, Aias da solo sarebbe riuscito a proteggere gli Achei, mentre le navi erano già in fiamme e Hektor, saltando sopra il fossato, si preparava a salirvi sopra. Gli eventi che nell'*Iliade* occupano lo spazio di tre libri (da Ξ a Π) sono compressi in questi versi, e così il momento in cui Hektor oltrepassa il fossato (in Ξ 343-61) è accostato a quello in cui appicca il fuoco alla nave (in Π 116-23). Si può notare, comunque, che il ruolo di Aias sembra ampliato rispetto a quanto si trova nell'*Iliade*, dove l'eroe ha sicuramente un ruolo di spicco durante l'attacco troiano alle navi, ma è costretto poi a retrocedere. Aias riesce infatti a respingere i Troiani dalla nave di Protesilaos (O 730-46) fino a quando Hektor non spezza la punta della sua asta (Π 114-6). Il Telamonio deve così ritirarsi, mentre Hektor appicca il fuoco (Π 116-23) e sarà poi Patroklos ad allontanare i Troiani dalle navi (Π 370-6).

Dato che Teukros inserisce questo episodio nel discorso rivolto ad Agamemnon per convincerlo a concedere ad Aias gli onori funebri, è evidente che il ruolo di Aias nell'esercito acheo sia enfatizzato e che il distanziamento dai dati omerici vada considerato in funzione del contesto della tragedia²³². Analoga spiegazione si può addurre sul ruolo di Aias nell'epinicio 13 di Bacchilide:

100 τῶν θ' υἱᾶς ἀερσιμάχ[ους],
 ταχύν τ' Ἀχιλλέα

²³¹ Traduzione: "Tu che dici molte cose e senza pensare, non ricordi più per niente quando, mentre voi eravate chiusi nelle barricate e già non eravate più niente in un rivolgimento di lancia, questo, venuto da solo, vi salvò, quando già attorno alle sommità delle navi e ai ponti delle navi il fuoco divampava e Hektor stava balzando in alto verso le navi, sopra le trincee? Chi ha impedito queste cose? Chi ha fatto ciò non è forse colui che tu dici non abbia messo piede da nessuna parte dove tu non c'eri?".

²³² Questa è la posizione di Finglass 2011, 490.

εὐειδέος τ' Ἐριβοίας
 παῖδ' ὑπέρθυμον βοά[σω
 Αἴαντα σακεσφόρον ἦ[ρω,
 105 ὅς τ' ἐπὶ πρύμνα σταθ[εῖς]
 ἔσχεν θρασυκάρδιον [ὄρ-
 μαίνοντα ν[ᾶς
 θεσπεσίῳ πυ[ρὶ καῦσαι
 Ἕκτορα χαλ[κεομίτρα]ν,
 110 ὀπότε Π[ηλεΐδας
 τραχεῖαν [Ἄργείοισι μ]ᾶνιν
 ὠρίνατ[ο, Δαρδανίδας
 τ' ἔλυσεν ἄ[τας· (Bacch. Ep 13, 100-13)²³³

Bacchilide, mirando a celebrare Pytheas di Egina, ricorda le imprese compiute dagli eroi connessi con l'isola, tra cui Aias, inserito in questa genealogia nel V secolo come figlio di Telamon, considerato fratello di Peleus e quindi figlio di Aiakos. Il poeta insiste quindi sull'importanza di Aias nella battaglia alle navi, attribuendogli il merito di aver trattenuto Hektor che stava per appiccare il fuoco: come si è visto, nell'*Iliade* Aias non riesce in realtà a trattenere Hektor dall'incendiare le navi ed è invece costretto a retrocedere.

Si possono inoltre confrontare i versi di Sofocle e quelli bacchilidei con un frammento adespotato che sembra fare riferimento ancora alla battaglia alle navi:

Τεῦκρος δὲ τόξων χρῶμενος φειδωλία
 ὑπὲρ τάφρου πηδῶντας ἔστησε<v> Φρύγας (*TrGF* II 569)²³⁴

Come si vede, l'argomento è di nuovo il tentativo di fermare i Troiani mentre attraversano le trincee. Dato che manca il contesto di questo frammento, non si può stabilire in che senso fosse trattato l'episodio: qui si parla solo del superamento del fossato, senza allusione al fuoco alle navi. È da rilevare comunque che Teukros viene indicato come colui che respinge i Troiani: nell'*Iliade* il fratello di Aias è presente alla battaglia nel libro O, ma non ha mai un ruolo difensivo di spicco. Teukros interviene a difesa del fratello in O 442-4, e inizia a

²³³ Traduzione: "Proclamerò i loro figli [di Telamon e di Peleus] che stimolano la battaglia, il veloce Achilleus, e il figlio animoso di Eriboia, l'eroe Aias portatore dello scudo, che rimanendo saldo sulla prua trattenne il coraggioso Hektor dall'elmo di bronzo che si muoveva verso le navi per incendiarle con il fuoco divino, quando il Pelide concepì un'aspra ira contro gli Argivi e liberò i Dardani dall'annientamento."

²³⁴ Traduzione: "Teukros, con destrezza di frecce, fermò i Frigi che balzavano sopra il fossato".

bersagliare i Troiani (che avevano già oltrepassato la trincea ed erano giunti alle navi) con le frecce, ma di fatto non riesce a respingerli, perché Zeus spezza la corda del suo arco, per proteggere Hektor (O 462-3). Ad ogni modo, oltre che nel frammento adespota, è ricordato il ruolo di Teukros anche nell'*Aiace*, in cui si dice che ha sempre combattuto a fianco di Aias (Soph. *Ai* 1288-9) ed è forse in questo senso che il personaggio viene menzionato nel frammento²³⁵. È possibile quindi che anche in questo caso la sottolineatura del ruolo di Teukros sia da leggere in relazione al contesto della tragedia perduta, come accadeva nell'*Aiace* sofocleo e in Bacchilide.

1.3 La battaglia allo Scamandro

Un ampliamento del ruolo di Aias si nota di nuovo nello stesso componimento di Bacchilide, a proposito della strage di guerrieri Troiani presso il fiume Scamandro:

μέλλον ἄρα πρότερον δινᾶντα φοινίξειν Σκάμανδρον,
 θνάσκοντες ὑπ' Αἰακίδαις ἐρειψ[ιτ]οῖ [χοις· (Bacch. *Ep* 13, 165-6)²³⁶

In questo caso il rilievo dato ad Aias è più sorprendente: a differenza di quanto si trova nell'*Iliade*, in cui è il solo Achilleus a combattere presso il fiume Scamandro nel libro Φ, nel componimento bacchilideo si dice che i Troiani saranno uccisi presso il fiume dai due Eacidi insieme. Aias viene quindi incluso nell'impresa che, nel poema omerico, riguardava il solo Achilleus.

L'ampliamento del ruolo di Aias, che in questo caso viene considerato sullo stesso piano di Achilleus, è probabilmente da mettere in relazione con il suo inserimento nella genealogia degli Eacidi, probabilmente posteriore ai poemi omerici. Nell'*Iliade*, infatti, il termine Αἰακίδης è riferito unicamente a Achilleus e Peleus: com'è ricordato in Φ 188-9 da Zeus discende Aiakos, da questi Peleus e quindi Achilleus, senza quindi alcuna menzione di Telamon. Aias al contrario è definito Τελαμώνιος, ma del padre Telamon si hanno poche notizie²³⁷ e questo personaggio non è ricordato nella presentazione di Aias nel catalogo delle navi (B 557-8): sembra quindi che la genealogia degli Eacidi non fosse ancora fissata nell'età

²³⁵ Cfr. Mette 1963, 115 e Stanford 1963, 125, entrambi suppongono, inoltre, che il frammento appartenga ai *Mirmidoni* di Eschilo, ma questa attribuzione non sembra essere così certa.

²³⁶ Traduzione: “[i Troiani] avrebbero dovuto prima tingere di rosso lo Scamandro vorticoso morendo sotto i colpi degli Eacidi distruttori di torri”.

²³⁷ L'unico passo in cui si accenna alla storia familiare di Aias è Θ 281-4, in cui è ricordato il fatto che Teukros fosse figlio illegittimo e che nonostante questo Telamon l'avesse cresciuto in casa sua.

omerica e si preferisse non fare riferimento ad essa²³⁸. Non è chiaro se all'epoca di Esiodo Telamon e Aias fossero già stati inseriti tra gli Eacidi, perché il frammento che ne riporta la stirpe è incompleto (fr. 211a M-W); il primo accenno a questa tradizione si trova in un frammento alcaico in cui Aias è indicato come discendente di Zeus: Κρονίδα βασιλῆος γένος Αἴαν τὸν ἄριστον πεδ' Ἀχίλλεα (Alc. Fr. 387 Voigt).

Anche se non è possibile stabilire quando questa tradizione si sia affermata, dal V secolo Telamon è generalmente considerato fratello di Peleus, figlio di Aiakos, nato a sua volta dall'unione di Zeus con Aigina. In questo modo, Aias, eroe di Salamina, è inserito tra gli Eacidi e collegato quindi all'isola di Egina²³⁹. Questo dato non è privo di conseguenze per la città di Atene, in conflitto con Egina e interessata a giustificare il suo controllo su Salamina: da parte ateniese sono quindi realizzati diversi tentativi di avvicinarsi al culto degli Eacidi già a partire dalla fine del VI secolo. Viene infatti dedicato un recinto ad Aiakos nell'*agorà*, in obbedienza a un oracolo che prometteva in questo modo la supremazia sugli egineti (Her. V 89, 1) e Aias diventa eponimo della tribù Aiantide con la riforma di Clistene²⁴⁰. Oltretutto, prima della battaglia di Salamina, vengono fatte arrivare da Egina le statue degli Eacidi (Her. VIII 64, 2) e il figlio di Aias, Phileus, viene identificato come capostipite della famiglia dei Filaidi, da cui proveniva Cimone (Her. VI 35, 1). Allo stesso modo anche da parte eginetica il legame con Aias viene più volte ribadito e per questo motivo gli Eacidi, in particolare proprio Aias e Achilleus, sono spesso celebrati nelle odi di Pindaro e Bacchilide in onore di vincitori di provenienza eginetica²⁴¹. Il personaggio omerico di Aias viene quindi riadattato al contesto del V secolo e si nota così una tendenza, nei passi di Sofocle e Bacchilide sopra considerati a sottolinearne il valore eroico.

²³⁸ Cfr. Kirk 1985, 209. Per questo motivo si è ipotizzato che Τελαμώνιος non fosse originariamente un patronimico, ma un epiteto descrittivo: una delle caratteristiche di Aias è quella di portare uno scudo a torre, tipico dell'età micenea, che si allacciava con cinghie chiamate τελαμώνες, ed è quindi possibile che l'epiteto sia stato introdotto proprio per questa peculiarità dell'eroe. In seguito, una volta persa la nozione del suo significato originario, il termine sarebbe stato avvertito come patronimico e così Telamon, benché non conosciuto nella mitologia, sarebbe stato considerato il padre di Aias (cfr. Aitchinson 1964, 135).

²³⁹ Per esempio in Soph. *Ai* 644-5, Pind. *Nem* 4, 46-46 e *Pyth* 8, 98-100. L'unica notizia in disaccordo con questa genealogia a quest'epoca largamente accettata è quella di Ferecide, secondo cui Telamon era amico, non fratello, di Peleus: Φερεκύδης δέ φησι Τελαμῶνα φίλον, οὐκ ἀδελφὸν Πηλέως εἶναι, ἀλλ' Ἀκταίου παῖδα καὶ Γλαύκης τῆς Κυχρέως (Pherec. Fr. 1 Dolcetti = [Apoll.] III 12, 6).

²⁴⁰ Aias era diventato eponimo di una tribù, benché venisse da fuori, perché vicino e alleato alla città (τοῦτον δὲ ἄτε ἀστυγείτονα καὶ σύμμαχον, ξείνον ἔοντα προσέθετο Her. V 66, 2), cfr. Kearns 1989, 80-2.

²⁴¹ Oltre a Bacch. *Ep* 13, 100-54, le odi eginetiche di Pindaro in cui sono menzionati Achilleus e Aias sono: Pind. *Isth* 5, 26-50; *Isth* 6 19-54; *Isth* 8 53-64; *Nem* 3, 28-64; *Nem* 4, 47-51; *Nem* 6, 45-53; *Nem* 7, 24-50; *Nem* 8, 23-34; Pind. *Pyth* 8, 99-100. Per i risvolti politici di questi riferimenti mitici si vedano Mann 2001, 226-9; Burnett 2005, 17-28; Fearn 2007, 88-105; Kowalzig 2006, 88-90; Santi 2006, 16-25.

1.4 La preferenza di Poseidon per i Troiani

Benché Poseidon sia notoriamente nell'*Iliade* una delle divinità che supportano gli Achei, il dio è presentato da Euripide in due occasioni come un sostenitore dei Troiani.

La prima occorrenza si trova nel prologo delle *Troiane*, recitato proprio da Poseidon:

ἐξ οὗ γὰρ ἀμφὶ τήνδε Τρωικὴν χθόνα
Φοῖβός τε κἀγὼ λαῖνους πύργους πέριξ
ὀρθοῖσιν ἔθεμεν κανόσιν, οὐποτ' ἐκ φρενῶν
εὔνοι' ἀπέστη τῶν ἐμῶν Φρυγῶν πόλει (Eur. *Tr* 4-7)²⁴².

Il dio ricorda così il suo favore per la città di Troia, che non è riuscito a salvare perché vinto, come aggiunge qualche verso dopo, dall'alleanza di Hera e Athena che avevano deciso di annientarla (νικῶμαι γὰρ Ἀργείας θεοῦ|| Ἥρας Ἀθάνας θ', αἱ συνεξεῖλον Φρύγας, *Tr* 23-4). Solo queste due divinità sono considerate come alleate degli Achei e il distacco dalla tradizione omerica era già stato avvertito dagli antichi commentatori: παρὰ Ὀμηρικὸν δὲ Ποσειδῶνα ταῦτα²⁴³. L'inimicizia tra Poseidon e Athena a proposito della città di Troia viene poi ribadita nei versi seguenti, in cui la dea, recedendo dalla sua iniziale posizione, propone un'alleanza a Poseidon contro gli Achei, per punire l'empietà di Aias Oileus (*Tr* 48-97).

Il secondo passo euripideo in cui è manifestato il favore di Poseidon per i Troiani si trova invece nell'*Ifigenia in Tauride*, nel discorso del messaggero, che riferisce al re Kreon la fuga di Orestes e Iphigeneia:

πόντου δ' ἀνάκτωρ Ἴλιόν τ' ἐπισκοπεῖ
1415 σεμνὸς Ποσειδῶν, Πελοπίδαις ἐναντίος,
καὶ νῦν παρέξει τὸν Ἀγαμέμνονος γόνον
σοὶ καὶ πολίταις, ὡς ἔοικεν, ἐν χεροῖν
λαβεῖν, ἀδελφὴν θ', ἣ φόνον τὸν Αὐλίδι
ἀμνημόνευτον θεᾷ προδοῦσ' ἀλίσκεται. (Eur. *IT* 1414-9)²⁴⁴

Il messaggero dunque sembra sicuro che Poseidon, dato che protegge Ilio ed è avverso ai Pelopidi, coerentemente in questa occasione ostacolerà i figli di Agamemnon.

²⁴² Traduzione: “dal giorno in cui io e Phoibos abbiamo eretto intorno a questa terra di Troia mura di pietra con dritte squadre, la benevolenza per la città dei Frigi non si è mai allontanata dal mio cuore”.

²⁴³ *Schol. vet. Eur. Tr* 6 (II 347, 6 Schwartz).

²⁴⁴ Traduzione: “Il signore del mare, l'augusto Poseidon, nemico ai Pelopidi, protegge Ilio e anche adesso consegnerà nelle mani, come pare, a te e ai cittadini, per catturarlo, il figlio di Agamemnon e sua sorella, che è stata sorpresa a tradire la dea, dimentica del sacrificio in Aulide”.

La preferenza del dio per i Troiani non è attestata altrove nella letteratura greca²⁴⁵, ma Euripide nei passi in questione fornisce qualche indizio sulle sue possibili ragioni. Nel prologo delle *Troiane* infatti si dice che la benevolenza del dio per la città è iniziata dal giorno in cui insieme ad Apollo ne ha edificato le mura. Questo fatto non è però ribadito nuovamente nel passo dell'*Ifigenia in Tauride*, dove invece Poseidon è definito “ostile ai Pelopidi”. Per quanto riguarda il primo elemento, la costruzione delle mura può in effetti costituire la ragione dell’attaccamento del dio alla città, nella versione seguita da Euripide. Un particolare attaccamento a queste opere edilizie, del resto, emerge anche dall'*Iliade*²⁴⁶, anche se essa viene considerata, come in tutte le altre riprese di questo mito e all’opposto di quanto avviene in Euripide, il motivo dell’ira di Poseidon contro la città (Φ 450-60)²⁴⁷: il dio le aveva infatti edificate in un periodo di schiavitù sua e di Apollon presso Laomedon, il quale però aveva poi rifiutato di pagare il compenso pattuito²⁴⁸. L’attaccamento del dio alle mura viene accennato anche in un passo dell'*Andromaca* (Eur. *Andr* 1009-13) in cui il coro si chiede come mai Apollon e Poseidon abbiano permesso che la città per la quale avevano tanto lavorato venisse poi distrutta in guerra. Lo stesso elemento non viene però ricordato nel passo dell'*Ifigenia in Tauride*, dove si dice che il dio protegge Ilio ed è ostile ai Pelopidi. Una specifica avversione di Poseidon per i Pelopidi non è altrimenti nota, ma può essere considerata uno sviluppo (che si adatta oltretutto bene al contesto euripideo) dell’affezione alle mura della città sopra ricordata.

²⁴⁵ L’unico passo in cui Poseidon può sembrare favorire i Troiani, nell'*Iliade*, è quello in cui viene in soccorso di Aineas per sottrarlo ai colpi di Achilleus (Y 289-340). Questo passo è considerato da Wilson (1968, 67) e Davidson (2001, 73-4) come fonte di ispirazione di Euripide per il prologo delle *Troiane*, ma bisogna rilevare che il caso di Aineas è abbastanza eccezionale. Poseidon spiega, infatti, perché abbia deciso di intervenire: si tratta di un eroe rispettoso degli dei e, soprattutto, destinato a sopravvivere alla guerra di Troia (Y 298-305 e 335-6). Oltretutto, Hera, rispondendo alle osservazioni del dio, aggiunge una ulteriore motivazione per il suo intervento: lei e Athenà non potrebbero mai salvare nessuno dei Troiani perché hanno giurato davanti a tutti gli dei di non allontanare mai la morte da nessuno di loro; resta quindi al solo Poseidon la scelta di salvarlo o abbandonarlo (Y 310-5).

²⁴⁶ Si tratta di H 446-53, quando il dio esprime il suo timore che il muro che edificeranno gli Achei, senza oltretutto aver offerto agli dei le ecatombi, possa offuscare la gloria di quello costruito da lui e Apollon. L’avversione del dio per il muro degli Achei è ribadito in M 3-33, quando si anticipa che Poseidon e Apollon lo distruggeranno, alla fine della guerra.

²⁴⁷ Cfr. Hellan. Fr. 26a Jacoby; Lyc. *Alex* 34 e 521-4; [Apoll.] II 5, 9; Hyg. *Fab* LXXXIX. Secondo questi autori, ad ogni modo, la vendetta di Poseidon ha una diretta conseguenza nell’invio di un mostro marino e l’offesa di Laomedon non viene messa in relazione con l’ostilità del dio durante la guerra di Troia. Al contrario l’episodio è considerato in questo senso in Φ 450-60 in cui Poseidon accusa Apollon di aver dimenticato l’oltraggio subito.

²⁴⁸ In alcune versioni del mito era stato il solo Poseidon a costruire le mura, secondo altre aveva partecipato anche Apollon. Nell'*Iliade* sono ricordate entrambe le tradizioni: in H 751-3 e in M 17 si dice che i due dèi avevano collaborato, mentre in Φ 446-9 Poseidon dice di essere stato il solo a erigere le mura, mentre l’altro pascolava i buoi. Anche in questo secondo caso, comunque, nella vicenda hanno un ruolo entrambi gli dei e la contraddizione non sembra quindi molto grave, cfr. Richardson 1993, 91. Pindaro aggiunge il particolare della partecipazione di Aiakos all’opera delle due divinità (Pind. *Ol* 8, 30-6).

1.5 Skylla e Charybdis

Il poeta comico Anassila, in un passo della *Neottis*, citato da Ateneo, istituisce un paragone tra *ἑταίραι* conosciute all'epoca e mostri del mito. In particolare appaiono interessanti i confronti con Skylla e Charybdis, che rimandano a caratteristiche e azioni dei due personaggi che non appaiono nell'*Odissea*.

ἡ δὲ Νάννιον τί νυνὶ διαφέρειν Σκύλλης δοκεῖ;
οὐ δὴ ἀποπνίξασ' ἑταίρους τὸν τρίτον θηρεύεται
ἔτι λαβεῖν; ἀλλ' † ἐξέπεσε † πορθμῖς ἐλατίνῳ πλάτη.
ἡ δὲ Φρύνη τὴν Χάρυβδιν οὐχὶ πόρρω που ποιεῖ,
τὸν τε ναύκληρον λαβοῦσα καταπέπωκ' αὐτῷ σκάφει;
(Anaxil. Fr. 22, 15-9 K-A=Athen. XIII 558c)²⁴⁹

Per quanto riguarda Skylla, definita qualche verso prima di quelli riportati, *τρίκρανος Σκύλλα* (fr. 22, 4 K-A), si nota che il mostro odissiaco è immaginato con tre teste di cane e di conseguenza soffoca due compagni (di Odysseus, ma dato il contesto il termine si riferisce anche agli amanti della donna) e insegue il terzo. Nell'*Odissea*, invece, il mostro è descritto con dodici gambe e sei teste: *τῆς ἦ τοι πόδες εἰσὶ δώδεκα πάντες ἄωροι,|| ἔξ δέ τέ οἱ δειραὶ περιμήκεες, ἐν δὲ ἐκάστη|| σμερδαλέη κεφαλῇ, ἐν δὲ τρίστοιχοὶ ὀδόντες* (μ 90-2) e divora sei compagni di Odysseus (μ 245-57).

Benché il dato odissiaco sia ripreso dallo Pseudo-Apollodoro (*Epit VII 20-1*), bisogna notare che la descrizione omerica, oltre che nel frammento di Anassila, non trova riscontro neanche nell'arte figurativa. L'iconografia più frequentemente attestata per Skylla, infatti, prevede un ibrido con busto di donna, coda di pesce e due teste di cane all'altezza della vita²⁵⁰: in effetti questo tipo di rappresentazione sembra analoga al *τρίκρανος Σκύλλα* di cui parla Anassila.

²⁴⁹ Traduzione: “E in cosa Nannion sembra differenziarsi da Skylla? Forse dopo aver soffocato due compagni non cerca ancora di prendere il terzo? Ma †cadde† una barca con un remo di abete. Phryne invece non si comporta forse come Charybdis, e dopo aver preso il timoniere se l'è bevuto con tutta la nave?”.

²⁵⁰ Per esempio su un rilievo melio (Londra BM 67.5-8.673, datato alla metà del V sec., Jacobsthal *MR* 54 pl. 34, num. 71; Stilp 2006, num. 75) e su una *pelike* apula (Ruvo, Mus. Jatta J 1500, datata al 360-50 a.C.; *RVAp I* 403). Non si trovano comunque rappresentazioni di Skylla con i compagni di Odysseus anteriori all'arte ellenistica (la cui riproduzione più nota è quella del gruppo di Sperlonga, cfr. Säflund 1972, 44-55): il mostro marino è di solito ritratto da solo (come nel primo esempio) o con Thetis e altre Nereidi (nel secondo esempio); per un'analisi dell'iconografia di questo personaggio cfr. Hopman 2012, 142-72. Il numero delle teste può variare, ma non ci sono esempi di rappresentazioni con sei teste di cane, cfr. Jentel 1997, 1145; Walter-Karydi 1997, 167-9.

Una simile oscillazione si verifica anche nel caso di altri animali a più teste, per esempio Kerberos. Il guardiano dell'Ade è descritto da Esiodo come cane a cinquanta teste (Hes. *Theog* 311-2), mentre Sofocle (*Trach* 1097-8) e Euripide (*Herc* 1276-8), come anche quasi tutti gli autori successivi²⁵¹, gliene attribuiscono tre, anche se Orazio lo definisce *centiceps* (II 13, 34). A questo quadro si unisce poi la testimonianza di Ecateo, secondo cui si tratta in realtà di un serpente, chiamato “cane dell'Ade” (*FGrHist* 1 F 27). Nell'iconografia, il modello più diffuso, anche per ragioni di facilità compositiva, è quello con tre teste, ma, tra gli esempi più antichi, si trovano anche rappresentazioni con una testa di cane e numerose teste di serpente²⁵². La stessa varietà a proposito delle teste di Skylla non deve quindi stupire, anche se occorre notare che il dato omerico non è l'unico a essere ripreso nelle epoche successive.

Per quanto riguarda Charybdis, nel frammento di Anassila, come nella successiva letteratura di argomento amoroso²⁵³, il mostro viene menzionato come simbolo di voracità, che lo porta ad afferrare il timoniere e inghiottirlo insieme alla nave. Questa esasperazione dei caratteri di Charybdis porta a una forzatura dell'episodio omerico: nell'*Odissea* infatti il vortice risucchia solo i legni della zattera di Odysseus (μ 431-41), mentre il timoniere era morto precedentemente, a causa della tempesta mandata da Zeus, che aveva colpito la nave con un fulmine (μ 403-19). Viene così conservata la descrizione omerica di Charybdis come gorgo a cui niente può sfuggire (τρίς μὲν γάρ τ' ἀνίησιν ἐπ' ἡματι, τρίς δ' ἀναροιβδεῖ|| δεινόν· μὴ σύ γε κείθι τύχοις, ὅτε ροιβδήσειεν·|| οὐ γάρ κεν ῥύσαιτό σ' ὑπέκ κακοῦ οὐδ' ἐνοσίχθων, μ 105-7), ma si ignora poi il ruolo della tempesta e si attribuisce la rovina della nave e del suo equipaggio ancora a Charybdis. Questa insistenza sugli effetti catastrofici del vortice può essere un'innovazione di Anassila per adattare meglio il riferimento mitico al contesto, ma denota anche una certa libertà nel trattamento della materia odissiacca.

²⁵¹ Cic. *Tusc* I 5, 10; Ov. *Met* IV 450.1; Paus. III 25, 6; Hyg. *Fab* 151.

²⁵² Si vede Kerberos con una testa di cane e sei teste di serpente su una *kotyle* corinzia (ora persa, si conserva il disegno in Amyx, *CVP* 185, 2, datata al 590-80 a.C.) e lo stesso essere ha tre teste da cane e numerose teste da serpente intorno alla sua figura su una coppa laconica (Londra, Erskine, datata alla metà del VI secolo, *BA* 800006). Cfr. Woodford-Spier 1992, 24-32.

²⁵³ Charybdis è menzionata in questo senso in Hor. I 27, 19; Alciphron. I 6, 3; Phil. *Ep* 50.

CAPITOLO 2

ESPANSIONI DI EPISODI ILIADICI E ODISSIACI

Saranno ora considerati i casi in cui un episodio omerico venga ripreso con l'aggiunta di un seguito immediato a quanto è narrato nei poemi. Si tratta di due casi in cui alcuni personaggi (Theoklymenos e le Sirene) vengono introdotti nella narrazione omerica e poi non vi compaiono più: in qualche ripresa successiva viene specificato cosa succeda loro in seguito.

2.1 Il destino di Theoklymenos

Theoklymenos è l'indovino, della stirpe di Melampous, che Telemachos incontra a Pilo mentre sta compiendo i sacrifici prima di salpare: l'indovino è esule dalla sua patria perché ha ucciso un uomo della sua stessa tribù, come è narrato nella lunga introduzione su questo personaggio in o 223-56. Impietosito dal suo racconto, Telemachos acconsente a portarlo con sé a Itaca (o 257-81) e, ricevuto da Apollon il presagio di un falco che volava da destra, decide di farlo alloggiare presso il suo compagno più fidato, Peiraios (o 508-46). Theoklymenos poi verrà menzionato nell'*Odissea* solo in altre due occasioni, in cui si esprime con profezie negative sul destino dei Proci. La prima è rivolta alla sola Penelope (ρ 151-61) per rincuorarla sull'imminente arrivo di Odysseus e sulla sconfitta dei Proci, mentre la seconda sembra una vera e propria visione, con la quale l'indovino intende spaventare i Proci (υ 351-7). Essi in realtà ridono di questa profezia e Teoklymenos allora si allontana dal palazzo, affermando che sente l'avvicinarsi di una grande rovina, per dirigersi dal suo ospite Peiraios (υ 364-72). Il personaggio non viene poi più nominato all'interno del poema.

Uno scolio odissiaco, attesta invece che Ferecide conosceva una differente versione dell'episodio: nel palazzo di Odysseus sarebbe morto anche Theoklymenos, di cui inoltre si arricchisce la genealogia con personaggi assenti dalla presentazione odissiacca:

Πολυφείδης ὁ Μαντίου †σαριοῦσαν γήμας Αἴχμην τὴν Αἴμονος ἐν Ἐλευσίῃ ᾧκει· γίνονται δὲ αὐτῷ παῖδες Ἀρμονίδης καὶ Θεοκλύμενος, ὃς κτείνας ἐμφύλιον ἄνδρα φεύγει εἰς τὴν Πύλον. Συντυχῶν δὲ θύοντι Τηλεμάχῳ δεῖται αὐτοῦ σῶσαι αὐτόν εἰς τὴν Ἰθάκην. ὁ δὲ αἰδεσθεὶς τὴν τοῦ ἀνδρὸς φυγὴν καὶ κατελείψας τὸν ὁμήλικα σὺν ἑαυτῷ τοῦτον ἄγεται εἰς τὴν Ἰθάκην. Εἰπόντα δὲ αὐτόν τὰ περὶ τοῦ πατρὸς ἀληθεῖ μαντεία πολὺ μᾶλλον ἐτίμησεν. ὅθεν καὶ Θεοκλύμενος φιλοφρονούμενος ὑπὸ τῶν περὶ τὸν Ὀδυσσεῖα δεῦρο τὸν βίον καταστρέφει. ἡ δὲ ἱστορία παρὰ Φερεκῦδει. (Pher. fr. 151 Dolcetti = *Schol. Vet.* o 223; II 610, 18-26 Dindorf)

Secondo Ferecide, quindi, Theoklymenos era figlio di Polyphoides (figlio di Mantios) e Aichme, e suo fratello si chiamava Harmonides. Nell'*Odissea* non si specifica il nome della madre, né quello del fratello di Theoklymenos e questi nomi non sono riportati altrove²⁵⁴. Considerate le scarse attestazioni dello stesso Theoklymenos al di fuori dell'*Odissea* e la lunga introduzione genealogica che qui vi compare, il personaggio potrebbe essere stato introdotto tra i discendenti di Melampous proprio da Omero²⁵⁵ e Ferecide sembra quindi avere ulteriormente colmato le lacune nella sua genealogia.

Il mitografo seguiva poi il resoconto odissiaco per quanto riguarda l'incontro con Telemachos e la profezia su Odysseus, ma ne completava le lacune nella parte finale, aggiungendo la notizia che anche l'indovino, benché si dimostrasse benevolo, sarebbe morto per mano di Odysseus, probabilmente insieme agli altri Proci. Questa conclusione sembra estranea e incompatibile con il racconto odissiaco, in cui non c'è niente che lasci presagire la morte di Theoklymenos, che anzi era in buoni rapporti almeno con Telemachos (non interagisce mai direttamente con Odysseus) e non aveva mostrato segni di amicizia nei confronti dei Proci. Inoltre, si dice in v 371-2 che lascia il palazzo di Odysseus, quindi al momento della strage dei pretendenti non è presente. Lo scoliaste lascia forse intendere che la ragione della morte di Theoklymenos fosse proprio la sua profezia (ὄθεν καὶ Θεοκλύμενος...τὸν βίον καταστρέφει) e riprende il dato che egli fosse effettivamente benevolo nei confronti della famiglia di Odysseus (φιλοφρονούμενος), ma non si può dedurre in che modo proprio la profezia possa essergli stata fatale²⁵⁶.

2.2 La morte delle Sirene

Il racconto omerico non fornisce molte informazioni sulle Sirene: si sofferma solo sul loro incontro con Odysseus, senza prendere in considerazione né il passato, né il futuro di queste

²⁵⁴ L'albero genealogico dei discendenti di Melampous conosce diverse variazioni (cfr. Paus. I 43, 5 e VI 17, 6; Diod IV 32, 3; *Schol. Vet. Eur. Phoen* 173; I 273, 8-10 Schwartz), ma vi è di solito esclusa la menzione di Polyphoides e Theoklymenos (cfr. Jacoby 1995, 420), eccezion fatta per un frammento di Esiodo (136 M-W), in cui compare il nome di Theoklymenos in un contesto che lascia pensare che la versione seguita non fosse quella omerica (cfr. West 1985, 79-80).

²⁵⁵ Cfr. Russo 1985, 280-1; Van der Valk 1986, 79-80; Danek 1998, 295-6.

²⁵⁶ Secondo la Dolcetti (2004, 247), la vicenda narrata da Ferecide presenterebbe qualche analogia con la morte dell'indovino dei Proci, Leiodes: anch'egli aveva vaticinato la strage imminente provocata dall'arco di Odysseus (φ 144-62) e sebbene non avesse mai commesso nessuna offesa, Odysseus l'aveva ucciso (χ 312-29), dicendo che essendo indovino dei Proci aveva sicuramente più volte pregato per la sua morte. In realtà le due vicende non sembrano così analoghe, proprio perché Leiodes era del gruppo dei Proci, mentre invece Theoklymenos non aveva niente a che fare con loro. Le storie dei due personaggi possono essersi confuse per il fatto che fossero entrambi indovini, ma non si hanno certezze in questo senso ed è anche possibile che Ferecide conoscesse un'altra versione della vicenda a noi ignota.

creature. È inoltre assente una descrizione del loro aspetto o del modo in cui annientano marinai²⁵⁷: l'unica caratteristica che viene messa in evidenza è quella del loro canto ammaliante. Questo nucleo contenutistico si è poi arricchito di informazioni nella tradizione poetica successiva, da Esiodo in poi infatti vengono specificati i nomi delle Sirene e dell'isola in cui risiedono, se ne ricorda la genealogia e si raccontano dettagli sulla loro vicenda precedente e successiva all'incontro con Odysseus²⁵⁸. Inoltre, il loro numero viene ampliato (nell'*Odissea* si parla di loro al duale²⁵⁹, poi esse sono comunemente tre, anche se non mancano esempi di un ulteriore ampliamento, tanto che costituivano il coro di alcune commedie²⁶⁰) e, invece di limitarsi a cantare, suonano anche strumenti musicali²⁶¹.

Lo sviluppo che qui sarà preso in considerazione è quello riguardante il destino delle Sirene dopo il passaggio di Odysseus: nel poema omerico non si aggiunge niente al riguardo, ma una tradizione che ha avuto fortuna nell'antichità voleva che si suicidassero per aver fallito la loro missione di incantare e rovinare i marinai. Questa versione compare già su uno *stamnos* attico a figure rosse, rinvenuto a Vulci e datato intorno al 480 a. C (fig. 51)²⁶². La pittura vascolare mostra la scena del passaggio della nave di Odysseus di fronte agli scogli su cui si trovano le Sirene. Si riconosce l'eroe (il cui nome è oltretutto scritto) sulla destra, legato all'albero della nave, ma con lo sguardo rivolto verso l'alto, probabilmente per meglio ascoltare il canto, mentre i suoi compagni, indifferenti al richiamo, sono intenti a remare²⁶³. Le Sirene sono in numero di tre, due disposte simmetricamente sui due scogli ai lati

²⁵⁷ Ai piedi delle Sirene si trovano i cadaveri putrescenti dei marinai morti, non si sa se a causa di un'aggressione fisica o piuttosto per il fatto di essersi dimenticati di nutrirsi perché rapiti nell'ascolto del canto (μ 45, cfr. Heubeck 1983, 314).

²⁵⁸ Hes. Fr. 27 M-W, e, per esempio, *Schol. Vet.* μ 39 (II 531, 13- 25 Dindorf) e [Apoll.] *Epit* 7, 18-9, altre fonti verranno successivamente citate.

²⁵⁹ Σειρήνου (μ 52 e 167); νοιτέρην ὄπι(α) (μ 185). Il numero è di due anche su altre raffigurazioni vascolari (per esempio *lekythos*, Atene, Mus. Naz. 1130, datata al VI secolo Beazley, *ABV* 456 ; *BA* 303367), ma non mancano raffigurazioni che ne prevedono tre (l'*oinochoe* di New York, coll. priv. Callimanopoulos, datata all'inizio del V secolo, *Para* 183.22bis, *BA* 351329). Secondo alcuni studiosi, è possibile che anche nella pittura vascolare in questione il numero sia di due, perché la Sirena centrale sarebbe da considerare come ripetizione di quella sulla destra, colta così in due momenti successivi (cfr. Touchefeu 1968, 150).

²⁶⁰ Sembrano undici in *Alcm. fr.* 1, 95-9 Campbell (cfr. Calame 1983, 347). Costituivano probabilmente il coro di una commedia di Nicofonte (*PCG* VII fr. 21, cfr. Farioli 2001, 127) e di Teopompo (*PCG* VII fr. 51).

²⁶¹ Le Sirene sono per esempio raffigurate con strumenti musicali sulla già citata *lekythos* di Atene (Mus. Naz. 1130) e sull'*oinochoe*, Londra Christies, 8.6.1988 (*Para* 183, 22 bis ; *BA* 9016490).

²⁶² Londra BM 1843.11-3.31 (datato al 460 a.C., attribuito al pittore della Sirena, Beazley *ARV*² 289.1, 1642; *BA* 202628).

²⁶³ Cfr. Touchefeu 1968, 149-51.

dell'immagine²⁶⁴ e una terza, centrale, con la bocca aperta, forse a indicare un ultimo canto è colta nell'atto di gettarsi nel mare, con gli occhi chiusi, a indicare il suicidio²⁶⁵.

La prima fonte letteraria che riporta questa versione del mito è Licofrone (*Alex* 712-6); riferisce la stessa storia anche lo Pseudo-Apollodoro, che aggiunge solo un particolare a proposito di un oracolo ricevuto dalle Sirene, che prevedeva la loro morte se una nave si fosse allontanata da loro indenne²⁶⁶.

È possibile rintracciare una connessione delle Sirene con gli Inferi, comunque, anche nella letteratura precedente: in un coro dell'*Elena* di Euripide (Eur. *Hel* 168-78) e in un frammento di Sofocle (fr. 861 Radt), infatti, si menzionano Sirene collocate nell'Ade, anche se non è chiara quale sia la loro funzione in quel luogo²⁶⁷. Al contrario, un passo del *Cratilo* di Platone sembra più esplicito in questo senso. Com'è noto, in questo dialogo il filosofo propone un'etimologia di alcune parole, basata soprattutto su somiglianze fonetiche, che aiuti a comprendere meglio il loro significato. Per quanto riguarda il nome del dio Hades, l'autore parte da una considerazione sulla forza di questo dio, tale da tenere legati a sé tutti i defunti: un tale legame deve basarsi più sul desiderio che sulla costrizione, altrimenti non sarebbe ugualmente potente e le ombre dei morti prima o poi se ne andrebbero, cosa che di fatto non succede. A questo proposito Platone specifica: διὰ ταῦτα ἄρα φῶμεν, ὃ Ἑρμόγενης, οὐδένα δεῦρο ἐθελῆσαι ἀπελθεῖν τῶν ἐκεῖθεν, οὐδὲ αὐτὰς τὰς Σειρήνας, ἀλλὰ κατακεκλήσθαι ἐκεῖνας τε καὶ τοὺς ἄλλους (Plat. *Crat* 403d). Nessuno, dunque, di quelli che si trovano lì vuole andare via, nemmeno le Sirene. La conclusione è che l'etimologia più diffusa ai tempi per il nome del dio, che rimanda all'aggettivo ἀειδής²⁶⁸, deve essere rifiutata a favore di un parallelo con la forma verbale εἰδέναι: Hades sarebbe quindi caratterizzato come "colui che è sapiente" (*Crat* 404b). La forza di attrazione esercitata su coloro che risiedono nel suo regno è spiegabile dunque con il fascino intellettuale proprio del dio.

Per quanto riguarda la parte in cui sono nominate le Sirene, è utile alla comprensione di quale sia il loro *status* secondo Platone soffermarsi sull'espressione τῶν ἐκεῖθεν ("quelli che

²⁶⁴ Le Sirene sono, in effetti, sempre raffigurate su uno scoglio, al posto della pianura fiorita di cui si parla nell'*Odissea* ἤμεναι ἐν λειμῶνι (μ 45), λειμῶν' ἀνθεμόεντα (μ 159). Si vedano per esempio la già citata *lekythos* di Atene, Mus. Naz. 1130, si veda Touchefeu 1968, 185 e Leclercq-Marx 1997, 13.

²⁶⁵ Cfr. Bettini-Spina 2007, 91; Lowenstam 2008, 47.

²⁶⁶ πειθόμενος δὲ ὑπὸ τῶν Σειρήνων καταμένειν ἠξίου λυθῆναι, οἱ δὲ μᾶλλον αὐτὸν ἐδέσμευον, καὶ οὕτω παρέπλει. ἦν δὲ αὐταῖς Σειρήσι λόγιον τελευτῆσαι νεὼς παρελθούσης. αἱ μὲν οὖν ἐτελεύτων ([Apoll.] *Epit* 7, 18-9).

²⁶⁷ È stata poi avanzata l'ipotesi, non supportata chiaramente dai frammenti pervenutici, che la commedia sopra citata di Nicofonte, le *Sirene*, dovesse svolgersi nell'Ade (Farioli 2001, 129-30).

²⁶⁸ Questa etimologia doveva essere, in effetti, molto nota nell'antichità, in quanto se ne trova forse allusione già in Omero (αὐτὰρ Ἀθήνη|| δδν' Ἄιδος κυνέην, μή μιν ἴδοι ὄβριμος Ἄρης E 844-5) e poi più chiaramente in Sofocle (τὸν ἀπότροπον αἰδῆλον Ἄιδαν, Soph. *Ai* 607), cfr. anche Plat. *Phaed* 80d. La derivazione del nome del dio da *n-uid- sembra ancora adesso l'ipotesi più convincente tra quelle proposte (cfr. Beekes 2010, 34).

si trovano lì”, gruppo di cui queste creature fanno parte) e sul successivo κατακεκληῖσθαι (“sono incantate”). Quanto al primo punto, è bene notare che Platone nella parte precedente e successiva prende in esame unicamente la situazione dei defunti (che come si è detto è l’oggetto della sua riflessione filosofica in questo passo), senza nominare divinità infernali o altri esseri, che in effetti non si trovano lì per un’apparente costrizione e quindi probabilmente non sono considerati perché non attinenti a quanto si vuole dimostrare. Inoltre, l’autore afferma chiaramente che la condizione essenziale per subire il fascino del dio è che esso sia esercitato sull’anima ormai priva delle limitazioni imposte dal corpo (*Crat* 403e)²⁶⁹. Sembrerebbe quindi naturale pensare che τῶν ἐκεῖθεν si riferisca ai morti e di conseguenza anche le Sirene farebbero parte di questo insieme. A livello linguistico, si può trovare una conferma di ciò nell’uso dell’avverbio ἐκεῖ in tragedia, dove acquista il significato eufemistico di “aldilà”²⁷⁰. Lo stesso Platone, inoltre, si avvale della forma sostantivata (οἱ ἐκεῖ) per indicare chiaramente “i morti”: τελευτησάντων τε αὖ θῆκαι καὶ ὅσα τοῖς ἐκεῖ δεῖ ὑπηρετοῦντας ἴλεως αὐτοὺς ἔχειν (*Rep* 427b)²⁷¹.

La successiva forma verbale κατακεκληῖσθαι sottolinea con un paradosso l’importanza della menzione delle Sirene in questo contesto: perfino loro, incantatrici per eccellenza²⁷², si trovano a “essere incantate” dalla potenza intellettuale del dio Hades, proprio come gli altri morti (anche in questo caso Platone non lo specifica, servendosi del solo τοὺς ἄλλους). Ricordando di nuovo che la condizione essenziale per essere attratti totalmente dal potere del dio è che l’anima gli si accosti pura, si può vedere anche nell’uso di questo verbo un’ulteriore conferma del fatto che le Sirene di cui parla Platone siano ormai morte²⁷³.

Per quanto riguarda la presente analisi, da questo passo del *Cratilo* emergono due caratteristiche salienti sulla figura delle Sirene: il fatto che si tratti di personaggi ammaliatori (con la ripresa della connotazione odissica) e che debbano essere poi morte. Questo secondo

²⁶⁹ Τὸ αὖ μὴ ἐθέλειν συνεῖναι τοῖς ἀνθρώποις ἔχουσι τὰ σώματα, ἀλλὰ τότε συγγίγνεσθαι, ἐπειδὴν ἡ ψυχὴ καθαρὰ ἢ πάντων τῶν περὶ τὸ σῶμα κακῶν καὶ ἐπιθυμιῶν, οὐ φιλοσόφου δοκεῖ σοι εἶναι...; Cfr. Baxter 1992, 104-5.

²⁷⁰ Per esempio: Aesch. *Suppl* 230, Soph. *Ant* 76, Eur. *Med* 1073; cfr. anche Arist. *Ra* 82.

²⁷¹ Lo stesso uso compare anche in Isocrate: εἴ τις ἄρα τοῖς ἐκεῖ φρόνησις ἐστὶ περὶ τῶν ἐνθάδε γιγνομένων (Isoc. 14, 61). Per la forma ἐκεῖθεν, non è attestato un tale uso, se non nel passo del *Cratilo* in questione, ma è interessante notare che esso si ritrova a proposito di un’altra forma composta dello stesso avverbio, ἐκεῖσε (Eur. *Alc* 363).

²⁷² Le Sirene in effetti vengono invocate ancora all’interno di un paragone paradossale dai risvolti forse comici (cfr. Reale 1998, 237) in un passo del *Fedro* (259a-b), in cui il loro canto viene paragonato a quello delle cicale (simbolo di pigrizia, da cui i compagni del filosofo rischiano di farsi irretire). Platone esorta i suoi a continuare il dibattito filosofico, invitandoli a immaginare cosa penserebbero le cicale stesse se li vedessero incantati dal loro potere (κηλουμένους ὑφ’ αὐτῶν in cui si nota tra l’altro l’uso dello stesso verbo presente nel *Cratilo*), mentre invece dovrebbero passare oltre “non incantati” come se si trattasse di Sirene (παρὰ πλεονάτας σφας ὥσπερ Σειρήνας ἀκηλήτους).

²⁷³ Questa conclusione non è di solito messa in evidenza dai commentatori al *Cratilo*, se ne trova solo un accenno in Spina 2005, 15.

punto può risalire a una tradizione mitica che doveva essere nota già nel V secolo, come attesta la rappresentazione sullo *stamnos* di Londra.

CAPITOLO 3

RIPRESA DI TRADIZIONI ALTERNATIVE A QUELLA OMERICA

3.1 Il fantasma di Helene

Nell'*Elena*, com'è noto, Euripide segue una versione del mito secondo cui Helene non andò a Troia insieme a Paris, ma per volere di Hera trascorse gli anni della guerra in Egitto, mentre gli Achei combattevano soltanto per il suo fantasma (Eur. *Hel* 21-41).

Questa tradizione sul soggiorno di Helene in Egitto era molto antica: uno scolio a Licofrone²⁷⁴ riporta infatti che fu Esiodo a inserire per primo il fantasma nella storia, ma questa testimonianza è sembrata ad alcuni poco affidabile²⁷⁵. La valutazione di tale notizia su Esiodo è connessa con quella di un frammento di Cameleonte riguardante Stesicoro, in cui si legge che il poeta si occupò di Helene in due palinodie, nella prima confutava Omero e nella seconda Esiodo, e, in entrambe, Stesicoro sosteneva che a Troia fosse andato solo il fantasma di Helene²⁷⁶. Per quanto riguarda il primo componimento, è probabile che, contrariamente a Omero, Stesicoro sostenesse che Helene non era andata veramente a Troia. Quanto al contenuto del secondo, l'ipotesi più convincente è che mentre in Esiodo, probabilmente, Paris arrivava in Egitto insieme a Helene e da qui ripartiva con il suo fantasma, Stesicoro avrebbe eliminato anche il tradimento di Menelaos²⁷⁷: l'εἶδωλον della Tindaride sarebbe rimasto a Sparta, mentre lei stessa, come accade nella versione euripidea (*Hel* 44-5), sarebbe stata trasportata da Hermes in Egitto²⁷⁸. Così dunque la differenza con Esiodo risiederebbe non nella presenza o meno del fantasma (che era già noto a Esiodo, come riporta lo scolio a Licofrone sopra ricordato), ma nel momento in cui esso compare nella vicenda²⁷⁹. Ad ogni modo, si vede quindi come esistesse, parallelamente a quella più nota, seguita nell'*Iliade*, una tradizione "egiziana" su Helene, anch'essa molto antica.

²⁷⁴ Πρῶτος Ἡσίοδος περὶ τῆς Ἑλένης τὸ εἶδωλον παρήγαγε (Hes. fr. 358 M-W = *Schol. vet. Lycophr.* 822 (330, 12-5 Leone).

²⁷⁵ Dale 1967, xiii; West 1985, 134-5.

²⁷⁶ μέμφεται τὸν Ὅμηρον ὅτι Ἑλένην ἐποίησεν ἐν Τ[ροίαι] καὶ οὐ τὸ εἶδωλον αὐτῆ[ς ἐν] τε τ[ῆ]ι ἐτέραι τὸν Ἡσίοδ[ον] μέμ[φεται] διττὰ γὰρ εἰσι παλινωιδία διαλλάττουσαι (Stes. Fr 193 Campbell = Cham. fr. 29 Giordano, P. Oxy. 2506 fr. 26 col.i). Molti altri autori attestano la presenza dell' εἶδωλον in Stesicoro, per esempio: Plat. *Phaedr* 243 a-b, Isocr. *Hel* 64 (= Stes. Fr. 192 Campbell).

²⁷⁷ Doria 1963, 92-3; Cingano 1982, 32; Danek 1998, 102-3; Allan 2008, 18-22.

²⁷⁸ Si rende necessario immaginare che egli fosse presente anche nel componimento di Stesicoro perché Dione, a questo proposito, afferma che Helene non avesse mai viaggiato per mare (Dio 11, 40-1, cfr. Doria 1963, 92 e Giordano 1990, 163).

²⁷⁹ Per esempio Bowra (1963, 251-2) sosteneva che la differenza tra la versione di Esiodo e quella di Stesicoro riguardasse la parte precedente del mito, quella del rapimento di Helene da parte di Theseus. West (1985, 134) nega, poi, che Esiodo conoscesse la versione del fantasma di Helene, e afferma che questa notizia può essersi diffusa per il fatto che il poeta aveva fatto uso del motivo della sostituzione di un mortale con un εἶδωλον a proposito di altri personaggi, come per esempio Iphigeneia (fr. 23 a, 21 M-W).

Erodoto presenta poi una versione razionalizzata del mito, secondo cui Paris arrivò con Helene in Egitto, al palazzo di Proteus, il quale però non permise che ripartissero insieme e si offrì di prendersi cura di Helene, fino a quando non fosse arrivato in Egitto il suo sposo legittimo che la riportasse poi a Sparta. Quando gli Achei chiesero la restituzione di Helene, non credettero che i Troiani non potessero consegnarla perché la donna si trovava presso Proteus in Egitto e assediaron quindi la città. Una volta presa Troia, poiché non riuscivano a trovare Helene, gli Achei si convinsero dell'esattezza del racconto dei Troiani e Menelaos andò così in Egitto presso Proteus (Her. II 113-20). Lo stesso Erodoto confronta questo racconto con quanto contenuto nei poemi omerici, e conclude che è possibile ritrovarvi qualche accenno ad essa: δοκέει δέ μοι καὶ Ὅμηρος τὸν λόγον τοῦτον πυθέσθαι· ἀλλ' οὐ γὰρ ὁμοίως ἐς τὴν ἐποποιίην εὐπρεπῆς ἦν τῷ ἐτέρῳ τῷ περ ἐχρήσατο, ἐκὼν μετῆκε αὐτόν, δηλώσας ὡς καὶ τοῦτον ἐπίσταιτο τὸν λόγον (Her. II 116, 1).

L'opinione che questa storia fosse nota già a Omero è stata condivisa anche da studiosi moderni²⁸⁰. C'è infatti qualche allusione al soggiorno della Tindaride in Egitto nel terzo libro dell'*Odissea*: si elencano i doni che lei e Menelaos ricevettero da Polybos, re di Tebe d'Egitto (δ 123-35) e successivamente si narra di farmaci che Polydamne, egiziana, aveva dato a Helene (δ 227-30). Poco oltre, poi, viene menzionata anche la sosta di Menelaos in Egitto (δ 351-2). Questi sono comunque gli unici casi in cui si accennerebbe alla versione alternativa sul conto di Helene e bisogna notare che l'allusione è solo a un passaggio in Egitto, mentre non compare alcun riferimento al fatto che la donna potesse non essere stata presente durante la guerra di Troia. Per questo motivo sembra che la sosta in Egitto sia menzionata piuttosto come tappa del *nostos* di Menelaos, che l'eroe può aver compiuto insieme a Helene, senza bisogno di supporre un rimando alla versione stesicorea²⁸¹.

La versione scelta da Euripide nell'*Elena*, conosciuta nell'antichità almeno a partire da Stesicoro, era quindi alternativa a quella omerica: il tragediografo probabilmente innovava poi a sua volta sul nucleo di base della vicenda, aggiungendo la parte sulle difficoltà di Menelaos una volta arrivato in Egitto e i personaggi di Theonoe e Thoklymenos (figli di Proteus)²⁸².

²⁸⁰ In particolare Danek 1998, 103.

²⁸¹ È in questo senso che i passi sono considerati anche da Heubeck, 2007¹⁰, 335. La tappa in Egitto nel *nostos* di Menelaos è peraltro ben nota nella tradizione epica e contenuta anche nei *Nostoi* (Procl. *Chrest* 282-3). È possibile infatti che la versione "egiziana" su Helene abbia avuto origine proprio da uno sviluppo di questo elemento (cfr. Allan 2008, 21).

²⁸² Cfr. Allan 2008, 24.

3.2 La morte di Polydoros

Secondo l'*Illiade*, Polydoros è il più giovane figlio di Priamos, nato da Laothoe (Φ 85–91) e ucciso nella furia di Achilleus dopo la morte di Patroklos (Y 407-18).

La versione seguita da Euripide nell'*Ecuba* invece è totalmente diversa: Polydoros è figlio di Hekabe e, per evitare che partecipasse alla guerra, era stato mandato da uno ξένος di Priamos, Polymestor nel Chersoneso tracio: egli però, venuto a conoscenza della caduta di Troia, uccide il ragazzo (*Hec* 1-27). Hekabe dunque si vendica accecando Polymestor e uccidendone i figli (*Hec* 1024-55). L'unico elemento di questa storia che può trovare un parallelo in Omero è che Priamos volesse tenere Polydoros lontano dalla guerra, perché era il più giovane tra i suoi figli e quello che gli stava più a cuore²⁸³. Per il resto, non ci sono testi precedenti all'*Ecuba* che riportino questa vicenda. In compenso, la versione euripidea, con qualche modifica, sarà quella che avrà più fortuna nell'antichità. La prima ripresa di questa vicenda compare nell'arte figurativa, su una *loutrophoros* apula datata al 330-20 a.C., la cui decorazione rinvia alla parte finale del dramma (fig. 50)²⁸⁴. Si vede infatti Polymestor accecato al centro e ai cui lati compaiono, sulla sinistra, Agamemnon e un suo servo e, sulla destra, Hekabe e una serva. Per quanto riguarda fonti più tarde, lo Pseudo-Apollodoro (III 12, 5) inserisce Polydoros tra i figli di Hekabe e la trama euripidea è ripresa da Plutarco (*Parall* 311d), con la sola differenza che Polymestor non è l'ospite, ma il genero di Priamos. In area latina Ovidio (*Met* XIII 429-38 e 533-75) e Virgilio (*Aen* III 22-68) fanno riferimento alla morte del ragazzo ucciso dal re tracio, quest'ultimo è il primo a menzionare anche la sua successiva metamorfosi in arbusto. Igino (*Fab* 109) fornisce poi un ampio racconto, che si innesta sui dati euripidei, ma si sviluppa poi in modo diverso, con l'introduzione della figura di Iliona, figlia di Priamos e sposa di Polymestor²⁸⁵.

Sembra improbabile che questa vicenda di Polydoros alternativa a quella omerica sia interamente da attribuire a un'invenzione di Euripide. L'innovazione sembra consistere

²⁸³ αὐτὰρ ὁ βῆ σὺν δουρὶ μετ' ἀντίθεον Πολύδωρον
Πριαμίδην. τὸν δ' οὐ τι πατὴρ εἶασκε μάχεσθαι,
οὔνεκά οἱ μετὰ παισὶ νεώτατος ἔσκε γόνιοι,
καὶ οἱ φίλτατος ἔσκε, πόδεςσι δὲ πάντας ἐνίκα 410
δὴ τότε νηπιέησι ποδῶν ἀρετὴν ἀναφαίνων
θῦνε διὰ προμάχων, εἶος φίλον ὄλεσε θυμόν. (Y 407-12)

²⁸⁴ *Loutrophoros* apula (Londra BM 1900.5-19.1, attribuita al pittore di Dareios, datato al 330-20 a.C.; *RVAp* II 489, 19; Tav. 174, 1), cfr. Müller 1994, 430; Taplin 2007, 141-2.

²⁸⁵ Priamo aveva dunque affidato Polydoros a Iliona e Polymestor e i due lo avevano allevato insieme a Deipylos, loro figlio. Dopo la caduta di Troia gli Achei mandano messaggeri a Polymestor per chiedergli la morte di Polydoros, lui però per errore uccide invece suo figlio Deipylos. Polydoros era andato intanto a consultare un oracolo, grazie al quale capisce che Polymestor non è il suo vero padre. Così, una volta tornato in Tracia, chiede informazioni alla sorella Iliona e, scoperta la verità, uccide Polymestor. Questa vicenda era forse contenuta nella perduta *Iliona* di Pacuvio (cfr. D'Anna 1967, 109-10).

principalmente nel personaggio di Polymestor, un nome parlante (“l’uomo dai molti consigli”), simile oltretutto a Polydoros e Polyxena, entrambi personaggi di rilievo nell’*Ecuba*. Un legame di Hekabe e Polydoros con la Tracia, però, era ben conosciuto nell’antichità: in particolare è qui collocata la tomba di Hekabe, definita κυνὸς σῆμα, con riferimento alla leggenda secondo cui la donna, poco prima di morire, si sarebbe trasformata in cagna. Si trova un accenno a questa storia anche nell’*Ecuba*, quando Polymestor, rinfacciandole la sua crudeltà, predice a Hekabe la sua trasformazione e la sua morte (*Hec* 1265-73). L’identificazione della tomba nel Chersoneso tracico si trova, comunque, anche in altri testi: il più antico sembra essere un frammento lirico adespoto citato da Dione Crisostomo²⁸⁶ e il dato compare poi, tra gli altri, in Tucidide e in Strabone²⁸⁷. Plinio²⁸⁸ riporta inoltre che anche la tomba di Polydoros era situata in questa regione, a Eno (Ἄϊνος). Questi elementi suggeriscono che esistesse una tradizione già affermata riguardante almeno una parte della storia narrata da Euripide²⁸⁹. È possibile che si trattasse quindi di una leggenda locale tracia, arricchita dal tragediografo con l’introduzione dell’accecamento di Polymestor.

3.3 Infedeltà di Penelope

Benché Penelope sia generalmente indicata nella letteratura²⁹⁰ e nell’iconografia²⁹¹ di età classica come simbolo di fedeltà coniugale, si trova, già a partire da quest’epoca, un accenno alla tradizione che ebbe una discreta fortuna nei secoli successivi, secondo cui la donna aveva tradito Odysseus durante la sua assenza ed era la madre del dio Pan.

²⁸⁶ ὥσπερ τὴν Ἑκάβην οἱ ποιηταὶ λέγουσιν ἐπὶ πᾶσι τοῖς δεινοῖς τελευταῖον ποιῆσαι τὰς Ἑρινύας

Χαροπᾶν κύνα· χάλκεον δὲ οἱ

γνάθων ἐκ πολιᾶν

φθεγγομένης ὑπάκουε μὲν Ἴδα Τένεδός τε περιρρῦτα

Θρηῖκοι τε φιλήνεμοι πέτραι. (*PMG* 965 = Dio. Chrys. 33, 59)

²⁸⁷ Thuc. VIII 104, 5; Strab. XIII 1, 28 e VII fr. 21, 21 Radt.

²⁸⁸ Plin. *HN* IV 18, 4.

²⁸⁹ Cfr. Della Corte 1962, 10; Conacher 1967, 150-1; Méridier 1989, 174; Forbes-Irving 1990, 207-10.

²⁹⁰ Si veda per esempio l’attacco aristofaneo a Euripide, che ha messo in scena solo donne ingannatrici e infatti non ha mai inserito nelle sue opere Penelope: ἐπίτηδες εὐρίσκων λόγους, ὅπου γυνὴ πονηρὰ|| ἐγένετο, Μελανίππας ποιῶν Φαίδρας τε· Πηνελόπην δὲ|| οὐπόποτ’ ἐποίησ’, ὅτι γυνὴ σώφρων ἔδοξεν εἶναι (Ar. *Thesm* 546-8); l’onestà di Penelope viene messa in rilievo anche nei versi successivi, nella constatazione che tra le donne molte sono come Fedra, nessuna come Penelope: μίαν γὰρ οὐκ ἂν εἴποις|| τῶν νῦν γυναικῶν Πηνελόπην, Φαίδρας δ’ ἀπαξάσας. (Ar. *Thesm.* 549-50). Un parallelo che contrappone Penelope a Medea si trova anche in Eubulo: εἰ δ’ ἐγένετο|| κακὴ γυνὴ Μήδεια, Πηνελόπη δὲ γε|| μέγα πρᾶγμα’ (Eub. fr. 115, 8-10 Kassel-Austin). Filocle (*TGrF* 24 F t1) e Eschilo (fr. 187 Radt) scrissero entrambi una *Penelope*, di cui però non è rimasto nulla.

²⁹¹ Limitandosi al V e IV secolo, Penelope è quasi sempre rappresentata come affranta per l’assenza di Odysseus (seduta con la mano che sorregge il volto, è il cosiddetto “Penelopetypus”, cfr. Stilp 2006, 100), si trova poi nelle rappresentazioni del riconoscimento di Odysseus da parte della nutrice e in una scena che la vede accanto al telaio, con Telemachos di fronte a lei (*Skyphos* Chiusi, Mus. Naz. Etr. 1831, lato A, attribuito al pittore di Penelope, datato al 440 a.C.; *ARV*² 1300, 2, *BA* 216789), cfr. paragrafo I 1. 5.

Le prime testimonianze di questa storia sono quelle di Erodoto e di Pindaro. Secondo il primo, che menziona tale genealogia solo incidentalmente, riportando la data dell'introduzione di questa divinità ad Atene, Pan era figlio di Penelope e Hermes: Πανὶ δὲ τῷ ἐκ Πηνελόπης (ἐκ ταύτης γὰρ καὶ Ἑρμῆω λέγεται γενέσθαι ὑπὸ Ἑλλήνων ὁ Πάν) ἐλάσσω ἔτα ἐστὶ τῶν Τρωικῶν (Her. II 145, 4). Il racconto della nascita di Pan da Penelope era noto anche a Pindaro, ma secondo due delle tre fonti antiche che riportano la notizia il padre era Apollon e non Hermes: *Pana Pindarus ex Apolline et Penelopa in Lycaeo monte editum scribit* (Schol. Vet. ad Georg I 17 [Philarg.], III 2, 204, 5-7; cfr. Schol. Vet. Lucan. III 402; 110, 25-7 Usener). La terza fonte, il Servio Danielino, attesta invece che il padre di Pan secondo Pindaro sarebbe Hermes: *Pindarus Pana <Mercurii> et Penelopae filium dicit* (Serv. Comm, Verg. Ge I 16; III 1, 135, 4-8 Thilo-Hagen)²⁹². Snell nella terza edizione dei frammenti di Pindaro, dando particolare rilievo a questa testimonianza, riporta così il testo del frammento: *Pan e Mercurio et Penelopa in Lycaeo monte editus* (Pind. Fr. 100 Snell), ma altri studiosi, forse a ragione, sono più cauti nell'accettare la notizia di Servio, sottolineando la menzione di Apollon riportata dagli altri due testimoni, lo scolio virgiliano e quello lucaneo, e ricordando che l'ipotesi secondo cui si tratta di Hermes si basa in fin dei conti su un'integrazione, per quanto attendibile²⁹³. In ogni caso, Erodoto e Pindaro conoscevano la tradizione dell'infedeltà di Penelope, ed è possibile che essa fosse nota anche ad Ecateo di Mileto. Quest'ultima notizia, benché considerata da alcuni autentica²⁹⁴, appare non del tutto sicura perché si basa su una correzione di Usener allo scolio lucaneo sopra citato: *Pindarus et Hecataeus (et ceteri codd.) dicunt Apollinis et Penelopae filium* (Schol. Vet. Luc. III 402; 110, 25-7 Usener)²⁹⁵. È comunque possibile, come sostiene Jacoby²⁹⁶, che questa genealogia fosse conosciuta prima di Erodoto, perché egli stesso scrive che Pan è considerato figlio di Penelope ὑπὸ Ἑλλήνων.

Queste sintetiche notizie relative all'età classica, possono essere completate con quanto si evince da autori più tardi: mentre la notizia della paternità di Apollon rimane marginale²⁹⁷, quella di Hermes è meglio conosciuta. Questa genealogia è riportata da Luciano, Plutarco e

²⁹² L'integrazione <Mercurii> è supportata paleograficamente e dal contesto e appare quindi accettabile, cfr. Timpanaro 1957, 184-7.

²⁹³ Cfr. Mactoux 1975, 223; Lehnus 1979, 135-8.

²⁹⁴ Cfr. Mactoux 1975, 223.

²⁹⁵ *FGrHist* 1 F 371. È scettico su questa correzione anche Lehnus 1979, 130.

²⁹⁶ Jacoby 1995, 374.

²⁹⁷ Oltre a Pindaro e Ecateo negli scoli sopra citati, la genealogia che prevede Apollon come padre di Pan si trova anche in uno scolio al *Reso* di Euripide, che la attribuisce a Euforione: ἄλλοι δὲ Απόλλωνος καὶ Πηνελόπης, ὡς καὶ Εὐφορίων (= Euphor. Fr. 113 van Groningen); Schol. Vet. [Eur.] *Rhes* 36; 80,23-81, 1 Merro.

Cicerone²⁹⁸ senza aggiunta di particolari; al contrario, lo Pseudo-Apollodoro si dilunga maggiormente: τινές δὲ Πηνελόπην ὑπὸ Ἄντινούου φθαρεῖσαν λέγουσιν ὑπὸ Ὀδυσσεώς πρὸς τὸν πατέρα Ἰκάριον ἀποσταλῆναι, γενομένην δὲ τῆς Ἀρκαδίας κατὰ Μαντίνειαν ἐξ Ἑρμοῦ τεκεῖν Πᾶνα. ἄλλοι δὲ δι' Ἀμφινόμον ὑπὸ Ὀδυσσεώς αὐτοῦ τελευτῆσαι· διαφθαρῆναι γὰρ αὐτὴν ὑπὸ τούτου λέγουσιν ([Apoll.] *Epit* VII 38). Il riferimento è a due versioni dell'episodio: secondo la prima Penelope fu sedotta da Antinoos, quindi scoperta da Odysseus fu rimandata da lui dal padre Ikarios; in seguito, a Mantinea in Arcadia generò Pan da Hermes; secondo una storia alternativa, invece, il tradimento di Penelope sarebbe stato con Amphinomos e Odysseus l'avrebbe direttamente uccisa (escludendo evidentemente la nascita di Pan). Oltre alla tradizione sulla nascita di Pan da Hermes e Penelope, lo Pseudo-Apollodoro conosce quindi quella secondo cui la donna aveva tradito Odysseus con i pretendenti. Egli unisce le due versioni in un unico racconto (collocando prima il tradimento con Antinoos e poi l'incontro con Hermes). Quanto al tradimento di Penelope durante l'assenza di Odysseus, si tratta di una storia abbastanza nota nell'antichità. Lo scoliaste all'*Alessandra* di Licofrone, infatti, riferisce che secondo Duride la donna si era unita a tutti i pretendenti e aveva generato così Pan: Δοῦρις ὁ Σάμιος ἐν τῷ Περὶ Ἀγαθοκλέους φησὶ τὴν Πηνελόπην συγγενέσθαι πᾶσι τοῖς μνηστῆρσι καὶ γεννῆσαι τραγοσκελῆ Πᾶνα (*FGrHist* 76 F 21 = *Schol. Vet. Lyc. Alex* 772; 155, 12-4 Leone). La stessa tradizione mitica si ritrova in qualche altra annotazione scoliastica, che spiega così l'etimologia del nome del dio: τὸν Πᾶνα οἱ μὲν φασιν υἷὸν Πηνελόπης καὶ πάντων τῶν μνηστῆρων καὶ διὰ τοῦτο λέγεσθαι καὶ Πᾶνα (*Schol. Vet. Theocr.* 1, 3-4c; 27,16-28,1 Wendel)²⁹⁹.

Sembra quindi che sullo stesso personaggio di Penelope esistessero, almeno dall'età classica, due versioni mitiche contraddittorie: quella odissiaca, che la presentava come sposa fedele, coesisteva con un'altra secondo cui la donna aveva tradito Odysseus (con Hermes, con Apollon o con i pretendenti) ed era la madre di Pan. Il fatto creava disagio anche agli antichi e si comprende quindi come si sia cercato di giustificare la presenza delle due diverse tradizioni: secondo alcuni autori si tratterebbe di due diversi personaggi con lo stesso nome, la sposa di Odysseus sarebbe fedele a lui, e l'altra sarebbe una ninfa, madre di Pan³⁰⁰. Questa spiegazione, attestata solo in fonti tarde, sembra in realtà essere stata introdotta per sanare

²⁹⁸ Luc. *Dial Deor* 22; Plut. *De Defect* 419e; Cic. *Nat Deor* III 56.

²⁹⁹ Cfr. anche Serv. *Comm Verg. Aen* II 44 (223, 3-4 Thilo-Hagen): *qui (scil. Pan) dicitur ex Penelope et procis omnibus natus, sicut ipsum nomen Pan videtur declarare.*

³⁰⁰ Dopo aver riportato la notizia che secondo Duride (*FGrHist* 76 F 21 sopra citato) Penelope si era unita a tutti i pretendenti, Tzetzes commenta così: Φλωραεῖ δὲ περὶ τοῦ Πανός· ὁ Πᾶν γὰρ Ἑρμοῦ καὶ Πηνελόπης ἄλλης γέγονε (*Schol. Vet. Lyc. Alex* 772; 245, 21-3 Scheer). Secondo Nonno (*Dion* 87-94), poi, Hermes si unì a una ninfa dal nome di Penelope. Roscher (1894, 362-77) riprende la tesi dell'esistenza di due diversi personaggi dal nome di Penelope, cfr. anche Cassola 1975, 573; Moggi-Osanna 20072, 349.

l'incongruenza della tradizione sulla nascita di Pan con la versione odissiaca. È possibile, anzi che Penelope comparisse in altri racconti, oltre a quello omerico, e che il suo legame con Pan e con l'Arcadia fosse abbastanza consolidato.

Occorre notare, infatti, che, sebbene esistessero altre tradizioni sulla genealogia di Pan³⁰¹, quella che lo riconduceva a Penelope era senz'altro la più diffusa, probabilmente perché adottata ad Atene, come attesta il passo di Erodoto (II 45, 4) sopra citato³⁰². Ci sono, poi, tracce di un culto locale di Penelope, a Mantinea, come si evince dal resoconto di Pausania: Πηνελόπης δὲ εἶναι τάφον φασίν, οὐχ ὁμολογοῦντες τὰ ἐς αὐτὴν ποιήσει τῇ Θεσπρωτίδι ὀνομαζομένη. ἐν ταύτῃ μὲν γέ ἐστι τῇ ποιήσει ἐπανήκοντι ἐκ Τροίας Ὀδυσσεῖ τεκεῖν τὴν Πηνελόπην Πτολιπόρθην παῖδα· Μαντινέων δὲ ὁ ἐς αὐτὴν λόγος Πηνελόπην φησὶν ὑπ' Ὀδυσσεῶς καταγνωσθεῖσαν ὡς ἐπισπαστοῦς ἐσαγάγοιτο ἐς τὸν οἶκον, καὶ ἀποπεμφθεῖσαν ὑπ' αὐτοῦ, τὸ μὲν παραυτίκα ἐς Λακεδαίμονα ἀπελθεῖν, χρόνῳ δὲ ὕστερον ἐκ τῆς Σπάρτης ἐς Μαντίνειαν μετοικῆσαι, καὶ οἱ τοῦ βίου τὴν τελευτὴν ἐνταῦθα συμβῆναι (Paus. VIII 12, 5-6). A Mantinea si trovava quindi la tomba di Penelope, possibile indizio di un culto che la riguardava in quei luoghi, sebbene difficilmente databile. La tradizione mitica ripresa da Pausania appare concorde nelle sue linee generali con quanto riportato dallo Pseudo-Apollodoro: Odysseus aveva allontanato la moglie perché infedele, Penelope si era quindi recata prima a Sparta e poi a Mantinea (Pausania tace sull'incontro con Hermes e sulla nascita di Pan, ma questi avvenimenti si possono facilmente dedurre dal contesto³⁰³).

L'etimologia del nome dell'eroina, infine, rimanda alla sfera agreste: secondo la tesi più largamente condivisa, la forma Πηνελόπη deriva da πηνέλοψ ("oca")³⁰⁴: questo fatto potrebbe non avere nessuna particolare conseguenza, data l'esistenza nell'onomastica greca, anche quella omerica, di numerosi esempi di derivazione da nomi di animali³⁰⁵, ma può servire

³⁰¹ Secondo l'inno omerico a Pan i genitori sono Hermes e la figlia di Dryops, dall'identità sconosciuta (*H Pan* 33-7). Le altre genealogie sono attestate dagli scolii. Il più completo è uno scolio euripideo (*Schol. Vet.* [Eur.] *Rhes* 36; 81, 1-5 Merro): secondo Areto (= *FGrHist* 316 F 4) il dio era figlio di Aither e della ninfa Oinoe, secondo altri di Hermes e della ninfa Orsinoe, secondo Epimenide (*FGrHist* 457 F9) i gemelli Pan e Arkas nacquero da Zeus e Kallisto. Tale confusione nelle genealogie è forse il motivo per cui lo stesso scolio riporta anche che secondo Eschilo (= fr. 25b Radt) esistevano due diversi Pan, uno figlio di Zeus e uno di Kronos. Uno scolio a Teocrito (*Schol. Vet. Thecr.* I 123b; 69, 11-2 Wendel), inoltre, riporta le stesse notizie e aggiunge che secondo alcuni i genitori erano Ouranos e Gaia. Per uno studio di queste tradizioni si vedano Borgeaud 1979, 65-8 e Jost 2009, 174-7. A causa dell'esistenza di queste diverse tradizioni c'è anche chi ha proposto, come Cassola (1975, 573) che Pan fosse originariamente privo di genealogia.

³⁰² Cfr. Jost 2009, 175.

³⁰³ Cfr. Moggi-Osanna 2007², 349.

³⁰⁴ Chantraine 1968, 897; Mactoux 1975, 233-9; Von Kamptz 1982, 275; Langholf 2004, 1232; Beekes 2010, 1186; la stessa radice si ritrova anche nel nome di Πηνέλεως, guerriero del contingente beota (nominato per esempio in B 894, N 92, Ξ 487).

³⁰⁵ Cfr. Von Kamptz 1982, 272-7.

comunque come indizio del fatto che non si tratti di un personaggio con un nome parlante inventato da Omero, ma che anzi fosse conosciuto nel mito al di fuori dell'*Odissea*³⁰⁶.

3.4 La *nekyia*

L'episodio dell'evocazione dei morti da parte di Odysseus costituisce il tema di una tragedia perduta di Eschilo, gli *Evocatori di anime* (Ψυχαγωγοί). Dai frammenti superstiti, si può dedurre che la scena si svolgeva presso un lago (fr. 273a Radt), che il coro era probabilmente composto dagli Ψυχαγωγοί, risiedenti in quel luogo (fr. 273 Radt), e che una parte abbastanza rilevante era riservata all'incontro con Teiresias, che riferiva una profezia sul destino di Odysseus (fr. 275 Radt)³⁰⁷.

Anche se non rimane molto di questa tragedia, sembra che Eschilo abbia apportato qualche modifica al racconto odissiacco: qualche particolare riguardante il luogo in cui l'azione si svolge e il rito compiuto dal protagonista sembra non coincidere con quelli contenuti nel racconto omerico e il contenuto della profezia di Teiresias sembra fare riferimento a una tradizione sul destino dell'eroe diversa da quella accennata nell'*Odissea*. Queste piccole differenze pur non suggerendo ipotesi su come Eschilo abbia trattato l'episodio (non si può stabilire, dai frammenti superstiti se l'effettivo incontro con i defunti avvenisse in maniera simile a quanto accade nell'*Odissea*), meritano comunque attenzione e saranno affrontati separatamente³⁰⁸.

3.4.1 Il rito compiuto da Odysseus

Occorre innanzitutto notare che il titolo stesso della tragedia suggerisce che l'evocazione delle anime avvenisse in presenza di personaggi che abitavano nel luogo e svolgevano abitualmente l'attività di evocazione dei defunti (gli Ψυχαγωγοί, appunto). Nell'*Odissea* è menzionata la popolazione mitica dei Cimmeri, ma non si dice quale fosse la loro attività ed

³⁰⁶ Si segnala a questo proposito la tesi della Mactoux (1975, 222-30), secondo cui Penelope sarebbe una divinità agreste, legata all'Arcadia. Data l'importanza attribuita in questa regione a una divinità agreste del mondo animale dal nome di Artemis Heurippa (Paus. VIII 14, 5), la Mactoux (1975, 225-6) ipotizza che in questa figura siano confluite altre divinità locali minori, una delle quali poteva essere Penelope. Gli elementi a conferma di questa ipotesi sono però quelli finora esposti (l'unione di Penelope con Hermes -dio pastorale e legato all'Arcadia-, la nascita di Pan e la notizia di Pausania sulla tomba vicino a Mantinea) e mancano notizie più esplicite sull'esistenza di una vera e propria divinità con questo nome. Se quindi rimane dubbia l'associazione di Penelope con un culto primordiale, è certo invece che la sua popolarità, almeno a partire dal V secolo, non si fosse legata esclusivamente al racconto odissiacco.

³⁰⁷ Cfr. Mette 1963, 128.

³⁰⁸ Si farà riferimento in questa sezione unicamente ai frammenti certamente riconducibili alla perduta tragedia eschilea, tralasciando invece il passo aristofaneo (Ar. Av 1553-65) considerato da molti come una parodia del dramma in questione (per prima la Kramer, 1980, 22, ha proposto che si tratti di una parodia, la tesi è stata poi ampiamente ripresa, cfr. Dunbar 1995, 711; Bardel 2005, 86; Cousin 2005, 148), ma non da tutti (cfr. Del Corno 1987, 304-5), non sembra infatti che le ragioni a sostegno di questa tesi siano decisive.

essi non hanno comunque nessun ruolo nell'episodio: Odysseus non ha nessuna guida durante il rito, se non le indicazioni fornitegli da Kirke. Anche se non si può stabilire con certezza quale fosse effettivamente il compito degli Ψυχαγωγοί eschilei³⁰⁹, la loro stessa presenza, probabilmente come guide o assistenti delle azioni dell'eroe, è già rilevante.

Si sa, inoltre, che questo gruppo di personaggi era particolarmente devoto a Hermes, com'è naturale dato il suo ruolo di accompagnatore dei defunti, e abitava presso un lago: Ἐρμῶν μὲν πρόγονον τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν (Fr. 273 Radt= Ar. *Ran* 1266)³¹⁰.

La menzione del lago è poi meglio precisata nel frammento seguente, che contiene poi alcuni dettagli su come avvenisse l'evocazione delle ombre dei defunti nel corso della tragedia:

ἄγε νῦν, ὦ ξεῖν', ἐπὶ ποιοφύτων
 ἴστω σηκῶν φοβερᾶς λίμνας
 ὑπὸ τ' αὐχένιον λαιμὸν ἀμήσας
 5 τοῦδε σφαγίου ποτὸν ἀψύχοις
 αἷμα μεθίει
 δονάκων εἰς βένθος ἀμαυρόν.
 Χθόνα δ' ὠγυγίαν ἐπικεκλόμενος
 χθόνιον θ' Ἐρμῆν πομπὸν φθιμένων
 [αἰ]τοῦ χθόνιον Δία νυκτιπόλων
 10 ἔσμον ἀνεῖναι ποταμοῦ στομάτων,
 οὗ τόδ' ἀπορρῶξ ἀμέγαρτον ὕδωρ
 κἀχέρνιπτον
 Στυγίους να[σ]μοῖσιν ἀνεῖται. (Fr. 273a Radt = P. Köln 125)³¹¹

³⁰⁹ Il termine non si trova attestato nella letteratura greca prima di Eschilo, si trova poi usato per indicare il necromante (per esempio in Eur. *Alc* 1128). Dalla definizione dei compiti dello ψυχαγωγός contenuta in uno scolio euripideo (*Schol. Vet. Eur. Alc* 1128; 243, 22-6 Schwartz) e nella *Suda* (s.v. ψυχαγωγεῖ; III 851, 19-29 Adler), sembra che si tratti di un esperto che veniva chiamato da chi ne aveva bisogno ed era in grado di compiere riti per allontanare i fantasmi o evocarli. Gli Ψυχαγωγοί di Eschilo non sembrano essere però dei professionisti, ma piuttosto una popolazione mitica che praticava l'evocazione delle anime (si definiscono γένος nel fr. 273 Radt). Cfr. Johnston 1999, 85; Ogden 2001, 98-9.

³¹⁰ Lo scolio al verso delle *Rane* spiega che si tratta della palude Stinfalide in Arcadia, i cui abitanti sono effettivamente molto devoti a Hermes: τοῦτο ἐκ τῶν Αἰσχύλου Ψυχαγωγῶν. Τὸ δὲ Ἐρμῶν μὲν τίομεν λέγουσιν οἱ Ἀρκάδες διὰ ταῦτα· ἐν τῇ Κυλλήνῃ, ἣ ἐστὶν ὄρος Ἀρκαδίας, ἐτιμᾶτο ὁ Ἐρμῆς. Διὰ γοῦν τὴν ἐξ ἀμνημονεύτων χρόνων τιμῆν ὡς πρόγονος τούτοις ἐδόκει. ἄδουσι δὲ καὶ τινα ἱστορίαν μυθώδη. Λίμναν δὲ λέγει τὴν Στυμφαλίδα, ἐν Ἀρκαδίᾳ γὰρ καὶ αὕτη (*Schol. Vet. Ar. Ra* 1266, 308, 28-34 Dübner).

³¹¹ Traduzione: "Vieni dunque, straniero, fermati ai recinti ricchi d'erba del lago spaventoso dopo aver tagliato la gola lascia scorrere il sangue di questa vittima come bevanda per i morti nell'oscura profondità tra le canne. Avendo invocato la Terra antica e Hermes infero, guida dei deceduti, chiedi allo Zeus infernale di mandare su la

Le parole erano pronunciate probabilmente dal coro degli Ψυχαγωγοί o dal corifeo, ed erano rivolte ad Odysseus, apostrofato come straniero (ὦ ξεῖν' al primo verso). Si ritrovano i punti fondamentali del rito come descritto nei libri κ e λ: c'è il sacrificio di un animale, il cui sangue deve essere bevuto dalle ombre dei defunti, e la preghiera alle divinità. È possibile rilevare però anche qualche piccola differenza con il racconto omerico.

Per cominciare, è necessaria qualche osservazione sulla descrizione del luogo dove si trova Odysseus. Si menziona infatti un lago (φοβερᾶς λίμνας, 2) in un recinto ricco di erba (ἐπὶ ποιοφύτων...σηκῶν, 1-2), vicino a un canneto (come suggerito da δονάκων, 6). Gli ultimi quattro versi precisano poi ulteriormente l'ambientazione e sembrano chiarire come il lago si sia formato: si tratta di acqua funesta e non adatta per lavarsi le mani (ἀμέγαρτον ὕδωρ καὶ χέρνιπτον, 11-2)³¹², che deriva da un fiume non meglio identificato nominato al verso 10 ed è alimentata dalle correnti dello Stige.

È utile a questo punto il confronto con la descrizione del luogo dove avverrà l'incontro con le anime dei morti fornita nell'*Odissea*, nelle indicazioni di Kirke a Odysseus e ai suoi compagni (κ 508-15):

ἀλλ' ὅπότε ἂν δὴ νηὶ δι' Ὀκεανοῖο περήσης,
ἔνθ' ἀκτὴ τε λάχεια καὶ ἄλσεα Περσεφονείης,
510 μακροὶ τ' αἵχειροι καὶ ἰτέαι ὠλεσίκαρποι,
νηῖα μὲν αὐτοῦ κέλσαι ἐπ' Ὀκεανῶ βαθυδίνῃ,
αὐτὸς δ' εἰς Αἴδεω ἰέναι δόμον εὐρώεντα.
ἔνθα μὲν εἰς Ἀχέροντα Πυριφλεγέθων τε ῥέουσιν
Κώκυτός θ', ὃς δὴ Στυγὸς ὕδατός ἐστιν ἀπορρώξ,
515 πέτρῃ τε ζύνεσις τε δύο ποταμῶν ἐριδούπων

Odysseus troverà quindi il bosco di Persephone, con alti pioppi e salici “che perdono i frutti”, e dopo aver gettato l'ancora in questo punto arriverà alle case di Hades, dove il Piriflegetonte e il Cocito (definito come un braccio del fiume Stige) si gettano nell'Acheronte: il luogo dove dovrà fermarsi è la pietra che segnala la ζύνεσις tra i due fiumi. Non si parla quindi di un lago, il luogo di destinazione è la confluenza tra i due fiumi prima che precipitino nell'Acheronte: il fatto che un luogo roccioso marchi l'unione tra i due corsi d'acqua prima

folla di quelli che vagano di notte, dalle bocche del fiume, la cui diramazione, quest'acqua funesta e non adatta per lavarsi le mani, è alimentata dalle correnti dello Stige”.

³¹² Per il significato di ἀχέρνιπτος, uno *hapax*, si veda Kramer 1980, 22; Cousin 2005, 147.

che si uniscano al terzo fa pensare che ci sia una cascata³¹³. Non si trovano nell'*Odissea* altri accenni allo stesso luogo: all'inizio del libro λ, quando Odysseus giunge al punto indicatogli da Kirke, esso viene collocato nella terra dei Cimmeri (λ 14-9) e la seconda *nekyia* del libro ω è ambientata in un luogo oltre l'Oceano, non meglio definito (ω 11-3)³¹⁴; la menzione dei tre fiumi infernali compare quindi solo nelle indicazioni di Kirke a Odysseus nei versi sopra citati del libro κ³¹⁵.

Eschilo quindi, nella sua trattazione dell'incontro di Odysseus con i morti, sembra situarlo in un contesto differente da quello odissiaco. Il tragediografo menziona lo Stige (nome generico per i corsi d'acqua infernali), e un suo ἀπορρώξ, ma il luogo dove avviene l'evocazione è un lago vero e proprio (come si dice chiaramente nei due frammenti sopra riportati, fatto confermato anche dalla menzione del canneto, vegetazione tipicamente lacustre, nel fr. 273a), non il punto d'incontro dei tre fiumi di cui si parla nel libro κ³¹⁶.

Inoltre, anche le azioni svolte da Odysseus nella tragedia eschilea sembra che non fossero perfettamente coincidenti a quelle narrate nel poema omerico. Nell'*Odissea* infatti Kirke indica a Odysseus quali saranno i passi da compiere per invocare le anime: l'eroe dovrà scavare una fossa e libare a tutti i defunti, promettendo sacrifici una volta arrivato in patria (κ 516-25). A questo punto dovrà immolare un montone e una pecora, arriverà la folla dei defunti e, mentre i compagni invocheranno Hades e Persephone, Odysseus dovrà impedire che le anime dei morti si avvicinino al sangue prima che abbia parlato Teiresias, come si evince dai versi seguenti:

³¹³ Cfr. Huxley 1958, 247; Heubeck 2001⁶, 254.

³¹⁴ Si dice che le anime dei pretendenti attraversarono l'Oceano, la Rupe Candida, le porte del Sole e la stirpe dei Sogni prima di arrivare alla pianura di asfodeli dove si trovano le altre anime.

³¹⁵ Sono stati molti i tentativi di identificare il luogo geografico dove è presente un oracolo dei morti che possa essere servito da fonte di ispirazione per i versi omerici. L'ipotesi più accreditata è che si tratti del *nekyomanteion* in Tesprozia, regione in cui scorrono due fiumi identificati nell'antichità con Acheronte e Cocito (Paus. I 17), nei pressi di una penisola denominata Χειμέριον (Thuc. I 46). Lo stesso Pausania sosteneva che questo luogo era quello della *nekyia* omerica (Paus I 17, 5). Tra i moderni, il primo a riproporre questa ipotesi è stato Huxley (1958, 246-8), i cui dati sul *nekyomanteion* sono confermati dall'analisi archeologica di Dakaris (1976, 310; cfr. Cabanes 1976, 509). I resti archeologici sono datati al III secolo a.C., ma l'oracolo doveva essere in funzione da prima (è nominato in Her. V, 92). La tesi della connessione della *nekyia* omerica con la Tesprozia è stata poi ampiamente ripresa, cfr. per esempio Hammond 1967, 370; Burkert 1977, 186; Hardie 1986, 297-81; Tsagarakis 2000, 34-5. Sembra comunque preferibile evitare di addentrarsi nella precisa localizzazione geografica di luoghi che possono derivare anche semplicemente dalla tradizione mitica e fare parte esclusivamente del mondo della favola, cfr. Heubeck 2001⁶, 263.

³¹⁶ Sono stati numerosi, anche in questo caso, i tentativi di spiegare quale lago sia menzionato nei versi eschilei: secondo lo scolio aristofaneo che riportava l'attribuzione del fr. 273, come si è visto, il lago in questione era la palude Stinfalide (la tesi è valorizzata e ripresa in Lloyd-Jones 1981, 22); i moderni si dividono invece per lo più tra l'identificazione della λίμνη con il lago Averno (Kramer 1980, 19; Rusten 1982, 34-5; Hardie 1986, 284; Dunbar 1995, 711) e quella con la palude Acherusia (Lloyd-Jones 1981, 22; Katsouris 1982, 47). In ogni caso, data la grande incertezza con cui anche gli antichi collocavano questi laghi, non sembra che ci siano buoni argomenti per propendere per una delle ipotesi per l'identificazione del lago eschileo e non è forse neanche necessario: questi luoghi mitici potrebbero non avere nessuna connessione con un paesaggio reale, cfr. Cousin 2005, 145.

αὐτὰρ ἐπὴν εὐχῆσι λίσση κλυτὰ ἔθνεα νεκρῶν,
 ἔνθ' οἶν ἀρνεῖον ῥέζειν θῆλύν τε μέλαιναν
 εἰς Ἑρεβος στρέψας, αὐτὸς δ' ἀπονόσφι τραπέσθαι
 ἴεμενος ποταμοῖο ῥοάων· ἔνθα δὲ πολλαὶ
 530 ψυχαὶ ἐλεύσονται νεκύων κατατεθνηώτων.
 δὴ τότε ἔπειθ' ἐτάροισιν ἐποτρῦναι καὶ ἀνῶξαι
 μῆλα, τὰ δὴ κατάκειτ' ἐσφαγμένα νηλεί χαλκῶ,
 δείραντας κατακῆαι, ἐπεύξασθαι δὲ θεοῖσιν,
 ἰφθίμω τ' **Αἴδη** καὶ ἐπαινῆ **Περσεφονείη**·
 535 αὐτὸς δὲ ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
 ἦσθαι, μηδὲ ἔαν νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα
 αἵματος ἄσσον ἴμεν, πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι. (κ 526-37)

Le stesse indicazioni sono riprese nel libro λ, quando Odysseus compie effettivamente quanto gli era stato prescritto da Kirke (λ 23-50).

A quanto si evince dal fr. 273a Radt, la tragedia eschilea si differenziava per qualche dettaglio da questa descrizione. Per prima cosa, il sacrificio, infatti era di un solo animale, come indicato dal singolare σφαγίου (fr. 273a, 4). Inoltre, l'invocazione non era rivolta alla coppia di Hades e Persephone, ma alla triade composta da Terra, Hermes ctonio e Zeus ctonio (perifrasi per indicare Hades³¹⁷), nominati ai versi 7-9 del frammento 273a. La menzione in questo contesto di Hades, dio dei morti, non stupisce, come anche quella della Terra³¹⁸. Quanto a Hermes, è nota la sua funzione di accompagnatore dei defunti (non menzionata nel libro λ, ma presente in ω 1-10), e quindi la sua invocazione appare naturale; oltretutto il suo ruolo nella tragedia eschilea è rimarcato, come si è detto, anche dal fr. 273 Radt, in cui si dice che il dio era particolarmente venerato dagli Ψυχαγωγοί. In ogni caso, una preghiera alle stesse tre divinità (la Terra, Hermes e Hades) compare un'altra volta nella produzione eschilea, nei *Persiani*, durante l'evocazione dell'ombra di Dario, l'unica altra scena di

³¹⁷ In Eschilo compare l'espressione Ζεὺς ἄλλος (*Suppl* 231) e Ζῆνα τῶν κεκμηκότων (*Suppl* 157). Una menzione di Ζεὺς καταχθόνιος si trova già nell'*Iliade* (I 457), mentre Ζεὺς Χθόνιος ricorre in Esiodo (*Op* 465) e in Sofocle (*OC* 1606). Cfr. anche Burkert 1977, 308.

³¹⁸ Nei poemi omerici, la terra non compare nelle preghiere a potenze infernali, viene invocata come testimone di solito nei giuramenti (per esempio in Γ 104, O 36-8 e T 259). Eschilo invece in altri casi colloca la Terra tra le divinità che propiziano l'invocazione ai defunti: *Pers* 219-20, 523-4 e 628-30; *Coeph* 127; cfr. Cousin 2005, 143.

necromanzia descritta dal tragediografo: ἀλλά, χθόνιοι δαίμονες ἄγνοί,|| Γῆ τε καὶ Ἑρμῆ,
βασιλεῦ τ' ἐνέρων,|| πέμψατ' ἔνερθεν ψυχὴν ἐς φῶς (*Pers* 628-30).

Benché si tratti di differenze che riguardano solo questioni di dettaglio, non sembra comunque che Eschilo fosse intenzionato a riprendere le indicazioni omeriche in questi versi.

3.4.2 La profezia di Teiresias

Come nell'*Odissea*, tra le anime dei personaggi che parlano con Odysseus c'era anche Teiresias, che faceva una predizione sulla morte dell'eroe, contenuta nel frammento seguente:

ἔρωδιός γὰρ ὑψόθεν ποτώμενος
ὄνθῳ σε πλήξει, νηδύος χειλώμασιν·
ἐκ τοῦδ' ἄκανθα ποντίου βοσκήματος
σήψει παλαιὸν δ' ἔρμα καὶ τριχορρυές (fr. 275 Radt)³¹⁹.

Odysseus quindi sarebbe morto perché colpito dagli escrementi di un airone, che aveva ingerito una spina di pesce con effetti corrosivi sulla sua pelle. Bisogna prima di tutto osservare che una profezia di tal genere sembra poco adatta a un clima tragico e pare accordarsi meglio a quello di un dramma satiresco³²⁰. È anche vero, però, che, se, come si crede, gli *Evocatori di anime* facevano parte di una trilogia insieme con *Penelope* (Πηνελόπη) e *Raccoglitori di ossa* (Ὄστολόγοι), il dramma satiresco, se la dicitura nel catalogo è corretta, era probabilmente quello su Kirke (Κίρκη σατυρική)³²¹.

Il contenuto della profezia di Teiresias non è comunque lo stesso che si trova nei versi omerici e, oltretutto, la versione della morte di Odysseus a cui si fa riferimento non è documentata altrove in questa forma, se non in un autore tardo come Sesto Empirico³²². Vi si possono comunque riconoscere gli elementi delle due tradizioni principali a proposito di essa³²³: la spina letale di trigono ricorre nella *Telegonia*, mentre il fatto che l'eroe muoia in età avanzata è una componente del resoconto odissiaco.

Esaminiamo i passi in questione:

³¹⁹ Fr. 275 Radt= *Schol. vet.* λ 134 (II 488, 1-3 Dindorf). Traduzione: “un airone volando dall'alto ti colpirà con il letame, dagli orli del ventre; in seguito una spina di animale marino farà marcire la tua pelle vecchia che perde capelli”.

³²⁰ Stanford (1954, 103-4) ritiene appunto che si tratti di un dramma satiresco.

³²¹ Cfr. Mette 1963, 127-9; Katsouris 1982, 47-54.

³²² S. E. M. I 267.

³²³ Cfr. Grossardt 2003, 217.

1) Secondo il poeta della *Telegonia*, Odysseus veniva ucciso da Telegonos che non l'aveva riconosciuto e portava sulla punta della lancia una spina di trigono. Il racconto più articolato si trova nello Pseudo-Apollodoro:

Τηλέγονος δὲ παρὰ Κίρκης μαθὼν ὅτι παῖς Ὀδυσσεῶς ἐστίν, ἐπὶ τὴν τούτου ζήτησιν ἐκπλεῖ. παραγενόμενος δὲ εἰς Ἰθάκην τὴν νῆσον ἀπελαύνει τινὰ τῶν βοσκημάτων, καὶ Ὀδυσσεῖα βοηθοῦντα τῷ μετὰ χεῖρας δόρατι Τηλέγονος τρυγόνος κέντρον τὴν αἰχμὴν ἔχοντι πιτρώσκει, καὶ Ὀδυσσεὺς θνήσκει ([Apoll.] *Epit* 7, 36)³²⁴.

2) La profezia di Teiresias nell'*Odissea* invece è più ambigua; gli unici dati certi sono che la morte sarebbe stata dolce per Odysseus e l'avrebbe colto in età avanzata:

...θάνατος δέ τοι ἐξ ἄλλος αὐτῷ
ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη
γῆραι ὕπο λιπαρῷ ἀρημένον· ἀμφὶ δὲ λαοὶ
ὄλβιοι ἔσσονται. τὰ δέ τοι νημερτέα εἴρω (λ 134-7).

L'ambiguità risiede principalmente in ἐξ ἄλλος, che può essere inteso in due modi: “dal mare”, oppure “lontano dal mare”³²⁵. La prima possibilità potrebbe accordarsi con la versione fornitaci dalla *Telegonia*: la morte arriverebbe dal mare nella persona stessa di Telegonos o nella sua arma che racchiude in sé una spina di trigono. È però improbabile che Omero voglia alludere a questa vicenda, perché riferisce che l'avvenimento sarebbe ἀβληχρὸς; è quindi meglio intendere “lontano dal mare”. Si avrebbe così il riferimento a una versione mitica a noi sconosciuta³²⁶.

Eschilo quindi, riprende alcuni elementi da entrambe le tradizioni sopra presentate, combinandoli con il motivo della “morte accidentale”. Una morte simile si trova infatti descritta in un frammento di Democrito: τοῦ δὲ καταγῆναι τοῦ φαλακροῦ τὸ κρᾶνιον τὸν ἀετὸν ῥίψαντα τὴν χελώνην, ὅπως τὸ χελώνιον ῥαγῆ (Democr. fr. A 68, 68 D-K.). Come si vede, si ritrova in questo passo l'uccello che, lasciando cadere qualcosa sulla testa di un

³²⁴ Il resoconto di Proclo è più stringato al riguardo: κὰν τοῦτῳ Τηλέγονος ἐπὶ ζήτησιν τοῦ πατρὸς πλέων ἀποβάς εἰς τὴν Ἰθάκην τέμνει τὴν νῆσον· ἐκβοηθήσας δ' Ὀδυσσεὺς ὑπὸ τοῦ παιδὸς ἀναίρεται κατ' ἄγνοιαν. (Procl. *Chrest* 324-6). Cfr. anche *Schol. Vet.* λ 134 (II 487, 23-4 Dindorf). L'argomento probabilmente era trattato anche dall' *Odysseus Akanthoplex* di Sofocle (fr. 453 3 454 Radt, cfr. Zardini 2006, 12-3) e si ritrova poi in altri autori (Lyc. *Alex* 796-8; Opp. *Hal* II 497-505).

³²⁵ Cfr. per esempio Zardini 2006, 2.

³²⁶ Cfr. Stanford 1957, 387; Heubeck 1980, 272. Quest'ultimo afferma che la versione della *Telegonia* potrebbe aver avuto origine proprio dall'errata interpretazione di questo passo; ipotesi sostenuta anche da Hadjicosti 2005, 78.

passante, lo uccide³²⁷. Un racconto molto simile, oltretutto, è quello sulla morte dello stesso Eschilo, contenuta nella sua *Vita*: Fr.1 A Radt: ἀετὸς γὰρ χελώνην ἀρπάσας, ὡς ἐγκρατὴς γενέσθαι οὐκ ἴσχυεν, ἀφίησι κατὰ πετρῶν αὐτὴν συνθλάσων τὸ δέρμα, ἢ δὲ ἐνεχθεῖσα κατὰ τοῦ ποιητοῦ φονεύει αὐτὸν e, con qualche piccola differenza, nella *Suda*: χελώνης ἐπιρριφείσης αὐτῷ ὑπὸ ἀετοῦ φ'εροντος κατὰ τῆς κεφαλῆς ἀπώλετο (Suid. ai 357 Adler)³²⁸.

Eschilo quindi, a proposito della profezia di Teiresias, non riferisce la stessa versione che compare in Omero, ma, contaminando altri racconti che conosceva ottiene una più personale versione del mito.

³²⁷ La Hadjicosti (2005, 80) ha supposto che in questo passo di Democrito ci fosse una ripresa diretta di Eschilo: il tutto sarebbe poi confluito nel racconto della morte di Eschilo stesso contenuta nella sua *Vita*. È in effetti innegabile il rapporto tra il frammento di Democrito e il passo della *Vita* di Eschilo: com'è noto il tragediografo morirebbe appunto perché un'aquila lascia cadere una tartaruga sulla sua testa. Le somiglianze tra Democrito e il frammento in questione degli *Ψυχαγωγοί*, invece, non sono così evidenti da suggerire realmente un rapporto tra i due: probabilmente si ispiravano entrambi a storie che circolavano ai loro tempi. È forse più probabile che sia stato l'autore della *Vita* a cogliere la vicinanza tra i due testi e ad attribuire a Eschilo la fine di un suo personaggio (metodo seguito tipicamente dagli antichi), presentandola nella versione di Democrito, che forse la rendeva meno risibile.

³²⁸Cfr. Lefkowitz 1981, 72-3.

PARTE TERZA

EPISODI CHE PRESENTANO VARIANTI NELLA LETTERATURA E NELL'ICONOGRAFIA

CAPITOLO 1

L'EPISODIO DI DOLON

Il tema che sarà affrontato in questo capitolo costituiva l'oggetto del libro K dell'*Iliade* (un'aggiunta, com'è noto, probabilmente posteriore, ma che doveva essere comunque inclusa nell'*Iliade* della recensione pisistratea del VI secolo), del *Reso* pseudoeuripideo, di alcune commedie perdute e di una serie di rappresentazioni vascolari attiche e apule. Le varianti conosciute su questa storia sono molto numerose: si riconosce sempre il nucleo di base dell'agguato di Odysseus e Diomedes durante la notte nel campo nemico, ma le modalità con le quali avveniva questa incursione erano molto variabili.

1. 1 Il libro K dell'*Iliade*

Nella versione iliadica, i due eroi vanno in missione come spie per conto degli Achei e catturano Dolon, inviato da Hektor per lo stesso scopo. Dolon viene interrogato e rivela molte informazioni sull'accampamento troiano, in particolare la posizione di Rhesos, appena arrivato e quindi posto all'estremità del campo (K 382-445). Ottenuto quanto necessario, Diomedes uccide Dolon e procede insieme a Odysseus verso l'accampamento dei Traci. Qui i due si dividono i compiti: Diomedes massacra Rhesos e i suoi compagni, mentre Odysseus porta via i cavalli (K 477-514). Mentre Ippokoon dà l'allarme per svegliare i Troiani (K 515-25), Odysseus e Diomedes riescono a fuggire e a riportare i cavalli verso il campo degli Achei, portando così a termine la loro missione.

Dolon e Rhesos sono due personaggi con un ruolo abbastanza marginale nell'*Iliade*, in cui non compaiono al di fuori del libro K. Quanto al primo, egli è introdotto da una breve presentazione in cui si ricorda il padre (l'araldo Eumedes), e si aggiunge che era ricco, brutto d'aspetto, ma veloce nella corsa (ἦν δέ τις ἐν Τρώεσσι Δόλων Εὐμήδεος υἱὸς|| κήρυκος θεῖοιο πολύχρυσος πολύχαλκος,|| ὃς δὴ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός, ἀλλὰ ποδώκης· K 314-6). Il suo ruolo e il fatto che abbia un nome parlante adatto all'unica situazione in cui compare in

Omero, suggeriscono che egli sia stato introdotto nel racconto proprio dal poeta del libro K³²⁹, ma, d'altro canto, una volta "creata" questa figura entra a far parte del repertorio mitico e può quindi essere associata a diverse situazioni. Infatti, Dolon è rappresentato su una coppa corinzia del VI secolo (fig. 52)³³⁰ in un contesto non omerico, fatto che indica che la sua figura, ormai nota nella tradizione mitica, potesse essere associata anche a episodi diversi dalla *Dolonia*. I due lati della coppa presentano una composizione analoga: si vedono due guerrieri che si scontrano (lato A: Aias e Aineas; lato B: Achilleus e Hektor), assistiti da due cavalieri (lato A: Aias e Ippokleus; lato B: Phoinix e Sarpedon); Dolon compare sotto l'ansa, nudo, senza armi e in fuga³³¹. Sembra che il tratto fondamentale di questa figura (il suo statuto non eroico, perché non porta le armi e sta fuggendo dal campo di battaglia) sia conservato in attinenza al significato del suo nome, che quindi doveva servire per connotarlo univocamente anche al di fuori dell'ambito della *Dolonia*. Non è detto quindi che la sua figura di personaggio traditore e ingannatore fosse associata esclusivamente al libro K e, dato che si trova in quest'altro contesto, è possibile che, dopo la sua probabile introduzione ad opera del compositore della *Dolonia*, potesse far parte di un più ampio repertorio mitico. Ad ogni modo però, il suo ruolo è di solito molto ridotto nelle riproposizioni dell'avventura notturna di Diomedes e Odysseus successive all'*Iliade*.

Rhesos è introdotto ancora più brevemente, attraverso le parole di Dolon, con la menzione del padre e dei suoi cavalli (ἐν δέ σφιν Ῥῆσος βασιλεὺς πάϊς Ἡϊονῆος. || τοῦ δὲ καλλίστους ἵππους ἴδον ἠδὲ μεγίστους. || λευκότεροι χιόνος, θεΐειν δ' ἀνέμοισιν ὁμοῖοι. K 435-7). Nel resoconto iliadico non è quindi rimarcata l'importanza del contributo del re trace, appena arrivato a Troia per sostenere i suoi alleati³³², ma, a quanto emerge dalle altre riprese di questo racconto, la tradizione riguardante il personaggio doveva essere più ampia di quanto contenuto nel libro K: oltretutto il nome Ῥῆσος, effettivamente di origine tracia, difficilmente può essere stato introdotto da Omero³³³.

³²⁹ Cfr. Hainsworth 1993, 186; il nome del padre e quello del figlio sembrano oltretutto costruiti in modo che abbiano un significato opposto (Δόλων, "l'ingannatore" e Εὐμήδης, "colui che ragiona bene"), come accade in qualche altro caso (Ἀντίνοος, "che non è d'accordo", figlio di Εὐπείθης, "che è convinto/ obbediente", menzionato per esempio in α 383), cfr. Von Kamptz 1982, 27 e 239-40).

³³⁰ Coppa, Bruxelles, Bibl. Royale; datata al 590-75; Payne, *NC* num. 996.

³³¹ Per l'interpretazione del gesto di questa figura si veda Lissarrague 1980, 17.

³³² Il contingente dei Traci era già stato menzionato nell'*Iliade* (nel *Catalogo delle navi*, in B 844-5 e altrove nel poema, per esempio in Δ 519-20), quindi quello di Rhesos deve essere uno schieramento separato (cfr. West 2011, 244).

³³³ Cfr. Von Kamptz 1982, 158-9; Hainsworth 1993, 196. Al contrario il cugino di Rhesos, che dà l'allarme per la morte dei suoi compagni (K 518-22) ha un nome di origine greca, Ἴπποκόων.

1.2 Versioni attestate negli scolii

Alcuni scolii all'*Iliade* riassumono infatti due tradizioni che differiscono su qualche punto da quella omerica. Una di esse è attribuita a Pindaro: Ρῆσος Στρυμόνος τοῦ ποταμοῦ τῆς Θράκης υἱὸς καὶ Εὐτέρης Μούσης. ἱστορεῖ δὲ Πίνδαρος ὅτι καὶ μίαν ἡμέραν πολεμήσας πρὸς Ἑλληνας μέγιστα αὐτοῖς ἐνεδείξατο κακά, κατὰ δὲ πρόνοιαν Ἥρας καὶ Ἀθηνᾶς ἀναστάντες οἱ περὶ Διομήδεα ἀναιροῦσιν αὐτόν (*Schol. Vet. K 435; 93, 18-22 Erbse = Pind. Fr. 262 S-M*). La missione di Diomedes e Odysseus, secondo Pindaro, era stata voluta da Hera e Athena perché era necessario fermare Rhesos, forte guerriero trace che aveva inflitto gravi perdite agli Achei. L'episodio viene a essere presentato in modo decisamente diverso da quanto si trova in Omero: Rhesos ha già combattuto un giorno in guerra (invece secondo il racconto iliadico è appena arrivato a Troia, insieme ai Traci, definiti infatti νεήλυδες in K 434), la missione dei due eroi achei è ispirata dalle divinità e non è quindi più necessario l'intervento di Dolon (che non è infatti menzionato dallo scoliaste ed era probabilmente assente nella versione pindarica). A queste differenze sullo svolgimento dei fatti, se ne aggiunge poi una sulla genealogia. Secondo la versione riassunta dallo scoliaste, infatti, Rhesos è figlio del fiume della Tracia Strymon e della Musa Euterpe, mentre nell'*Iliade* si dice che l'eroe è figlio di Eioneus (K 435)³³⁴.

La seconda versione dell'episodio, ricavabile da uno scolio D, completa il ritratto di Rhesos:

Ρῆσος γένει μὲν Θραξ ἦν, υἱὸς δὲ Στρυμόνος, τοῦ αὐτόθι ποταμοῦ, καὶ Εὐτέρης, μιᾶς τῶν Μουσῶν. Διάφορος δὲ τῶν καθ' αὐτὸν γενόμενος ἐν πολεμικοῖς ἔργοις ἐπῆλθε τοῖς Ἑλλησιν, ὅπως Τρωσὶ συμμαχήσῃ, καὶ συμβαλὼν πολλοὺς τῶν Ἑλλήνων ἀπέκτεινεν. Δείσασα δὲ Ἥρα περὶ τῶν Ἑλλήνων Ἀθηνᾶν ἐπὶ τὴν τούτου διαφθορὰν πέμπει, κατελθοῦσα δὲ ἡ θεὸς Ὀδυσσεά καὶ Διομήδην ἐπὶ τὴν κατασκοπὴν ἐποίησεν προελθεῖν. ἐπιστάντες δὲ ἐκεῖνοι κοιμωμένῳ Ρῆσῳ αὐτοῦ κτείνουσιν, ὡς ἱστορεῖ Πίνδαρος. ἔνιοι δὲ λέγουσιν νυκτὸς παραγεγονέναι τὸν Ρῆσον εἰς τὴν Τροίαν, καὶ πρὶν γεύσασθαι αὐτὸν τοῦ ὕδατος τῆς χῶρας φονευθῆναι. Χρησμός γὰρ ἐδέδοτο αὐτῷ φασιν, ὅτι εἰ αὐτὸς τε γεύσεται τοῦ ὕδατος καὶ οἱ ἵπποι αὐτοῦ τοῦ Σκαμάνδρου πίωσι καὶ τῆς αὐτόθι νομῆς ἀκαταμάχητος ἔσται εἰς τὸ παντελές (*Schol. Vet. D, K 435; 355 (39-45)-356 (1-5) Van Thiel*).

La parte dello scolio D che riguarda la versione pindarica è come si vede concorde con quanto riportato dallo scolio esegetico. Dopo la menzione di Strymon e Euterpe come genitori

³³⁴ Il nome Ἰωνῆς può rimandare comunque alla Tracia, si conosce infatti una città sulla riva del fiume Strymon denominata Ἰών (cfr. *Her. VII 25; Lyc. Alex I 417*). Ipponatte, ancora con un rimando alla Tracia, definisce Rhesos "re degli Enei" (*Αἰνειῶν πάλμυς*, fr. 72, 3 West).

di Rhesos, viene meglio specificato in cosa consista l'intervento di Hera e Athena (la prima è preoccupata per gli Achei e invia così Athena presso Odysseus e Diomedes perché uccidano Rhesos) e si aggiunge poi che entrambi gli eroi uccisero il guerriero trace (ἐκείνοι ... κτείνουσιν), elemento che indurrebbe a interpretare nello stesso senso lo scolio esegetico, che attribuiva la morte di Rhesos a οἱ περὶ Διομήδεα³³⁵. Sembra comunque più che naturale che in questa versione, in cui non è menzionato il furto dei cavalli, anche Odysseus (che si trova così privo del compito di rubarli) partecipasse all'uccisione di Rhesos. Oltre a Dolon, non sono nominati, comunque, neanche i compagni di Rhesos, che nell'*Iliade* erano uccisi insieme a lui.

Lo scolio D continua poi con la menzione di un'altra versione del racconto, secondo cui, con qualche differenza da quello pindarico, Rhesos sarebbe arrivato a Troia di notte e sarebbe stato ucciso prima di aver bevuto l'acqua dello Scamandro, che, come un oracolo gli aveva predetto, avrebbe avuto il potere di renderlo imbattibile. Questo sviluppo della storia contenente il responso dell'oracolo che, per la morte dell'eroe, non può realizzarsi, è incompatibile con la versione pindarica (secondo cui Rhesos aveva già combattuto un giorno a Troia, quando viene ucciso da Odysseus e Diomedes e si era già dimostrato molto forte), ma ha in comune con essa l'importanza accordata all'intervento in guerra di Rhesos a fianco dei Troiani³³⁶. Allo stesso tempo, però, l'introduzione dell'oracolo rende questa versione compatibile con quella iliadica, in cui Rhesos è appunto arrivato di notte e non ha ancora preso parte al combattimento: l'eroe non ha ancora mostrato quanto il suo contributo possa essere decisivo per i Troiani (aspetto che è ignorato nell'*Iliade*). A questo punto, il completamento della storia con la menzione di un oracolo che lo avrebbe reso imbattibile può essere stato introdotto per recuperare in un certo senso la caratterizzazione di Rhesos come potente guerriero (che doveva essergli propria in una tradizione poi non confluita nell'*Iliade*).

1.3 Il *Reso* pseudoeuripideo

Questa tragedia mette in scena l'episodio della missione notturna di Diomedes e Odysseus e benché sia stata ritenuta da alcuni come fedele trasposizione scenica del libro K dell'*Iliade*³³⁷, si possono rilevare al contrario significative differenze con esso, che mostrano

³³⁵ Come osserva Liapis (2009, 279) l'espressione οἱ περὶ X può indicare, in alcune occasioni, soprattutto nel greco degli scolii, una coppia ben nota, di cui si nomina solo un componente. Per una ricca lista di esempi di tale fenomeno si veda Radt 1980, 49-50.

³³⁶ Cfr. Liapis 2009, 280-2.

³³⁷ Già Fenik (1964, 27), pur concentrandosi sulle tradizioni non omeriche presenti nel *Reso*, mantiene comunque l'importanza del modello iliadico: "the appearance of Dolon at all seems to be the result of the authoritative influence of K"; giudizi in tale senso si trovano espressi anche altrove: "*Rhesus*' author used the

l'influsso della versione pindarica insieme a una rielaborazione propria dell'autore. Il dramma è ambientato per la prima parte nell'accampamento troiano, da cui Hektor segue con apprensione i movimenti che percepisce nell'accampamento nemico. Interviene Aineas, suggerendo di mandare una spia che possa riferire loro i piani degli Achei (*Rhes* 122-30), Dolon prontamente si propone come volontario (*Rhes* 154-7) e parte così in missione. A questo punto un messaggero riferisce a Hektor la notizia dell'arrivo di un forte esercito di Traci di cui è a capo Rhesos (di cui quindi Dolon non poteva sapere nulla, perché si era già allontanato), guerriero a cui nemmeno Achilleus potrà sfuggire (*Rhes* 309-16). Comincia quindi un dialogo tra Hektor e Rhesos, nel quale il Trace giustifica il suo aiuto tardivo agli alleati troiani (*Rhes* 466-526). Solo adesso entrano in scena Diomedes e Odysseus: dalle battute che si scambiano si evince che hanno sorpreso Dolon e, dopo aver saputo da lui la parola d'ordine per entrare nell'accampamento troiano (*Rhes* 573) e la posizione dei diversi contingenti (*Rhes* 576), l'hanno ucciso; Odysseus vorrebbe quindi rientrare, mentre Diomedes suggerisce di continuare la spedizione per infliggere un più duro colpo ai nemici, togliendo la vita a Paris o Aineas (*Rhes* 580-94). Sopraggiunge quindi la dea Athena, che sconsiglia tale impresa e suggerisce invece ai due di attaccare il nuovo arrivato Rhesos, perché se il guerriero riuscirà a sopravvivere questa notte, nessuno sarà più in grado di impedire che egli annienti gli Achei (*Rhes* 600-4). È quindi la dea che indica la posizione del guerriero nell'accampamento e fa menzione dei suoi cavalli (*Rhes* 613-7); i due eroi accettano la missione (dividendosi i compiti: Diomedes ucciderà Rhesos e Odysseus si occuperà dei cavalli, *Rhes* 622-3). Mentre i due portano a termine il loro incarico (non rappresentato sulla scena), Athena distrae Paris, che aveva notato degli spostamenti sospetti (*Rhes* 642-67). Torna poi sulla scena il solo Odysseus (Diomedes non sarà più presente nel dramma), che grazie alla parola d'ordine riesce a sfuggire ai controlli del coro di guardie troiane e a fuggire (*Rhes* 675-709)³³⁸. Il guidatore del carro dà quindi l'annuncio della morte di Rhesos, di cui non conosce i responsabili (*Rhes* 733-881); sarà infine la Musa, madre di Rhesos, a rivelare i nomi dei colpevoli a conclusione del dramma (è accusato il solo Odysseus ai versi 893-4 e 906-9,

Iliad not only as a source for a story but as a model for how to tell it" (Sparks Bond 1996), 271; "Il *Reso* è la sola tragedia sopravvissuta che dipenda direttamente - con tutta una serie di echi verbali e linguistici, oltre che contenutistici - da Omero, dalla sua *Doloneia*" (Burlando 1997, 108). Più sfumata la posizione di Zanetto, secondo cui il modello omerico è presente, ma accanto ad altri: "si potrebbe parlare allora di una "omericità di ritorno": il modello omerico, cioè, si introduce progressivamente nei procedimenti mentali del poeta, via via che l'elaborazione artistica prende corpo" (Zanetto 2005, 189).

³³⁸ Una tale uscita di scena di Diomedes è effettivamente problematica (cfr. Battezzato 2000, 369), ma le parole del coro sono esplicitamente riferite a un solo personaggio (*Rhes* 679 e 692-5), poi identificato come Odysseus ai versi 704 e 708; cfr. Jouan 2004, 40.

mentre più avanti, ai versi 938-40, sia Odysseus sia Diomedes, insieme ad Athena, sono da lei indicati come uccisori di Rhesos).

È innanzitutto notevole che la situazione sia presentata, nel *Reso*, dal punto di vista dei Troiani: per la prima parte del dramma la scena si svolge nel loro accampamento e si seguono i loro timori sulle future mosse dei nemici, fino alla decisione dell'invio di Dolon e, di nuovo, alla fine, si prendono in considerazione le conseguenze dell'accaduto per i Troiani e il lutto per la morte di Rhesos. Nell'*Iliade* al contrario è dato maggiore spazio agli Achei, che sono preoccupati per i movimenti che percepiscono tra i Troiani e quindi convocano un'assemblea per decidere sul da farsi, al termine della quale Diomedes e Odysseus partono in missione (K 1-298). Allo stesso modo al termine dell'episodio si descrive il rientro dei due eroi vittoriosi (K 526-79). L'attenzione rivolta alle decisioni prese nell'accampamento troiano invece è molto limitata (K 299- 337), ma nel *Reso* si riprendono comunque i punti fondamentali di questi versi (il discorso di Hektor e il ruolo di Dolon), con l'aggiunta dell'intervento di Aeneas, che però non modifica la trama.

La scelta di concentrare l'attenzione sulla parte troiana, nel dramma, è probabilmente dovuta al maggiore rilievo riservato al personaggio di Rhesos, fatto che, insieme ad altre differenze con l'*Iliade* nell'intreccio, suggerisce che l'autore non avesse come punto di riferimento il libro K. Per quanto riguarda il re trace, bisogna per prima cosa notare che viene ripresa nella tragedia la genealogia presente anche negli scolii all'*Iliade*: il personaggio è figlio del fiume Strymon e di una Musa (*Rhes* 279; 348-54; 918-9). La sua potenza militare è poi ben messa in evidenza: sebbene sia arrivato quella notte stessa e non abbia ancora avuto modo di mostrare le sue abilità nel combattimento (a differenza della versione pindarica, in cui, come si è detto, Rhesos ha combattuto un solo giorno infliggendo gravissime perdite ai nemici), si rimarca in più punti che si tratta di un alleato importante per i Troiani. Il re stesso, nel suo dialogo con Hektor, infatti, afferma che gli basterà un solo giorno per annientare i nemici (ἐμοὶ δὲ φῶς ἔν ἡλίου καταρκέσει|| πέρσαντι πύργους ναυστάθμοις ἐπεσπεσεῖν|| κτεῖναί τ' Ἀχαιοῦς, *Rhes* 447-9) e più avanti Athena ne enfatizza la minaccia per i Greci affermando che se passerà quella notte indenne, nessuno sarà più in grado di fermarlo (ὄς εἰ διοίσει νύκτα τήνδ' ἐς αὔριον,|| οὔτε σφ' Ἀχιλλεὺς οὔτ' ἄν Αἴαντος δόρυ|| μὴ πάντα πέρσαι ναύσταθμ' Ἀργείων σχέθου,|| τείχη κατασκάψαντα καὶ πυλῶν ἔσω|| λόγῃ πλατεῖαν ἐσδρομὴν ποιούμενον, *Rhes* 600-4)³³⁹. Infine si fa riferimento in qualche punto a imprese militari di

³³⁹ Secondo Fenik in queste parole di Athena è contenuto un adattamento della versione riportata dallo scolio iliadico secondo cui Rhesos per essere invincibile avrebbe dovuto bere l'acqua dello Scamandro (Fenik 1964,

Rhesos anteriori alla partecipazione alla guerra di Troia: il personaggio stesso menziona uno scontro con gli Sciti, che è stato la causa del suo ritardo a venire in soccorso dei Troiani (*Rhes* 426-31) e la Musa ricorda altre battaglie del figlio per difendere la sua patria (*Rhes* 932-3). Queste allusioni, benché si riferiscano probabilmente a circostanze inventate dall'autore, sembrano comunque confermare che il valore militare fosse una caratteristica importante di questa figura.

Quanto allo svolgimento dell'episodio, le differenze con l'*Iliade* sono molteplici. Il ruolo di Dolon è infatti molto diverso da quanto si trova nel libro K: il troiano non riferisce a Diomedes e Odysseus la posizione di Rhesos (che non poteva oltretutto conoscere, perché il re trace era arrivato dopo la partenza di Dolon per la missione), ma rivela la parola d'ordine dell'accampamento (di cui nell'*Iliade* non si parla), che sarà comunque essenziale per Odysseus nella sua fuga dopo l'uccisione di Rhesos. Si rende così necessario l'intervento di Athena, che comunichi a due eroi Achei la posizione di Rhesos e che insista sull'opportunità della sua morte per il loro esercito: questo punto in particolare avvicina la versione tragica a quella pindarica, in cui sono appunto le divinità a guidare l'intervento di Diomedes e Odysseus, e Dolon è assente. Lo stesso Dolon, oltre ad avere un ruolo non del tutto coincidente con quanto narrato nell'*Iliade*, mostra nel *Reso* alcuni tratti caratteriali diversi. Sembra infatti assente la caratterizzazione di pauroso e codardo che gli era propria nel poema omerico (in particolare, nel momento in cui viene catturato, trema, batte i denti ed è verde di paura³⁴⁰) e si cerca invece di presentarlo come personaggio coraggioso che si è offerto come volontario in una missione rischiosa per salvare il suo esercito (soprattutto attraverso le parole del coro: ἐπεὶ πρό τ' οἴκων πρό τε γᾶς ἔτλα μόνος|| ναύσταθμα βᾶς κατιδεῖν· ἄγαμαι|| λήματος· ἦ σπανία τις|| τῶν ἀγαθῶν, ὅταν ἦ|| δυσάλιος ἐν πελάγει καὶ σαλεύῃ|| πόλις. ἔστι Φρυγῶν τις ἔστιν ἄλκιμος, *Rhes* 243-9)³⁴¹.

Anche i tratti caratteriali di Odysseus non sono esattamente quelli omerici. È notevole infatti che Odysseus non sembri a suo agio nell'impresa notturna, ma, al contrario, dopo la morte di Dolon proponga di tornare immediatamente all'accampamento (στείχωμεν ὡς τάχιστα ναυστάθμων πέλας, *Rhes* 582) e che, all'incitamento di Diomedes a compiere un'impresa eroica uccidendo qualche importante guerriero risponda che non si potrebbe realizzare un tale obiettivo senza pericoli (πῶς οὖν ἐν ὄρφνῃ πολεμίων ἀνὰ στρατὸν|| ζητῶν

26; cfr. Jouan 2004, 37 e Liapis 2012, 239). Questa rimane una possibile spiegazione di questi versi, ma non è detto che non si tratti di un generico modo di indicare la forza del re trace in guerra e l'opportunità di fermarlo prima che vi prenda parte, cioè la notte stessa del suo arrivo.

³⁴⁰ ὁ δ' ἄρ' ἔστη τάρβησέν τε|| βαμβαίνων: ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνεται ὀδόντων|| χλωρὸς ὑπαὶ δειῖος (K 374-6).

³⁴¹ Cfr. Liapis 2012, xlix-1.

δυνήση τούσδ' ἀκινδύνως κτανεῖν; *Rhes* 587-8). L'accusa di codardia in relazione al medesimo episodio era probabilmente rivolta ad Odysseus anche in una commedia perduta di Epicarmo, come si vedrà di seguito.

Infine, sebbene come si è detto, ai versi 622-3, i due eroi si dividano i compiti (Odysseus si occuperà dei cavalli, mentre Diomedes ucciderà Rhesos), sembra più avanti che le loro parti siano invertite o che entrambi abbiano ucciso i guerrieri traci³⁴². Infatti, è il solo Odysseus (che avrebbe ancora la spada sguainata se Athena poco prima non gli avesse suggerito di riporla nel fodero, *Rhes* 669) a essere fermato dalle guardie, forse perché Diomedes è intanto fuggito con i cavalli, e ancora Odysseus è indicato dal coro come colpevole del crimine (*Rhes* 670 e 686) e dalla Musa (*Rhes* 893-4 e 906-9). Ad ogni modo la stessa Musa, poi, afferma che né Odysseus né Diomedes hanno effettivamente compiuto il crimine, ma la responsabile è solo la dea Athena che l'ha ideato (καὶ τοῦδ', Ἀθάνα, παντὸς αἰτία μόρου,|| - οὐδὲν δ' Ὀδυσσεὺς οὐδ' ὁ Τυδέωος τόκος|| ἔδρασε δράσας - μὴ δόκει λεληθέναι, *Rhes* 938-40), passo in cui sembra che entrambi i guerrieri achei siano considerati assassini di suo figlio. Il dramma presenta quindi una contraddizione su questo punto, ma sembra ad ogni modo che anche Odysseus abbia partecipato all'uccisione dei Traci, ulteriore elemento che può avvicinare questa versione a quella pindarica e che non è comunque inconsueto in altre riprese di questo mito, poiché anche Ovidio indica Odysseus come uccisore di Rhesos (Ov. *Met* XIII 249-52).

In conclusione, dall'analisi della ripresa dell'episodio di Dolon nel *Reso*, emerge qualche somiglianza con la *Dolonia* omerica (l'arrivo di Dolon di notte e la figura stessa di Dolon), ma si notano anche molti elementi abbastanza rilevanti che derivano dalla tradizione non omerica e attribuita a Pindaro di cui parlano gli scolii (l'indicazione di Strymon come padre di Rhesos, la maggiore importanza attribuita al re trace, il ruolo di Athena come guida della missione di Diomedes e Odysseus, la probabile partecipazione di entrambi all'omicidio)³⁴³. Queste differenze con la versione omerica sono abbastanza consistenti e sembrano suggerire l'esistenza di una diversa tradizione sull'episodio, ripresa dall'autore del *Reso* (in parte) e da Pindaro. Inoltre, si notano alcuni elementi introdotti dal drammaturgo stesso, che non trovano paralleli altrove, come l'importanza accordata alla parola d'ordine dell'accampamento troiano, che permette a Odysseus di salvarsi e l'arrivo di Paris, che è vicino a scoprire gli Achei e impedire così la morte di Rhesos. Anche il seguito della storia è molto più sviluppato

³⁴² Si tratta di una delle numerose contraddizioni che appaiono nel *Reso*, cfr. Jouan 2004, xxi e 40 e Liapis 2012, 252 e 305.

³⁴³ Cfr. la tesi di Fenik, secondo cui il *Reso* è più vicino alla tradizione pindarica che a quella iliadica (Fenik 1964, 18-25); per un'opinione opposta si veda Fantuzzi 2004, 419-23.

rispetto a quanto presente nel libro K, attraverso il lungo dialogo tra il guidatore del carro e Hektor e il lamento della Musa per la morte del figlio.

Si vede quindi come il tragediografo abbia così ottenuto una propria versione dell'episodio, con l'aggiunta di nuovi elementi e la ripresa di tratti che comparivano anche nel libro K e nella versione pindarica, su alcuni punti incompatibile con quella omerica e costruita a sua volta su elementi che dovevano essere molto antichi. Infatti almeno uno tra questi (il fatto che Odysseus partecipi all'uccisione dei Traci, a cui si accenna, come si è visto, anche nel *Reso*) si trova attestato prima di Pindaro, su un'anfora calcidica del VI secolo.

1.3.1 L'anfora di Malibu

Anfora calcidica, Malibu, Getty Mus. 96. AE.1

Datata al 550-40 a.C.; attribuita al Pittore delle Iscrizioni

L'impresa notturna di Diomedes e Odysseus è infatti rappresentata per la prima volta su un'anfora calcidica datata al VI secolo e conservata al Getty Museum (fig. 53a e 53b). La decorazione mostra, sul lato A, Diomedes (il cui nome è scritto) nell'atto di colpire con la spada un personaggio accasciato al suolo che l'iscrizione identifica come Rhesos. Attorno ai due personaggi si vedono, a sinistra, uno scudo, un elmo e una spada e, a destra, di nuovo una spada e un elmo, a cui fa da sfondo un arbusto. La scena sul lato B è costruita in modo analogo: un guerriero, questa volta identificato come Odysseus, trafigge con la spada un guerriero trace. In modo simile a quanto notato per il lato A, sulla sinistra compaiono uno scudo e una spada e sulla destra uno scudo e una pianta. Sui due lati del vaso, poi, si trovano, a terra, figure di uomini distesi, con gli occhi chiusi, probabilmente i compagni di Rhesos: dal modo in cui sono rappresentati non è chiaro se sono già stati uccisi o se stiano dormendo, anche se la seconda possibilità sembra più probabile, perché non sono rappresentate gocce di sangue o altri indizi che permettano di capire che sono morti³⁴⁴. In ogni caso, il loro numero totale (dodici) è in accordo con quello riportato nell'*Iliade* (ὄφρα δὺώδεκ' ἔπεφνεν· K 488). Sotto le anse, infine, a segnalare la separazione tra le due scene, sono rappresentati dei cavalli imbizzarriti. Compaiono quindi in questa rappresentazione molti elementi del racconto omerico: Diomedes che uccide Rhesos, i dodici Traci addormentati e i meravigliosi cavalli di Rhesos. Si tratta però dell'unica rappresentazione dell'episodio in cui anche Odysseus partecipi al massacro (negli altri casi, come si vedrà, è per lo più mantenuta la separazione dei

³⁴⁴ Nell'*Iliade*, Rhesos è indicato come l'ultimo di tredici guerrieri a essere ucciso (ἀλλ' ὅτε δὴ βασιλῆα κινήσατο Τυδέος υἱός|| τὸν τρισκαιδέκατον μεληδέα θυμὸν ἀπήνυρα K 493-4): per questo motivo si pensa generalmente che in questa scena gli altri combattenti siano già morti (cfr. True 1995, 416), ma tale spiegazione parte dal presupposto che il punto di riferimento per questa rappresentazione fosse appunto l'*Iliade*.

compiti e il Laerziade si occupa dei cavalli, mentre Diomedes uccide i guerrieri). La scena è costruita con evidente simmetria nei due lati, ma una semplice esigenza compositiva non sembra sufficiente a spiegare il fatto che anche Odysseus sia rappresentato mentre uccide un guerriero. L'attenzione dell'artista ad altri dettagli della storia (come il numero dei guerrieri) può piuttosto suggerire la ripresa di alcuni elementi attestati anche da tradizioni letterarie, e il coinvolgimento di Odysseus nell'omicidio può indicare, almeno per questo dettaglio, il riferimento alla stessa versione nota a Pindaro allo Pseudo-Euripide.

1.4 Epicarmo

L'episodio di Dolon era forse ripreso anche in una perduta commedia di Epicarmo, dal titolo di Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος. Questo titolo, *Odysseus disertore*, si può interpretare alla luce dei versi seguenti, probabilmente pronunciati proprio dal personaggio di Odysseus (PCG III fr. 97, 11-6)³⁴⁵:

– ~ –]γ' ὄφειλον ἐνθὲν ὕσπερ ἐκελήσ[–
 – ~ –]των ἀγαθικῶν κακὰ προτιμάσαι θ[~ –
 – ~ κίν]δυνον τελέσσαι καὶ κλέος θεῖον λ[αβεῖν
 – ~ –]ν μολῶν εἰς ἄστν, πάντα δ' εὔ σαφα[νέως
 πυθομέ]νος δίοις τ' Ἀχαιοῖς παιδί τ' Ἀτρέος φί[λωι
 ἄψ ἀπαγ]γείλαι τὰ τηρεῖ καὐτὸς ἀσκηθῆς . [~–

Odysseus era quindi stato incaricato di portare a termine una missione nella città dei Troiani (non nell'accampamento, a differenza di quanto si dice nella versione omerica), con la quale avrebbe dovuto ottenere delle informazioni da riferire poi ad Agamemnon, ma non l'aveva invece portata a termine, comportandosi in questo senso da disertore³⁴⁶. Tra gli altri personaggi compariva probabilmente Diomedes, ma non è possibile essere certi della presenza di Dolon o Rhesos: non si sa quindi come fosse trattato l'episodio³⁴⁷. Ciò che appare interessante è però il modo in cui viene rappresentato Odysseus. Già nel *Reso*, come si è visto, dopo la morte di Dolon, il personaggio avrebbe voluto ritirarsi evitando così altri pericoli; nella commedia, questo tratto di Odysseus è portato alle estreme conseguenze ed egli è visto

³⁴⁵ Si riporta la traduzione di Cassio (2002, 77): “would that I had gone there where they told me, not preferred dishonesty to virtuous conduct, but run the risk, obtained divine glory by entering the Trojan city, learnt everything clearly, brought the news back to the goodly Achaeans and the dear son of Atreus, and myself come unscathed”.

³⁴⁶ Olson 2007, 47-8, Cassio 2002, 75-7.

³⁴⁷ Tra le varie ipotesi di ricostruzione della commedia si vedano Webster 1962, 88 e Kerkhof 2001, 125-8.

come un codardo, che non porta a termine la missione che gli era stata affidata e che, come si dice qualche verso prima di quelli sopra riportati, ha paura di essere picchiato una volta tornato dagli Achei (οὐ γὰρ ἔμπα[λιν] χ' ἄνυσαιμ' οὕτως ἀλοιῆσθαι κακόν, *PCG* III fr. 97, 6; traduzione: “infatti non tornerei indietro così, essere picchiati è un male”)³⁴⁸. La prospettiva è naturalmente comica³⁴⁹, ma questa presentazione di Odysseus come codardo, che non compare nel libro K ed è generalmente assente in Omero, non è probabilmente imputabile unicamente a un'esagerazione del commediografo: lo stesso tratto compare in qualche altro racconto sul personaggio e viene così riferita dall'autore del *Reso* e da Epicarmo anche all'episodio della *Dolonia*³⁵⁰.

1.5 Iconografia

Per quanto riguarda le rappresentazioni figurate della missione notturna di Odysseus e Diomedes del V e IV secolo, occorre distinguere, per somiglianze compositive, tra produzione attica e apula.

1.5.1 Vasi attici

Oinochoe, Oxford, Ashm. Mus. 226
Datata al 500-490 a.C.; attribuito al pittore di Athena
ABV 527, 25; *BA* 330814

Coppa, Leningrado, Ermitage B 1542
Datata al 490-80 a.C.; attribuito al pittore della Dokimasia
ARV² 413, 23; *BA* 204505

Coppa (frammenti), Parigi, Cabinet des Médailles 526, 743, 553 L41
Datata al 500-490 a.C.; Onesimos
ARV² 319, 5; *BA* 203220

Lekythos, Parigi, Louvre CA 1802
Datata al 480-70 a.C.
BA 5236

Nella ceramografia attica l'aspetto che sembra maggiormente degno di nota è l'attenzione riservata al travestimento in lupo di Dolon, che appare molto più enfatizzato di quanto non sia nel libro K.

³⁴⁸ Cfr. Olson 2007, 49.

³⁴⁹ L'episodio della *Dolonia* fu ripreso anche da Eubulo, nella commedia intitolata *Δόλων* (*PCG* V fr. 29-30), di cui è rimasto molto poco, cfr. Hunter 1983, 122-4. Aveva un intento parodico forse anche il componimento di Ipponatte su questo tema (fr. 72 West), cfr. Miralles-Pörtulas 1988, 38.

³⁵⁰ Si può ritrovare un riferimento alla codardia di Odysseus anche nel noto episodio dei *Kypria* (Procl. *Chrest* 119-21), in cui si finge matto per non dover prendere parte alla guerra di Troia e forse in un discusso passo iliadico (Θ 92-8) in cui Odysseus è incitato da Diomedes a combattere, ma ignora le sue parole e si allontana, cfr. Stanford 1954, 72-3; Montiglio 2011, 63.

Nei versi omerici, infatti il travestimento è solo accennato attraverso la menzione del mantello di pelle di lupo e del cappello di martora che Dolon indossa, insieme all'arco e all'asta, quando si prepara per la sua imboscata (ἔσσατο δ' ἔκτοσθεν ῥινὸν πολιοῖο λύκοιο,|| κρατὶ δ' ἐπὶ κτιδέην κυνέην, K 334-5), gli stessi oggetti sono offerti ad Athena, dopo l'uccisione di Dolon, da Odysseus (K 458-9). Non è detto comunque che il mantello e il cappello siano evocati nel racconto omerico con un valore simbolico e indichino una stretta associazione tra Dolon e il lupo³⁵¹, in ogni caso il contesto non sembra suggerirlo. È invece più insistito l'aspetto del travestimento nel *Reso*, in cui si dice effettivamente che Dolon, per non essere riconosciuto, si ricoprirà interamente della pelle di lupo e camminerà a quattro zampe:

λύκειον ἀμφὶ νῶτ' ἐνάψομαι δορὰν
καὶ χάσμα θηρὸς ἀμφ' ἐμῶ θήσω κάρρα,
210 βάσιν τε χερσὶ προσθίαν καθαρμόσας
καὶ κῶλα κώλοισ, τετράπουν μιμήσομαι
λύκου κέλευθον πολεμίους δυσεύρετον,
τάφροισ πελάζων καὶ νεῶν προβλήμασιν (*Rhes* 208-13)³⁵²

Questa stessa caratterizzazione è ripresa anche nelle parole del coro: τίς ἄνδρ' Ἀχαιῶν ὁ|| πεδοστιβῆς σφαγεύς|| οὐτάσει ἐν κλισίαις, τετράπουν|| μῖμον ἔχων ἐπὶ γᾶν|| θηρὸς; (*Rhes* 254-7)³⁵³.

Una rappresentazione analoga del personaggio si ritrova anche nella ceramografia attica: si tratta in particolare di quattro vasi, che mostrano il travestimento totale di Dolon in lupo e sono datati alla prima metà del V secolo, venendo a essere, quindi, anteriori al *Reso*³⁵⁴. Sui tre vasi più antichi è rappresentato il momento della cattura di Dolon, posto tra Odysseus e Diomedes e ricoperto dalla pelle di lupo, con una identificazione tra uomo e animale più o meno evidente. Il primo esempio è quello su una *oinochoe* conservata a Oxford (fig. 54):

³⁵¹ Nello stesso canto, oltretutto, altri eroi indossano pelli di animale (Agamemnon di leone, in K 23, e Menelaos di leopardo, in K 29. Cfr. Hainsworth 1993, 189.

³⁵² Traduzione: “Coprirò il mio dorso di una pelle di lupo e porrò sul mio volto le fauci dell'animale, adatterò le zampe anteriori alle mie braccia, alle mie gambe quelle posteriori, imiterò l'andatura a quattro zampe del lupo, difficile da riconoscere per i nemici, mentre mi avvicinerò alle trincee e alle difese delle navi”.

³⁵³ Traduzione: “Quale ucciderà tra gli Achei nelle tende l'uccisore che avanza sul suolo, imitando sulla terra l'andatura a quattro zampe di un animale?”.

³⁵⁴ Sui vasi apuli il travestimento di Dolon è meno evidente (cratere a calice, Londra BM 1846.9-25.3, datato al 390-80 a.C., *LCS* 102, num. 533; cratere a campana, Siracusa, Mus. Reg. 36.332, datato al 380-70 a.C., *LCS* 204, num. 31; cratere a campana, Napoli, priv coll., *LCS* 123, num. 632). Questi vasi, in particolare il cratere conservato a Londra, su cui i vestiti dei personaggi appaiono particolarmente elaborati, sembrano derivare da una scena teatrale, cfr. Cirio 1997, 114-5.

Dolon indossa sulle spalle una pelle di animale, ancora provvista di testa; è bene notare che anche il personaggio sulla sinistra (Diomedes o Odysseus, l'iscrizione è assente) è coperto da un simile mantello, a cui però manca la testa. Il travestimento, che in questo caso presentava una certa originalità solo per la presenza della testa, è più rimarcato nelle altre rappresentazioni. Su una coppa di Leningrado (fig. 55), Dolon, ancora al centro della rappresentazione, appare infatti completamente rivestito dal manto dell'animale (compresa la coda), che si adatta a braccia e gambe e arriva a ricoprirgli anche la testa. Dietro di lui appare un arbusto, a indicare l'ambientazione della scena, e posti sui due lati, Odysseus e Diomedes impediscono la sua fuga. La stessa scena è ripetuta sui due lati, con qualche piccola differenza: sul lato B infatti sembra essere ritratto il momento della cattura vera e propria (Dolon ha il ginocchio sinistro piegato ed è afferrato dai due uomini ai lati)³⁵⁵. Il travestimento di Dolon, comunque, è identico sulle due facce. La terza rappresentazione della cattura di Dolon si trova su una coppa in frammenti conservata al Cabinet des Médailles (fig. 56). Da quello che è rimasto, si può dedurre che Dolon si trovasse ancora al centro della scena, davanti a un arbusto, fermato, come accade negli altri casi, da Diomedes e Odysseus. La composizione era poi arricchita da altri due personaggi ai lati, Hermes in fuga a sinistra e Athena a destra³⁵⁶ (sono presenti iscrizioni per tutte le figure). Quanto al travestimento di Dolon (della cui figura non è conservata la testa), si può notare che il travestimento ha raggiunto un grado maggiore di realismo: la pelle, legata in vita con una cintura che si incrocia poi sul petto, aderisce perfettamente alle gambe, si vedono le zampe che ricoprono il piede sinistro e la mano destra e perfino i genitali arrivano a essere rappresentati come quelli dell'animale, tanto che sembra che Dolon si sia quasi trasformato in lupo³⁵⁷. L'ultima rappresentazione che attesta questo travestimento, posteriore di qualche anno rispetto alle altre (poiché datata al 480-70 a.C.) è quella su una *lekythos* conservata al Louvre (fig. 57), che mostra Dolon da solo, ritratto davanti a un albero che indica il contesto della scena. Il personaggio cammina a quattro zampe, adottando così un'andatura animalesca (come è descritto anche nei versi del *Reso* sopra riportati), ed è ancora coperto dalla pelle di lupo (sebbene sotto conservi il suo chitone), sulla schiena e sulla testa (inserita nelle fauci aperte).

È possibile trarre qualche osservazione comune a proposito di questo gruppo di vasi. L'attenzione, intanto, è sempre rivolta al personaggio di Dolon (da solo, o in mezzo alla

³⁵⁵ Cfr. Williams 1986, 662.

³⁵⁶ La presenza di Athena a supporto degli Achei non sembra particolarmente sorprendente, mentre è più originale quella di Hermes. È stato suggerito un parallelo con i versi del *Reso* in cui il Coro invoca la protezione del dio per la missione di Dolon (*Rhes* 216-8, cfr. Jouan 2004, lxi), che testimonierebbero un legame del dio con la vicenda.

³⁵⁷ Cfr. Lissarrague 1980, 20; Cirio 1997, 114.

composizione), la cui morte (giustificata perché quella di un nemico nell'*Iliade* e riferita solo in modo indiretto nel *Reso*) assume un ruolo centrale soprattutto nella coppa in frammenti del Cabinet des Médailles, dove la presenza delle due divinità testimonia l'importanza dell'evento. Inoltre, è significativa l'insistenza sul travestimento, che sulla stessa coppa in frammenti arriva a essere un'identificazione totale con l'animale. Questo tipo di rappresentazione, non omerica, sembra suggerire una rilettura del mito in chiave pittorica che prevedeva un'associazione stretta tra uomo e animale e lo inseriva forse in una metafora più ampia, caratterizzandolo come personaggio legato alla natura selvaggia (in queste scene vascolari è quasi sempre presente un tronco d'albero, come indicazione paesaggistica) e alla caccia (Dolon, armato di arco - arma non oplitica - e vestito da lupo, a simboleggiare il suo statuto di "preda", si trova a essere catturato, e quindi "cacciato" da Diomedes e Odysseus, armati di spada)³⁵⁸. Questi elementi mostrano come gli artisti interpretassero la figura di Dolon, senza richiamarsi all'autorità omerica, ma rifacendosi a caratteristiche di questa figura che dovevano essere più ampie di quelle che appaiono nell'*Iliade*. Una tale associazione tra uomo e animale, pur essendo particolarmente insistita nelle raffigurazioni, non era comunque una loro esclusiva, trovandosi, come si è visto, attestata anche nel *Reso*.

1.5.2 Vasi apuli

Situla, Napoli Mus. Naz. 81863,
Datata al 350 a.C.; attribuita al pittore di Licurgo,
RVAp I 417-8, num. 18.

Cratere, Berlino, Staatl. Mus. V.I. 3157,
Datato al 350 a.C.; attribuito al pittore di Rhesos,
RVAp I 441, num. 102a.

Cratere Berlino, Staatl. Mus. 1984.39,
Datato al 340 a.C.; attribuito al pittore di Darios,
RVAp Suppl. II/1, 146, num. 17a.

Mentre la ceramografia attica, a quanto risulta dagli esemplari rimasti, si concentra solo su Dolon, quella apula concede spazio anche all'uccisione di Rhesos, di cui sono note tre rappresentazioni databili al IV secolo. Quella più semplice, la cui composizione è limitata solo ai personaggi principali, si trova su una situla conservata a Napoli (fig. 58). È infatti rappresentato il nucleo della vicenda: in alto si vedono tre guerrieri in abiti orientali uccisi e, nella fascia inferiore, Odysseus che conduce via i cavalli e Diomedes che gli indica la via di fuga. I compiti sembrano quindi ben ripartiti tra i due eroi (in modo analogo a quanto succede nell'*Iliade*), ma si può comunque notare qualche traccia di ambiguità a questo proposito, nel

³⁵⁸ Cfr. Lissarrague 1980, 19-26.

modo in cui è ritratto Odysseus, che ha la spada in mano come Diomedes (e sembrerebbe quindi aver preso parte al massacro dei Traci). La stessa spada è però dipinta anche al fianco dell'eroe, nel fodero, come se l'artista fosse stato effettivamente incerto sul ruolo da attribuire a questo personaggio³⁵⁹.

Una rappresentazione più elaborata di questo episodio è quella che compare su un cratere di Berlino, attribuita al pittore di Rhesos (fig. 59). La fascia superiore della decorazione è occupata da personaggi in abiti orientali, i guerrieri traci, appoggiati sul gomito con gli occhi chiusi, a indicare che stanno dormendo, tranne quello in alto a sinistra, in posizione scomposta, accasciato in avanti, che sembra essere morto. Nella fascia centrale compare, sul lato destro una figura con la spada sguainata che si dirige verso i Traci, probabilmente Diomedes, e dal lato opposto un personaggio in abiti orientali con le braccia aperte, di solito interpretato come una sentinella trace che dà l'allarme³⁶⁰. Nella parte inferiore si vede infine Odysseus, che conduce via i cavalli e tiene la spada in mano, in modo del tutto simile a quanto rilevato per la situla di Napoli, anche se in questo caso la spada non è ritratta anche nel fodero ed è possibile quindi ipotizzare un suo coinvolgimento nell'uccisione dei guerrieri. Accanto a Odysseus si vede, infine, un personaggio sulla sinistra che sembra indicargli la via di fuga. Questa complessa composizione pone qualche problema di interpretazione, soprattutto per l'aggiunta di questa figura in basso a sinistra: è possibile che si tratti di un terzo compagno di Odysseus e Diomedes, che non compare nelle versioni letterarie dell'episodio³⁶¹. Inoltre, anche il ruolo della sentinella sembra un'innovazione del pittore, in quanto sembra che voglia richiamare l'attenzione dei Traci addormentati e impedire, così, l'imminente attacco di Diomedes, mentre sia nell'*Iliade* (K 517-22) sia nel *Reso* (733-881) il personaggio che si accorge del massacro (rispettivamente il cugino di Rhesos, Ippokoon, e il guidatore del carro) ne riferisce la notizia ai Troiani. Questi particolari suggeriscono quindi che l'artista non abbia ripreso fedelmente nessuna versione letteraria e sembra piuttosto che abbia ricreato una propria interpretazione dell'episodio, combinando diversi elementi mitici che aveva a disposizione³⁶².

Al contrario la scena dipinta sul cratere di Berlino attribuita al pittore di Darios (fig. 60) sembra riprendere più chiaramente alcuni elementi propri del *Reso* (sebbene si possano riconoscere anche in questo caso delle innovazioni dell'artista). Nella fascia superiore della

³⁵⁹ Cfr. Giuliani 1996, 79.

³⁶⁰ Cfr. Taplin 2007, 161.

³⁶¹ Questa è l'opinione di Taplin (2007, 162-3). Giuliani (1996, 78-9) ritiene invece che questa figura alluda a Diomedes, ritratto in due momenti diversi perché si tratta dei due modelli figurativi che l'artista aveva a disposizione per questo personaggio.

³⁶² Cfr. Giuliani 1996, 85.

decorazione si vede infatti, al centro, il re trace immerso nel sonno, mentre Diomedes gli si avvicina con la spada sguainata. Vicino a loro si vede Athena, che indica a Diomedes il guerriero da uccidere (in questo senso il suo ruolo è comparabile a quello che le è attribuito nel *Reso*). Ai piedi di Diomedes si vede un guerriero trace addormentato (o ucciso) e dietro di lui, sulla sinistra del vaso si vede la sentinella trace, addormentata. A destra, una donna velata che si regge il volto con la mano in segno di dolore, probabilmente la Musa, madre di Rhesos. Nella parte inferiore si vede ancora Odysseus che conduce via i cavalli, ai cui lati appaiono, a destra, una figura tra due rocce, che tiene in mano una canna di papiro (interpretata come il fiume Strymon, padre di Rhesos³⁶³) e, a sinistra, un guerriero trace addormentato. Il ruolo di Athena, insieme alla presenza della Musa e di Strymon, suggeriscono quindi, almeno per questi aspetti, una vicinanza con il *Reso*, anche se la rigorosa divisione dei ruoli tra Diomedes e Odysseus (che in questo caso, a differenza dei precedenti, non tiene in mano la spada) non era rispettata, come si è visto, nella tragedia pseudoeuripidea.

1.6 Tabella riassuntiva

	Genealogia	Numero di personaggi	Importanza dei personaggi	Caratterizzazione dei personaggi	Intreccio	
					Arrivo di Rhesos	Uccisione di Rhesos
Omero	figlio di Eioneus (K 435)		Dolon indica come trovare Rhesos	- Dolon è brutto e codardo - non si dice nulla di Rhesos	la notte in cui è ucciso	Diomedes uccide Rhesos, Odysseus ruba i cavalli
[Euripide], <i>Reso</i>	figlio di fiume Strymon e della Musa	Aggiunta: - di Athena (riferisce la posizione di Rhesos) - di Paris	Dolon rivela la parola d'ordine, ma non parla di Rhesos (ruolo più ridotto rispetto all' <i>Iliade</i>)	- Dolon è coraggioso (<i>Rhes</i> 242-52) - Dolon si traveste da lupo - Rhesos è un importante guerriero	la notte in cui è ucciso	Odysseus è considerato anch'egli come responsabile della morte di Rhesos
Pindaro	figlio di fiume Strymon e della Musa	Aggiunta di Athena	Dolon è probabilmente assente	Rhesos è un importante guerriero	il giorno prima	Odysseus e Diomedes uccidono Rhesos
Epicarmo, Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος				Odysseus è un codardo		Odysseus non compie la missione che gli era stata assegnata
Vasi attici				Insistenza sul travestimento in lupo		
Coppa del Cabinet		Aggiunta di Athena e		Dolon acquista sembianze di lupo		

³⁶³ Cfr. Trendall 1991, 146; Giuliani 1996, 81; Taplin 2007, 164.

des Médailles		Hermes				
Vasi apuli						
Cratere del pittore di Rhesos						- Forse Odysseus e Diomedes uccidono Rhesos - la sentinella sveglia i Traci
Cratere del pittore di Darios	Figlio del fiume Strymon e della Musa	Aggiunta di Athena				

Dall'analisi delle fonti letterarie e iconografiche che hanno per soggetto l'episodio considerato, emerge, per prima cosa, dato il numero di punti su cui esse si differenziano, che la tradizione mitica a questo proposito era abbastanza ricca (e oltretutto, come si è visto, l'autore del *Reso* vi introduce ulteriori innovazioni). Quanto all'autorità che la versione omerica esercitava sulle altre riproposizioni di questo episodio, sembra che essa fosse abbastanza limitata. Ci sono diversi elementi, infatti, che non vengono mai ripresi dagli artisti e autori operanti nel V e IV secolo. Intanto la genealogia omerica, che prevedeva che Rhesos fosse figlio di Eioneus, appare del tutto sostituita da quella secondo cui i genitori sono il fiume Strymon e la Musa. Inoltre, alcune importanti caratteristiche della trama della *Dolonia* non appaiono negli altri testimoni considerati. È notevole soprattutto che sia per lo più ridimensionato il ruolo di Dolon, che non indica a Odysseus e Diomedes il modo di arrivare a Rhesos, compito che è invece svolto dalla dea Athena (elemento che si ritrova nel *Reso*, nella versione pindarica e probabilmente è presupposto anche nel cratere apulo del pittore di Darios, su cui è rappresentata Athena). Nei casi in cui invece l'attenzione si concentri proprio sulla figura di Dolon (la ceramografia attica), il personaggio vi compare con caratteristiche non presenti nel libro K, nell'esaltazione della stretta associazione tra uomo e animale che non trova paralleli omerici. Quanto al personaggio di Rhesos, come si è detto, a differenza di quanto accade nell'*Iliade*, la sua importanza come alleato dei Troiani viene generalmente messa molto in evidenza (almeno nel *Reso* e nella versione pindarica). Si nota poi una certa flessibilità nella modalità della sua uccisione: Odysseus viene visto anch'egli come responsabile della sua morte (dato sicuro per quanto riguarda la versione pindarica e il *Reso*, e possibile per il cratere del pittore di Rhesos).

Se quindi, si nota che la trama dell'episodio è nelle sue linee generali in accordo con la *Dolonia* omerica (Dolon viene mandato in missione di notte, come Diomedes e Odysseus, ed è così ucciso; i due eroi Greci si imbattono poi in Rhesos, che perde anch'egli la vita),

bisogna però rilevare che le differenze con essa, abbastanza consistenti, mostrano l'esistenza di altre versioni della storia, accanto a quella omerica, e una certa libertà, da parte di autori e artisti, nei suoi confronti.

CAPITOLO 2

LA PRESBEIA

2.1 La versione iliadica

L'episodio dell'ambasceria ad Achilleus compare nel nono libro dell'*Iliade*. Preoccupato per le difficili condizioni in cui si trova l'esercito acheo per la mancanza del supporto del Pelide, Nestor propone ad Agamemnon di porgergli le sue scuse e offrirgli doni in segno di rappacificazione (I 103-61); a presentare le intenzioni di Agamemnon davanti ad Achilleus andranno, come ambasciatori, Phoinix, Aias e Odysseus, accompagnati dagli araldi Odios e Eurybates (Φοῖνιξ μὲν πρότιστα Διὶ φίλος ἠγησάσθω,|| αὐτὰρ ἔπειτ' Αἴας τε μέγας καὶ δῖος Ὀδυσσεύς|| κηρύκων δ' Ὀδῖος τε καὶ Εὐρυβάτης ἄμ' ἐπέσθων (I 168-70).

All'arrivo, gli ambasciatori trovano Achilleus intento a suonare la *phorminx*, mentre Patroklos lo ascolta (I 185-91); il Pelide si dice comunque contento di vederli (χαίρετον ἦ φίλοι ἄνδρες ἰκάνετον ἦ τι μάλα χρεώ,|| οἳ μοι σκυζομένῳ περ Ἀχαιῶν φίλτατοὶ ἔστων I 197-8) e insieme a Patroklos e Automedon, prepara loro da mangiare e da bere (I 201-21). Finito il pasto, cominciano i tentativi degli Achei di convincere Achilleus a tornare in battaglia: per primo parla Odysseus, presentando il rischio che i Troiani arrivino ad incendiare le navi se il Pelide continuerà ad astenersi dal combattere e ricordandogli, poi, che suo padre Peleus, prima che partisse per la spedizione, gli aveva proprio consigliato di tenere a freno il suo carattere impetuoso. Il discorso si conclude con l'elenco dei doni che Agamemnon era pronto ad offrirgli (I 225-306). Achilleus risponde ribadendo le ragioni del suo rancore nei confronti di Agamemnon, che non potrà essere piegato dai doni che gli sono offerti, ed annuncia la sua decisione di tornare a Ftia il giorno seguente, proponendo a Phoinix di fermarsi a dormire da lui e seguirlo (I 308-433). Dopo un momento di silenzio, causato dallo stupore per la durezza con cui il Pelide si era espresso (ὥς ἔφαθ', οἳ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ|| μῦθον ἀγασσάμενοι: μάλα γὰρ κρατερῶς ἀπέειπεν I 430-1), interviene Phoinix, ricordando come Peleus l'avesse accolto da esule e gli avesse affidato suo figlio perché lo educasse (I 434-95). Il discorso prosegue poi con la menzione delle Λιταί, che seguono Ate rimediando ai suoi danni e dovrebbero sempre essere rispettate (I 503-26), e termina infine con il racconto dell'episodio di Meleagros, anch'egli irato per un'offesa subita, che però alla fine aveva ceduto alle preghiere della sposa perché partecipasse al combattimento (I 527-99). Nella sua risposta molto concisa Achilleus ripete di nuovo il suo rifiuto di piegarsi alle offerte di Agamemnon e invita di nuovo Phoinix a rimanere presso di lui per la notte, per ripartire eventualmente verso la Grecia l'indomani (I 607-19). È infine il turno di Aias, che insiste

ancora sulla sproporzione dell'ira del Pelide, che non accetta le scuse e i doni, non ascoltando neanche i consigli dei suoi amici (I 622-42). Achilleus quindi conferma di non poter dimenticare l'offesa subita e saluta Odysseus e Aias, che torneranno a riferire la sua posizione agli Achei, mentre Phoinix resterà, come deciso, tra i Mirmidoni (I 643-92).

Il racconto omerico sembra essenzialmente chiaro nel suo svolgimento, le uniche incertezze riguardano personaggi che prendono parte all'ambasceria. Si rende necessaria intanto qualche precisazione sul ruolo degli araldi: essi sono menzionati solo in I 170 e di loro non si dice più nulla fino a quando sono ricordati da Odysseus, come testimoni dell'incontro con Achilleus (ὡς ἔφατ'· εἰσὶ καὶ οἷδε τάδ' εἰπέμεν, οἳ μοι ἔποντο,|| Αἴας καὶ κήρυκε δὺν πεπνυμένω ἄμφω I 688-9). Il loro compito sembra essere quindi unicamente quello di assistere gli ambasciatori, senza prendere parte attiva al dialogo. Oltretutto, mentre Eurybates appare altre volte nell'*Iliade* (questo nome è attribuito a un araldo di Agamemnon e a uno di Odysseus, definito Ἰθακήσιος in B 184), l'altro araldo, Odios, non è menzionato nel poema se si eccettua il verso in questione³⁶⁴. Ad ogni modo questa figura di araldo doveva fare parte della tradizione mitica riguardante il ciclo troiano perché si trova raffigurata su una *hydria* ceretana della fine del VI secolo (fig. 61)³⁶⁵, conservata al Louvre, in una scena che sembra essere quella di una riunione degli Achei. Si vedono infatti quattro eroi sul lato A rivolti verso la destra (quasi tutti identificati da un'iscrizione, si legge il nome di Nestor - anche se la figura corrispondente è andata perduta -, poi compariva probabilmente un servo, quindi Aias e infine l'araldo Odios) e tre eroi sul lato B rivolti verso sinistra (per i quali non è presente l'iscrizione; il primo sembra essere un anziano, del secondo è rimasta solo la seconda metà del corpo e del terzo solo i piedi). La rappresentazione sembra rimandare quindi a un'assemblea ed è l'unica attestazione della figura dell'araldo Odios oltre all'*Iliade*: il fatto che egli si trovi rappresentato insieme a personaggi del ciclo troiano, in un contesto che non rimanda chiaramente a un episodio dei poemi omerici³⁶⁶, può indicare che il suo nome, oltretutto particolarmente appropriato per un araldo³⁶⁷, era conosciuto nella tradizione mitica.

³⁶⁴ Si ritrova il nome Odios, però, per il comandante degli Alizoni, alleati dei Troiani (B 856 ed E 39).

³⁶⁵ *Hydria*, Parigi, Louvre 321, datata al 520 a.C; CVA Louvre 9, III Fa, Pl. 11-8.

³⁶⁶ Al contrario secondo alcuni la presenza del nome Odios, molto raro, come si è detto, rimanderebbe proprio all'ambasceria ad Achilleus: dato che il Pelide è però assente in questa scena, si è pensato che essa rappresenti l'assemblea nella κλιτή di Agamemnon in cui si decidono le modalità della *presbeia* (I 89-181). I tre personaggi anonimi sul lato B sarebbero quindi Phoinix, un suo servo e Odysseus; dietro quest'ultimo, in una lacuna del vaso, sarebbe stato rappresentato anche Eurybates, di cui non rimane alcuna traccia (questa lettura risale a Pottier 1933, 73 e 81-9 ed è stata poi ripresa, cfr. Kossatz-Deissmann 1989, 108; Schefold 1992, 244). Oltre alle difficoltà dettate dal fatto che se si trattasse dell'assemblea nella κλιτή di Agamemnon, con l'interpretazione dei personaggi sopra proposta verrebbe a mancare, tra le figure rappresentate, proprio lo stesso Agamemnon, rimane comunque poco condivisibile un'identificazione della scena fondata esclusivamente sul fatto che vi compaia il

Oltre agli araldi, i tre personaggi che costituiscono l'ambasceria nell'*Iliade*, sono, come si è detto, Phoinix, Odysseus e Aias. Qualche difficoltà è posta notoriamente dal fatto che nei versi 182-198 si usa ripetutamente il duale per riferirsi a questo gruppo (τὼ δὲ βᾶτην I 182; ἰκέσθην I 185; τὼ δὲ βᾶτην I 193 e infine Achilleus li saluta così: χαίρετον ἦ φίλοι ἄνδρες ἰκάνετον I 197); all'infuori di queste occorrenze, nel resto del libro I è sempre usato il plurale per designare gli ambasciatori, e, inoltre, una forma di plurale compare anche nella sezione sopra considerata (εὔρον in I 186). Proprio quest'ultimo elemento suggerirebbe che il duale fosse quindi usato con una certa libertà in questi versi e, per errore o per una possibile estensione del suo valore, potesse così comparire con il senso di plurale. Dato che però i casi in cui il plurale sostituisce il duale sono abbastanza frequenti, mentre l'inverso (i casi in cui il duale ha valore di plurale) si verifica raramente in Omero (questa sostituzione si verifica solo altre due volte³⁶⁸), è possibile che la confusione riguardante l'uso del numero sia dettata anche dall'esistenza di altre versioni dell'episodio in cui gli inviati erano effettivamente solo due³⁶⁹.

2.2 I Mirmidoni di Eschilo

A quanto è possibile stabilire dai frammenti rimasti, la parte iniziale di questo dramma doveva essere dedicata all'ambasceria ad Achilleus per convincerlo a tornare in battaglia, argomento che sembra però essere stato sviluppato in modo diverso da quanto si trova nell'*Iliade*. Per prima cosa, la caratteristica principale della resa eschilea era il silenzio del protagonista Achilleus, come si evince principalmente dal frammento 132b Radt, in cui lo stesso Achilleus molto probabilmente afferma di non aver parlato per lungo tempo (πάλ]ασιωπῶ, fr. 132b, 7 Radt). Il silenzio dei personaggi eschilei era stato messo in ridicolo anche da Aristofane nelle *Rane* (attraverso le parole di Euripide: πρώτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἄν καθῖσεν ἐγκαλύψας, || Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην Arist. *Ra* 911-2³⁷⁰), e come lo scoliaste a questi versi ricorda, lo stesso espediente era stato usato dal tragediografo in diverse occasioni: εἰκὸς

nome Odios, solo elemento che porterebbe ad attribuire un nome anche alle figure sul lato B, molto mal conservato.

³⁶⁷ La forma probabilmente psilotica del nome sembra avere un legame etimologico con ὀδός (cfr. Von Kamptz 1982, 115) ed esso appare quindi particolarmente appropriato per un araldo (essi hanno solitamente nomi "parlanti", cfr. Edwards 1991, 93-4).

³⁶⁸ Γ 278 e Θ 185-6, cfr. Chantraine 1963, 28-9 e Hainsworth 1993, 85.

³⁶⁹ Questa è la posizione di West, 2011, 218. Per diverse altre ipotesi (di cui alcune abbastanza azzardate) sul motivo del duale in questi versi cfr. Hainsworth 1993, 85-7. Come si vedrà, nell'iconografia si trovano effettivamente casi in cui siano rappresentati solo Odysseus e Phoinix come ambasciatori, ma sembra ad ogni modo eccessivo stabilire un'associazione tra queste scene e i duali nell'*Iliade*.

³⁷⁰ Cfr. Radt *TrGF* III 239; Dover 1993, 307.

τὸν ἐν τοῖς Φρυξίν Ἀχιλλέα ἢ Ἔκτορος λῦτροις· ἢ τὸν ἐν Μυρμιδόσιν, ὃς μέχρι τριῶν ἡμερῶν οὐδὲν φθέγγεται (*Schol. Vet. Ar. Ra* 911b-912; Chantry 117, 13-4)³⁷¹.

I tentativi degli altri personaggi di convincere Achilleus a tornare in battaglia erano poi compiuti attraverso quella che è stata definita come tecnica degli “approcci reiterati”, propria anche di altri drammi eschilei³⁷²: i personaggi non comparivano sulla scena tutti insieme, ma entravano uno alla volta per pronunciare i loro discorsi, probabilmente intervallati da interventi del Coro. La scena si apriva quindi con il prologo recitato dal coro dei Mirmidoni (fr. 131-2 Radt), seguiva poi la parodo, e arrivavano a questo punto i delegati degli Achei. I primi a comparire erano probabilmente gli araldi. Come si evince da uno scolio recenziore al *Prometeo*³⁷³ (ἢ Νιόβη διὰ τὴν υπερβάλλουσαν λύπην ἐσιώπα, καὶ οἶον τὸ τοῦ Ἀχιλλέως, ὅταν ἐστάλησαν πρὸς ἐκεῖνον ὁ Ταλθύβιος καὶ Εὐρυβάτης καλοῦντες εἰς μάχην, ὁ δ' ἐσίγησεν), i loro nomi erano Talthybios e Eurybates ed essi incitavano Achilleus al combattimento, che rimaneva però chiuso nel suo silenzio. Come si vede, il nome omerico di uno dei due araldi, Odios, è stato sostituito dal più comune Talthybios³⁷⁴ ed essi, invece di limitarsi ad assistere come accade nell'*Iliade*, cercano di interagire con Achilleus, sebbene lui non risponda³⁷⁵. Dai frammenti rimasti non è possibile stabilire chi cercasse di parlare con Achilleus dopo gli araldi (forse Odysseus)³⁷⁶, è sicuro però che l'ultimo tentativo di smuoverlo dal suo silenzio fosse quello compiuto da Phoinix, al quale finalmente il Pelide rispondeva (fr. 132b Radt, 6-9)³⁷⁷:

³⁷¹ Cfr. Di Benedetto 1967, 374-86; Radt 1981, 6-7; Garzya 1995, 48-9; Michelakis 2002, 36-8.

³⁷² Cfr. Garzya 1987, 200 e 1995, 52.

³⁷³ *Schol. rec. Aisch. Prometh* 437a (139, 6-10 Herington). Il titolo della tragedia non è esplicitamente menzionato, ma, dato l'argomento, è comunque molto probabile che lo scoliaste si riferisse ai *Mirmidoni*, cfr. Mette 1963, 114.

³⁷⁴ Si tratta di un nome tipico per gli araldi, si riteneva infatti che Talthybios fosse il nome del capostipite degli araldi di Sparta, così definiti “Taltibiadi” (cfr. Her. VII 134). Talthybios è l'araldo di Agamemnon nell'*Iliade* (per esempio in A 320 e Γ 318). Lo stesso messaggero si trova anche nelle *Troiane* e nell'*Ecuba* di Euripide.

³⁷⁵ È possibile inoltre che gli araldi riferissero ad Achilleus la notizia dell'incendio delle navi: il fr. 134 Radt contiene la descrizione di un'insegna di una nave che si scioglie per il calore e dato il linguaggio altisonante di questi versi è possibile che essi fossero pronunciati proprio dagli araldi (cfr. Garzya 1995, 52 e Sommerstein 2008, 145). Non ci sono però testimonianze esplicite in questo senso, e sembra quindi che gli argomenti per una tale interpretazione dei versi in questione non siano sufficienti.

³⁷⁶ Cfr. Taplin 1972, 71-2; Garzya 1995, 52; West 2000, 340; Sommerstein 2008, 134-5. Secondo Mette (1963, 115) prendeva parte all'ambasceria anche Antilochos, ipotesi fondata sul fatto che il personaggio comparisse con questo ruolo nei *Mirmidoni* di Accio (Fr. I D'Antò = Non. Marc. V 433). Data la possibile dipendenza della tragedia acciana da quella eschilea (non si conoscono altre tragedie greche su questo tema, significativa inoltre l'identità del titolo), anche questo particolare potrebbe derivare dal modello greco. Non si può comunque essere certi delle fonti che Accio avesse a disposizione e del modo in cui si rapportasse ad esse: la presenza di Antilochos nella prima parte dei *Mirmidoni* di Eschilo non è quindi garantita (cfr. D'Antò 1980, 188; Garzya 1995, 53).

³⁷⁷ Traduzione: “vecchio Phoinix, [caro] al mio cuore, mentre ascoltavo molte [parole] spiacevoli sono stato zitto a lungo, e non ho ribattuto niente. Ma tu...”.

Φοῖ]νιξ γεραιέ, τῶν ἐμῶν φρε[νῶν
πολ]λῶν ἀκούων δυστόμων λ[
πάλ]αι σιωπῶ κούδεν [.]στ . μ[
] ἀντέλεξα. σὲ δὲ . [..]αζιωτ[

La risposta di Achilles ribadiva comunque il suo rifiuto di tornare in battaglia, con argomenti che però mostrano un cambio di prospettiva rispetto all'epica omerica e una sua attualizzazione (fr. 132c Radt). Il personaggio eschileo, riflettendo sulle conseguenze giuridiche della sua azione³⁷⁸, rispondeva, infatti, che neanche il timore della reazione degli Achei avrebbe potuto fargli cambiare idea: il suo allontanamento dal combattimento sarebbe stato avvertito come un vero e proprio tradimento (compare la forma προδοσίαν, fr. 132c, 20 Radt), ma egli avrebbe preferito subire la punizione prevista (la lapidazione, cfr. λεύσουσι τοῦμὸν σῶμα; fr. 132c, 1 Radt) piuttosto che tornare in battaglia. Nel corso dell'ambasceria o subito dopo (con una compressione di avvenimenti che si svolgono in diversi giorni nell'*Iliade*) doveva però giungere la notizia dell'incendio alle navi (oggetto del fr. 134 Radt) e così si arrivava all'invio di Patroklos in battaglia con le armi di Achilles.

2.3 Iconografia

L'episodio della *presbeia* si trova rappresentato su un totale di sedici vasi attici, datati tra il 490 e il 470 a.C.³⁷⁹, che presentano tutti il medesimo schema compositivo: si vede Achilles seduto e completamente avvolto nel mantello, con il capo rivolto verso il basso, mentre di fronte a lui si trova Odysseus (in piedi o seduto) che sembra rivolgergli la parola. Il gruppo poteva poi essere arricchito di altre figure, come si vedrà.

Il primo aspetto su cui occorre soffermarsi è il modo in cui è rappresentato Achilles, in una posizione che sembra esprimere afflizione (per il capo coperto) e rifiuto di comunicare con le altre figure (per lo sguardo rivolto verso il basso)³⁸⁰. L'estrema coerenza nella sua rappresentazione mostra che il tipo figurativo era ben consolidato nella tradizione pittorica. Una tale caratterizzazione del personaggio non è però presente in Omero: nell'*Iliade* gli

³⁷⁸ Cfr. Garzya 1995, 50; Michelakis 2002, 24-8.

³⁷⁹ Per una lista si veda Döhle 1967, 99-106 e Kossatz-Deissmann 1983, 108-10.

³⁸⁰ Personaggi con il capo coperto in un atteggiamento comparabile a quello di Achilles compaiono anche su qualche scena che rappresenta personaggi in lutto nel contesto di riti funerari (per esempio *pinax*, Berlino, Antikensamm. F1813, datato al 550-500 a.C., attribuito ad Exekias, BA 350506 e *lekythos*, Atene, Mus. Acr. 6473, datata al 475-50 a.C., BA 8940, per quanto riguarda quest'ultima e il gruppo di *lekythoi* bianche con lo stesso soggetto a cui essa appartiene, si vedano le osservazioni di Shapiro 1991, 652). Come nota la Montiglio (2000, 176-80) in qualche passo letterario l'atto di coprirsi il capo, oltre ad indicare il dolore, si trova anche associato al silenzio (i due esempi più chiari sono Eur. *Hipp* 38-40 e 133-40; Eur. *Her* 1214-28).

ambasciatori lo trovano intento a suonare la *phorminx* mentre Patroklos lo ascolta (I 186-91) e più avanti, durante il dialogo sull'opportunità del suo ritorno in battaglia, il personaggio non mostra il dolore per la perdita di Briseis, ma piuttosto la sua ira nei confronti di Agamemnon (ἀλλά μοι οιδάνεται κραδίη χόλω ὅπποτε κείνων|| μνήσομαι ὡς μ' ἀσύφηλον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν|| Ἀτρεΐδης ὡς εἶ τιν' ἀτίμητον μετάναστην I 646-8), ribadendo la sua decisione di non accettare i suoi doni. Oltretutto, come si è detto, Achilleus nella resa iliadica non è comunque chiuso in un atteggiamento di rifiuto del dialogo.

È innegabile che ci sia una certa somiglianza tra questo modo di ritrarre Achilleus e la presentazione eschilea del personaggio³⁸¹, ma data l'incertezza sulla datazione della tragedia (che comunque sembra successiva al 490 e quindi all'inizio di questo tipo di produzione vascolare), è difficilmente sostenibile la tesi che questi vasi ne siano stati direttamente influenzati (anche se il numero alto di rappresentazioni di questo episodio risalenti a questo ristretto arco temporale è probabilmente da mettere in relazione con la popolarità della tragedia)³⁸².

Evitando quindi di imputare la diffusione di questa iconografia proprio al modello tragico, sembra forse meglio concludere che sia nella letteratura sia nella pittura avesse avuto fortuna la caratterizzazione di Achilleus come addolorato (per l'indebita sottrazione di Briseis) e riluttante a parlare con gli ambasciatori. Oltretutto, questo tipo di rappresentazione di Achilleus appare esteso, nella ceramografia, anche ad altri episodi, quasi fosse il modo convenzionale di indicare il personaggio: egli appare con il capo velato su uno *skyphos* del Louvre³⁸³ che mostra l'allontanamento di Briseis accompagnata dagli araldi di Agamemnon e in qualche rappresentazione della consegna delle nuove armi da parte di Thetis (dove il gesto rimanda probabilmente al dolore per la perdita di Patroklos)³⁸⁴. Il capo coperto e lo sguardo rivolto verso il basso dovevano servire quindi per comunicare immediatamente allo spettatore il dolore di Achilleus per l'offesa subita e, almeno per le scene di *presbeia*, il suo isolamento nei confronti degli ambasciatori, con un'evoluzione della caratterizzazione del personaggio rispetto a quello che si trova nell'*Iliade*.

³⁸¹ Oltre al fatto che Achilleus nei *Mirmidoni* non rispondesse ai suoi interlocutori, bisogna notare che nel verso delle *Rane* di cui si è parlato in cui Euripide ridicolizza i personaggi eschilei, proprio Achilleus e Niobe sono descritti, sulla scena, seduti con il capo coperto, senza mostrare il volto: πρότιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἂν καθῖσεν ἐγκαλύψας,|| Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς (Ar. *Ra* 911-2).

³⁸² La tesi che le rappresentazioni vascolari fossero direttamente influenzate dalla tragedia eschilea è stata sostenuta in particolare da Döhle 1967, 118-25; Taplin 1972, 70-1; Michelakis 1991, 34-6. Giuliani (2003, 235-6) ha sostenuto invece la tesi opposta, cioè che la tragedia eschilea fosse stata influenzata dalle rappresentazioni vascolari per la caratterizzazione di Achilleus.

³⁸³ *Skyphos*, Louvre G 146, datato al 480 a.C., attribuito a Makron, ARV² 458, 2, BA 204682 (lato A).

³⁸⁴ Per esempio *stamnos*, Leiden, Rijksmus. XVIII g32, datato al 490 a.C., attribuito al pittore dell'Ephaistaion, ARV² 298, 2; BA 203087 e *pelike*, Londra BM E 363, datato al 470-460 a.C., ARV² 586, 36; BA 206766.

Un altro aspetto comune a questo gruppo di rappresentazioni su cui occorre soffermarsi è il numero variabile dei personaggi. Nel racconto iliadico, come si è detto, partecipavano alla ambasceria Aias, Odysseus e Phoinix, accompagnati dai due araldi; nella κλισίη di Achilleus era poi presente anche Patroklos. Nessuna rappresentazione vascolare mostra questi personaggi tutti insieme, com'è naturale dato il loro numero troppo elevato, e in particolare in nessun caso vengono ritratti anche gli araldi (altro aspetto che non deve stupire data la loro scarsa rilevanza per lo svolgimento dell'azione rispetto ad altre figure). Al contrario, il personaggio che è sempre rappresentato, è Odysseus: egli appare nella maggior parte dei casi seduto, con lo sguardo rivolto ad Achilleus di fronte a lui e le mani incrociate sul ginocchio, come se fosse intento a parlargli. Nelle scene che comprendono solo due figure³⁸⁵, è sempre Odysseus l'ambasciatore prescelto e sembra quindi che al suo discorso fosse attribuita una particolare importanza (nell'*Iliade*, come si è visto, egli è il primo a rivolgersi ad Achilleus).

Per quanto riguarda le scene in cui gli ambasciatori sono più di uno, si può notare che tra essi compare sempre Phoinix: il vecchio tutore di Achilleus, in effetti, sia nella resa omerica sia, soprattutto, in quella eschilea, pronunciava un discorso abbastanza significativo. Ben quattro scene di questo gruppo³⁸⁶, inoltre, presentano come ambasciatori solo Odysseus e Phoinix, evidentemente considerati i personaggi più significativi (come accade, comunque, anche nell'*Iliade*, dove il discorso di Aias è molto breve, se paragonato agli altri, e non particolarmente incisivo).

Ciò che appare più sorprendente, però, è che in tre rappresentazioni, su cui ci si soffermerà di seguito, compaia il personaggio di Diomedes, la cui identità è assicurata dalla presenza di un'iscrizione.

2.3.1 Rappresentazioni della *presbeia* in cui compare Diomedes

Aryballos, Berlino F 2326
Datato al 480-470 a.C.,
ARV² 814, 97; BA 210079

Cratere a calice, Parigi Louvre G163
Datato al 500-490 a.C., attribuito al pittore di Eucharides
ARV² 227, 12; BA 202217

Stamnos, coll. priv. Svizzera

³⁸⁵ Per un elenco cfr. Döhle 1967, 103-4.

³⁸⁶ Si tratta di: *hydria*, Berlin F2176, datata al 490/80, ARV² 271, 3, BA 202832; Cratere in frammenti, Toronto 959.17.187, datato al 490, ARV² 223, 2, BA 202079; Cratere a calice, Atene, Ker. Mus. 4118, datato al 480, attribuito al pittore di Kleophrades, BA 378; *hydria*, Monaco 8770, datato al 480/70, attribuito al pittore di Kleophrades, Beazley, *Para* 341, 73, BA 352474. Le ultime due scene, realizzate dal pittore di Kleophrades, sono le uniche in cui compaia anche un ragazzo giovane, che viene identificato come Patroklos (cfr. Kossatz-Deissman 1983, 109).

Datato al 480 a.C., attribuito al pittore di Triptolemos
ARV² 361, 7; BA 203796

Benché Diomedes non prendesse parte alla *presbeia* nella versione iliadica e probabilmente neanche in quella eschilea, egli si trova raffigurato nei tre vasi presi in considerazione insieme agli altri ambasciatori. Sull'*aryballos* di Berlino (fig. 62), egli compare all'estrema destra, intento, sembra, a discutere con Phoinix, in piedi di fronte a lui, che sembra tendere una mano verso di lui. Dietro Phoinix compaiono tre personaggi seduti: Aias, quindi Achilleus e per ultimo, sulla sinistra, Odysseus. Se in questo caso Diomedes si trova aggiunto ai tre ambasciatori previsti anche nel racconto iliadico, negli altri due egli si trova invece rappresentato al posto di Aias. Sul cratere conservato al Louvre (fig. 63) si vedono infatti al centro della composizione Odysseus e Achilleus seduti e, ai due lati, Phoinix (a sinistra) e Diomedes (a destra), entrambi in piedi e rivolti verso il gruppo centrale. Lo stesso schema figurativo appare sullo *stamnos* attribuito al pittore di Triptolemos (fig. 64), con l'unica differenza che qui Phoinix compare a destra e Diomedes a sinistra.

Queste rappresentazioni che includono la figura di Diomedes tra gli ambasciatori, si trovano comunque accanto ad altre (in numero di due)³⁸⁷ in cui essi sono Aias, Odysseus e Phoinix: evitando di riconoscere un significato particolare nella presenza di Diomedes, è probabile che oltre a Odysseus e Phoinix, che sembrano, come si è visto, strettamente associati all'episodio, gli artisti, ove lo spazio lo consentisse, si sentissero liberi di introdurre un guerriero rilevante per l'esercito acheo, Diomedes o Aias (o tutti e due), senza bisogno di rifarsi a una precisa autorità letteraria³⁸⁸.

2.4 Tabella riassuntiva

	numero di partecipanti all'ambasceria	importanza dei personaggi	caratterizzazione dei personaggi	svolgimento dell'azione
<i>Iliade</i>	Aias, Phoinix, Odysseus e due araldi (Eurybates e Odios)	- gli araldi assistono senza intervenire	Achilleus esprime rancore nei confronti di Agamemnon	Achilleus risponde agli ambasciatori
Eschilo, Mirmidoni	gli araldi sono Eurybates e	-Gli araldi parlano con Achilleus	Achilleus prende in considerazione	Achilleus per lungo tempo non

³⁸⁷ *Pelike*, Parigi, Louvre G374, datata al 470, attribuita a Hermonax, ARV² 485, 28; BA 205411; *skyphos*, Parigi, Louvre G146, datato al 480, attribuito a Makron, ARV² 458, 2, BA 204682 (lato B).

³⁸⁸ Al contrario secondo alcuni la presenza di Diomedes deriva dal fatto che egli prenda la parola all'inizio del libro I, per contrastare la proposta di Agamemnon di tornare in Grecia (I 32-49), e che intervenga ancora alla fine del libro dicendosi contrario all'idea di Agamemnon di offrire doni ad Achilleus (I 697- 709), cfr. Kossatz-Deissmann 1983, 109.

	Talthybios	-Importanza di Phoinix, che convince Achilleus a rispondere	le conseguenze giuridiche delle sue azioni	risponde ai suoi interlocutori
Iconografia	aggiunta di Diomedes (gli araldi non sono mai rappresentati)	(Phoinix e Odysseus sono i personaggi più spesso rappresentati)	Achilleus è coperto da un mantello (in segno di afflizione e silenzio)	

A quanto emerge dall'analisi della prima parte dei *Mirmidoni* di Eschilo e delle rappresentazioni vascolari che avevano come soggetto la *presbeia*, si nota che, rispetto alla versione omerica, a variare sono l'importanza accordata ai personaggi e il modo in cui è caratterizzato Achilleus. Riguardo al primo punto, gli araldi hanno nella tragedia eschilea un ruolo di maggiore rilievo se confrontato con quanto accadeva in Omero (uno di loro ha anche un nome diverso) e lo stesso si verifica per Phoinix, il solo che riesca a smuovere Achilleus dal suo silenzio. L'iconografia, mostra l'importanza del personaggio di Odysseus (presente in tutte le raffigurazioni) e il minor rilievo di Aias, che, come si è visto, poteva essere sostituito da Diomedes. È significativo, poi, il fatto che Achilleus non sia caratterizzato principalmente per l'ira dettata dall'offesa subita da Agamemnon, ma piuttosto per la sua afflizione, espressa, nella tragedia eschilea, anche attraverso il suo silenzio di fronte agli interventi degli ambasciatori. Il personaggio appare con un medesimo atteggiamento anche nell'iconografia, in cui la figura di Achilleus totalmente velato e con il capo rivolto verso il basso comunica immediatamente il suo dolore: la mancata riuscita dell'ambasceria nel convincere Achilleus a tornare a combattere è quindi espressa con modalità nuove rispetto all'*Iliade*.

CAPITOLO 3

IL RAPPORTO TRA ACHILLEUS E PATROKLOS

3.1 L'amicizia tra Achilleus e Patroklos descritta nell'*Iliade*

Il rapporto tra i due personaggi omerici è stato oggetto di molte discussioni, volte a un tentativo di definirlo meglio principalmente perché il poema omerico non si esprimerebbe chiaramente al riguardo. In realtà, Patroklos viene indicato due volte come “compagno di gran lunga più caro” per Achilleus (οἱ πολὺ φίλτατος ... ἑταῖρος, P 411, 655, definito poi dallo stesso Achilleus: Πάτροκλος, τὸν ἐγὼ περὶ πάντων τῶν ἑταίρων ἴσον ἐμῇ κεφαλῇ Σ 81-2) ed è dunque in questo senso che il rapporto tra i due deve essere inteso. A quanto emerge dalla presentazione iliadica, infatti, i due eroi erano legati da una profonda amicizia, ma non si trovano mai riferimenti a una loro vera e propria relazione amorosa, mentre anzi si dice anche che entrambi hanno relazioni con una donna (in particolare in I 663-8, Achilleus dorme con l'ancella Diomede e Patroklos con Iphis).

I tre passi che, secondo alcuni³⁸⁹, attestano invece un rapporto amoroso tra Achilleus e Patroklos, non sembrano decisivi, ma meritano comunque attenzione:

- 1) Dopo aver lasciato le sue armi a Patroklos e avergli fatto alcune raccomandazioni, Achilleus rivolge la seguente preghiera agli dei:

αἶ γὰρ Ζεῦ τε πάτερ καὶ Ἀθηναίη καὶ Ἄπολλον
μήτε τις οὖν Τρώων θάνατον φύγοι ὄσσοι ἔασι,
μήτε τις Ἀργείων, νῶϊν δ' ἐκδῶμεν ὄλεθρον,
ὄφρ' οἷοι Τροίης ἱερὰ κρήδεμνα λύωμεν (Π 97-100).

Questo passo era atetizzato da Aristarco perché, appunto, sembrava suggerire un rapporto non solo di amicizia tra i due eroi ed era secondo lui stato aggiunto da coloro che li consideravano amanti³⁹⁰; in effetti il fatto che Achilleus si auguri che lui e Patroklos siano gli unici a sopravvivere alla guerra di Troia potrebbe essere letto in questo senso. Bisogna

³⁸⁹ In particolare Clarke 1978, 384-6. Si veda anche Davidson 2007, 256-60.

³⁹⁰ *Schol. Vet.* Π 97-100 (IV 184, 3-12 Erbse). Aristarco vedeva come indizi dell'inautenticità di questi versi il fatto che si adattassero male al contesto (la maledizioni includerebbe anche gli stessi Mirmidoni, che non avevano nessuna colpa nei confronti di Achilleus); che la preghiera fosse rivolta ad Apollon, il dio che causerà la morte di Achilleus; che non ci sarebbe niente di eroico se i due amici, in seguito alla morte di Troiani e Achei, conquistassero una città deserta e che, infine, la forma νῶϊν come nominativo è insolita (ma non priva di paralleli, cfr. Janko 1992, 329).

considerare però che questa preghiera ha molto di tradizionale: lo stesso augurio di essere gli unici due a vedere la fine di Troia è rivolto da Diomedes a Sthenelos (I 45-9)³⁹¹. Inoltre, accade qualche altra volta nell'*Iliade* che un discorso (specialmente se esprime minacce) si concluda con un desiderio irrealizzabile³⁹². La conquista di una città da parte di un singolo eroe o una coppia è, infine, un'impresa che trova paralleli nel mito: Kakridis ricorda suggestivamente che la stessa città di Troia era stata presa la prima volta da una coppia di eroi: Herakles e Telamon³⁹³. Inoltre, dato il contesto, bisogna ricordare che le parole di Achilleus sono prima di tutto una maledizione contro i Troiani e contro gli Achei, verso i quali persiste la sua μῆνις.

- 2) Finiti i giochi funebri in onore di Patroklos, Achilleus non riesce a prendere sonno e continua a rivoltarsi nel letto ricordando l'amico:

Πατρόκλου ποθέων ἀνδροτήτά τε καὶ μένος ἦϋ,
 ἦδ' ὅποσα τολύπευσε σὺν αὐτῷ καὶ πάθεν ἄλγεα
 ἀνδρῶν τε πτολέμους ἀλεγεινά τε κύματα πείρων
 τῶν μιμνησκόμενος θαλερὸν κατὰ δάκρυον εἶβεν (Ω 6-9).

Anche questi versi erano atetizzati nell'antichità³⁹⁴ perché sentiti come ridondanti: non aggiungono niente alla narrazione e sembrano esplicativi dell'espressione al verso 4 φίλου ἐταίρου μεμνημένος. Il passo è sospettato anche dagli editori moderni: eliminando questi versi, l'accostamento tra il verso 5 e il 10-1 garantirebbe, riguardo al senso, maggiore coerenza (...ἀλλ' ἐστρεφέτ' ἔνθα καὶ ἔνθα|| ἄλλοτ' ἐπὶ πλευρὰς κατακείμενος, ἄλλοτε δ' αὖτε|| ὕπτιος, ἄλλοτε δὲ πρηγής...). Inoltre il verso 8 sembra più di gusto odissiaco: ricorre

³⁹¹ ἀλλ' ἄλλοι μενέουσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοί
 εἰς ὃ κέ περ Τροίην διαπέρσομεν. εἰ δὲ καὶ αὐτοί
 φευγόντων σὺν νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν
 νῶϊ δ' ἐγὼ Σθένελός τε μαχησόμεθ' εἰς ὃ κε τέκμων
 Ἴλιου εὐρώμεν· σὺν γὰρ θεῷ εἰλήλουθμεν. (I 45-9)

Diomedes risponde alla proposta di Agamemnon di abbandonare l'impresa e tornare in patria contestandolo e augurandosi che lui e Sthenelos da soli riescano a conquistare Troia.

³⁹² Per esempio: I 46; Θ 18-24 (Zeus dopo aver ordinato agli dei di astenersi dal partecipare al combattimento li sfida a provare ad appendere una gomina al cielo: pur tirando la fune non riuscirebbero a farlo scendere dal cielo, mentre egli, tirando a sua volta, potrebbe sollevare tutti loro con il mare e la terra); cfr. Kakridis 1971, 509; Janko 1992, 328.

³⁹³ Kakridis 1971, 509-10. Bisogna rilevare comunque che nell'*Iliade* l'impresa di Herakles è più volte menzionata, ma non vi si nomina mai Telamon (E 640-2; Ξ 250-1). Il ruolo di quest'ultimo è ricordato invece, per esempio, dallo Pseudo-Apollodoro (III 12, 7).

³⁹⁴ *Schol. vet.* Ω 6-9 (V 512, 16-21 Erbse).

infatti due volte nell'*Odissea* (θ 183 e ν 264)³⁹⁵. Problemi di questo tipo non sono tuttavia inusuali in Omero e, d'altra parte, il termine ἀνδροτήτα, che rientra nell'esametro solo se considerato nella sua forma originaria *anrtātm³⁹⁶, potrebbe essere un indizio a favore dell'antichità del passo. Riguardo al senso, comunque, è bene rimarcare che il vigore e la forza (ἀνδροτήτά τε καὶ μένος ἤϋ) che Achilles rimpiange dell'amico sono quelle che riguardano le imprese militari e i pericoli affrontati insieme, menzionati nei versi seguenti: questo passo non ha quindi necessariamente risvolti erotici, ma sottolinea, piuttosto, il profondo legame di amicizia tra i due, costruitosi con le esperienze di guerra che hanno condiviso.

3) Thetis sprona il figlio a riprendersi dal suo grande dolore:

τέκνον ἐμόν τέο μέγρις ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων
 σὴν ἔδει κραιδίην μεμνημένος οὔτε τι σίτου
 οὔτ' εὐνής; ἀγαθὸν δὲ γυναικί περ ἐν φιλότητι
 μίσησθ'· οὐ γάρ μοι δηρὸν βέη, ἀλλὰ τοι ἤδη
 ἄγχι παρέστηκεν θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή (Ω 128-32).

Il verso più significativo in questo passo è il 130, “è bene anche unirsi in amore con una donna”, in cui non è chiaro se il senso sia generico o se Thetis intenda suggerire al figlio che l'intimità con una donna può essere sostitutiva a quella con Patroklos³⁹⁷. Per risolvere l'ambiguità, è fondamentale il valore da accordare a περ. Questa particella può avere, secondo la classificazione di Denniston quattro principali usi: intensivo, determinativo, limitativo e concessivo³⁹⁸. Il valore intensivo e quello limitativo non sembrano attinenti al contesto; il senso concessivo, invece, consentirebbe una traduzione del tipo: “è bene unirsi in amore anche se con una donna”, espressione con cui Thetis rimarcherebbe l'unicità dell'amore di Achilles per Patroklos. Una tale traduzione di περ, non è però garantita dal punto di vista grammaticale: il valore concessivo della particella si trova principalmente quando essa segue participi o aggettivi, non ci sono casi in cui περ accompagnato da un sostantivo conferisca ad esso un chiaro significato concessivo. È quindi più naturale attribuire al termine un valore

³⁹⁵ Cfr. Leaf 1902, 537-8; Macleod 1982, 85; West 2011, 411.

³⁹⁶ Cfr. Durante 1977, 156; Brügger 2009, 16.

³⁹⁷ Si è anche proposto di l'importanza di γυναικί περ, attribuendone la formazione alla formularità, Von der Mühl 1952, 375; anche se l'espressione in realtà ricorre altrove solo in λ 441.

³⁹⁸ Denniston 1934, 481-7. Per l'uso si περ si vedano anche Monteil 1963, 162-3 e Ruijgh 1971, 444.

determinativo: esso così dovrebbe sottolineare un particolare concetto in alternativa a un altro (che, come in questo caso, può non essere espresso)³⁹⁹. Anche così, dunque, rimarrebbe una certa ambiguità: il $\pi\epsilon\rho$ potrebbe essere associato al solo termine che lo precede, oppure all'intera frase. Le due traduzioni possibili sarebbero quindi: “è bene unirsi anche con una donna (oltre che con Patroklos)”⁴⁰⁰; oppure: “è anche bene unirsi con una donna (invece di disperarsi)”. La prima interpretazione è quella preferita da Clarke⁴⁰⁰: si rimarcherebbe così il carattere esclusivo dell'amore di Achilleus per Patroklos e, grammaticalmente, tale traduzione è supportata dal fatto che $\pi\epsilon\rho$ sottolinea molto spesso il solo termine che lo precede. D'altra parte, il contesto porta decisamente a preferire la seconda traduzione⁴⁰¹. Le parole di Thetis sembrano potersi facilmente intendere come generiche raccomandazioni in vista di un benessere fisico, come le precedenti riguardo al cibo e al sonno⁴⁰². Il discorso della dea si apre infatti con la menzione della disperazione di Achilleus e, proprio in antitesi a questo atteggiamento, Thetis suggerisce di pensare al cibo, al sonno e all'amore. Patroklos non è affatto nominato in questo discorso e non sembra quindi che l'allusione all'unione con una donna possa essere intesa come alternativa all'unione con lui.

Come si è visto, dunque, questi passi, che forse potrebbero a prima vista sembrare significativi in tal senso, non contengono in realtà allusioni dirette all'amore tra Achilleus e Patroklos. Questa componente del mito, quindi, appare del tutto tralasciata da Omero, anche se è probabile che fosse molto antica.

Si possono trovare, infatti, altri esempi di coppie di eroi nella mitologia greca, soprattutto “coppie disuguali” in cui cioè, secondo la definizione di Brelich⁴⁰³, uno dei due ha un ruolo predominante mentre l'altro rimane in secondo piano: tali sarebbero Theseus e Peirithoos, Orestes e Pylades e Herakles e Iolaos. Per queste coppie, oltre alle imprese compiute insieme, tra i due c'è anche una relazione amorosa. Oltretutto, il motivo della coppia di guerrieri va al di là dell'area greca: se ne può trovare l'esempio più interessante nell'epica semitica nella vicenda dell'eroe Gilgamesh e del suo compagno Enkidu, creato dagli dei come suo doppio⁴⁰⁴.

³⁹⁹ Denniston 1934, 482.

⁴⁰⁰ Clarke 1978, 386, opinione condivisa anche da Davidson 2007, 258-9.

⁴⁰¹ Ed è infatti generalmente in questo senso che il passo viene tradotto, cfr. per esempio “Good is it for you even to sleep with a woman in love” (Murray 1999, 573); “il est bon de s'unir d'amour à une femme (Mazon 2012¹¹, 143, in cui il $\pi\epsilon\rho$ viene tralasciato); “è pur bello con una donna mescolarsi in amore” (Cerri 1996, 1251).

⁴⁰² Cfr. Macleod 1982, 100-2; Richardson 1993, 289; Latacz 2009, 66.

⁴⁰³ Brelich 1958, 2010², 399.

⁴⁰⁴ Cfr. Wilson 1980, 28-41 e West 1997, 336-47. Le corrispondenze con la situazione iliadica, sono molteplici, come, per esempio, la condizione di semidio dell'eroe principale, la morte prematura del personaggio meno importante e il dolore estremo dell'amico. È interessante anche il fatto che il compagno rappresenti il doppio dell'eroe principale: Patroklos muore proprio quando indossa l'armatura di Achilleus e il termine con cui viene

La storia di Achilleus e Patroklos ha quindi radici molto profonde ed è probabile che l'amore tra i due appartenesse a una fase iniziale del mito. In Omero se ne possono trovare alcune tracce, ma il rapporto non è in alcun modo reso esplicito. È possibile quindi che questo sia un caso di “reticenza omerica” dovuto alla scabrosità dell'argomento: oltretutto, anche nel caso del rapimento di Ganymedes vengono taciuti gli aspetti più scabrosi del mito, riassunti in un generico accenno alla bellezza del ragazzo⁴⁰⁵.

3.2 Relazione amorosa tra Achilleus e Patroklos

La parte finale dei *Mirmidoni* era incentrata sul grande dolore di Achilleus per la perdita di Patroklos. Come attesta il fr. 138 Radt (Ἀντίλοχ', ἀποίμωξόν με τοῦ τεθνηκότος|| τὸν ζῶντα μᾶλλον· τὰμὰ γὰρ διοίχεται) era Antilochos, come succede nell'*Iliade* (Σ 1-21), che riportava ad Achilleus la notizia della morte dell'amico e seguiva quindi la disperazione del Pelide per l'accaduto. Tra i due c'era infatti una relazione amorosa, come testimoniano i frammenti seguenti:

- fr. 135 Radt = Athen. XIII 75

σέβας δὲ μηρῶν ἀγνὸν οὐκ ἐπηδέσω,
ὦ δυσχάριστε τῶν πυκνῶν φιλημάτων⁴⁰⁶.

- fr. 136 Radt = Lucian. *Am* 54

μηρῶν τε τῶν σῶν εὐσεβῆς ὁμιλία⁴⁰⁷.

- fr. 137 Radt = Hesych. A 94

καὶ μῆν, φιλῶ γαρ, ἀβδέλυκτ' ἐμοὶ τάδε⁴⁰⁸.

Queste parole erano pronunciate da Achilleus, che si rivolge, nei primi due frammenti a Patroklos morto e si riferisce a lui nel terzo, ricordando il loro rapporto anche erotico⁴⁰⁹.

più spesso indicato, *θεράπων*, rimanda per la sua etimologia, come evidenziato da Nagy (1979, 292; cfr. anche Van Brock 1959, 117-26), all'ittita *tarpašša-/tarpan(alli)-*, che indica il “sostituto rituale”.

⁴⁰⁵ E 266 e Y 231; cfr. Murray 1924, 124. Anche nell'antichità si era notato che i rapporti tra le coppie di eroi (tra cui naturalmente anche Achilleus e Patroklos) non sono mai descritti in termini erotici nei poemi omerici: ἀλλὰ μῆν, ὦ Νικήρατε, καὶ Ἀχιλλεύς Ὀμήρω πεποιήται οὐχ ὡς παιδικοῖς Πατρόκλω ἀλλ' ὡς ἐταίρω ἀποθανόντι ἐκπρεπέστατα τιμωρῆσαι. καὶ Ὀρέστης δὲ καὶ Πυλάδης καὶ Θησεὺς καὶ Πειρίθους καὶ ἄλλοι δὲ πολλοὶ τῶν ἡμιθέων οἱ ἄριστοι ὑμνοῦνται οὐ διὰ τὸ συγκαθεύδειν ἀλλὰ διὰ τὸ ἄγασθαι ἀλλήλους τὰ μέγιστα καὶ κάλλιστα κοινῇ διαπεπράχθαι. (Xen. *Symp* 8, 31)

⁴⁰⁶ Traduzione: “Non hai osservato sacro rispetto per le cosce, ingrattissimo dei frequenti baci”.

⁴⁰⁷ Traduzione: “La pia compagnia delle tue cosce”.

⁴⁰⁸ Traduzione: “Ed ecco, lo amo, non mi è detestabile ciò”.

⁴⁰⁹ Cfr. Mette 1963, 117; Sommerstein 2008, 145-7. Secondo Garzya (1995, 53-4) per quanto riguarda il fr. 135 Radt, è un personaggio come Antilochos o Phoinix a parlare, per ricordare ad Achilleus la sua responsabilità per la morte del compagno.

Eschilo rendeva quindi esplicito l'amore tra i due personaggi⁴¹⁰, tratto che, come si è visto, non può derivargli dalla versione omerica, ma faceva probabilmente parte della più ampia tradizione mitica sui due eroi.

Per quanto riguarda il quinto secolo, altre menzioni dell'amore tra i due personaggi si trovano forse in Sofocle (nelle parole rivolte da Philoktetes a Neoptolemos: φέρ' εἰπέ πρὸς θεῶν, ποῦ γὰρ ἦν ἐνταῦθά σοι|| Πάτροκλος, ὃς σοῦ πατὴρ ἦν τὰ φίλτατα; *Phil* 433-4), Pindaro (ἐξ οὗ Θέτιος γόνος οὐλίω νιν ἐν Ἄρει|| παραγορεῖτο μὴ ποτε|| σφετέρας ἄτερθε ταξιοῦσθαι|| δαμασιμβρότου αἰχμᾶς *Ol* 9, 76-9) e più sicuramente Ellanico (φιλίαν δὲ ὑπερβάλλουσαν πρὸς ἀλλήλους διαφυλάξαντας ὁμοῦ ἐπὶ Ἴλιον ἐστράτευσαν⁴¹¹); mentre i due saranno poi considerati con certezza amanti da molti autori successivi⁴¹².

3.3 L'età di Patroklos

L'amore tra i due eroi si accompagna, nel V secolo, a una rilettura del loro rapporto secondo cui Patroklos viene a essere considerato più giovane di Achilleus, a differenza di quanto previsto dall'*Iliade* (le parole rivolte da Menoitios al figlio prima che partisse per la guerra erano state infatti le seguenti: τέκνον ἐμὸν γενεῇ μὲν ὑπέρτερός ἐστιν Ἀχιλλεύς,|| πρεσβύτερος δὲ σύ ἐσσι· βίη δ' ὅ γε πολλὸν ἀμείνων *Il* 786-7). L'invertito rapporto d'età tra i due, presente anche nei *Mirmidoni* di Eschilo, è denunciato da Platone, che non mette in discussione il fatto che Achilleus e Patroklos fossero amanti, ma contesta che quest'ultimo fosse più giovane del Pelide e, di conseguenza, l'*eromenos* nella coppia. Nel seguente passo del *Simposio*, infatti, presentando il benvolere degli dei verso coloro che sono capaci di morire al posto del proprio compagno, è ricordata anche la vicenda di Achilleus, che pur sapendo di essere destinato a morire dopo Hektor, non esita a vendicare la morte del suo amante Patroklos:

οὐχ ὥσπερ Ἀχιλλεὺς τὸν τῆς Θέτιδος ὑὸν ἐτίμησαν καὶ εἰς μακάρων νήσους ἀπέπεμψαν, ὅτι πεπυσμένος παρὰ τῆς μητρὸς ὡς ἀποθανοῖτο ἀποκτείνας Ἑκτορα, μὴ ποιήσας δὲ τοῦτο οἴκαδε ἐλθὼν γηραιὸς τελευτήσοι, ἐτόλμησεν ἐλέσθαι βοηθήσας τῷ ἐραστῇ Πατρόκλῳ καὶ τιμωρήσας οὐ μόνον

⁴¹⁰ Ateneo, infatti, ricordava proprio per questo motivo la tragedia eschilea: οὕτω δ' ἐναγώνιος ἦν ἡ περὶ τὰ ἐρωτικὰ πραγματεία, καὶ οὐδεὶς ἠγεῖτο φορτικούς τοὺς ἐρωτικούς, ὥστε καὶ Αἰσχύλος μέγας ὢν ποιητῆς καὶ Σοφοκλῆς ἦγον εἰς τὰ θεάτρα διὰ τῶν τραγωδιῶν τοὺς ἔρωτας, ὁ μὲν τὸν Ἀχιλλεὺς πρὸς Πάτροκλον, ὁ δ' ἐν τῇ Νιόβῃ τὸν τῶν παιδῶν διὸ καὶ παιδεράστριαν τινες καλοῦσι τὴν τραγωδίαν καὶ ἐδέχοντο τὰ τοιαῦτα ἄσμενοι οἱ θεαταί. (Ath. XIII 601 a-b).

⁴¹¹ Hellan. *FGrHist* 4 fr. 145 (= *Schol. Vet. D*, M 1; 382, 37-8 van Thiel).

⁴¹² Aeschin. 1, 141-50; [Apoll.] III 13, 8; Arrian. *Peripl* 23, 4; Lucian. *Am* 54; Sext. Emp. *Pyrrh Hypot* 3, 199; Philostr. *Epist* 8; Martial XI 43, 10 (commentano alcuni di questi passi Dover 1978, 52-4; Michelakis 2002, 46-52; Buffière 2007, 371-2).

ὑπεραποθανεῖν ἀλλὰ καὶ ἐπαποθανεῖν τετελευτηκότι· ὄθεν δὴ καὶ ὑπεραγασθέντες οἱ θεοὶ διαφερόντως αὐτὸν ἐτίμησαν, ὅτι τὸν ἐραστὴν οὕτω περὶ πολλοῦ ἐποιεῖτο. Αἰσχύλος δὲ φλυαρεῖ φάσκων Ἀχιλλέα Πατρόκλου ἐρᾶν, ὃς ἦν καλλίων οὐ μόνον Πατρόκλου ἀλλ' ἅμα καὶ τῶν ἡρώων ἀπάντων, καὶ ἔτι ἀγένειος, ἔπειτα νεώτερος πολὺ, ὡς φησὶν Ὅμηρος. ἀλλὰ γὰρ τῶ ὄντι μάλιστα μὲν ταύτην τὴν ἀρετὴν οἱ θεοὶ τιμῶσιν τὴν περὶ τὸν ἔρωτα, μᾶλλον μέντοι θαυμάζουσιν καὶ ἄγανται καὶ εὖ ποιοῦσιν ὅταν ὁ ἐρώμενος τὸν ἐραστὴν ἀγαπᾷ, ἢ ὅταν ὁ ἐραστὴς τὰ παιδικά. θειότερον γὰρ ἐραστὴς παιδικῶν ἔνθεος γάρ ἐστι. διὰ ταῦτα καὶ τὸν Ἀχιλλέα τῆς Ἀλκίστιδος μᾶλλον ἐτίμησαν, εἰς μακάρων νήσους ἀποπέμψαντες. (Plat. *Symp* 179e-180b)⁴¹³

Gli dei onorano quindi particolarmente l'amore dell'*eromenos* per l'*erastes* e per questo motivo Achilleus è stato inviato dagli dei alle isole dei Beati dopo la sua morte (ricevendo quindi un premio maggiore di quello attribuito ad Alkestis). Come si vede la critica rivolta a Eschilo riguarda, per l'appunto, solo il fatto di aver rappresentato Achilleus come *erastes*, cosa che non poteva sussistere dato che egli era più giovane di Patroklos, come specifica Omero.

Anche Pindaro sembrava considerare Patroklos come il più giovane tra i due. Nella decima *Olimpica*, infatti, come parallelo mitico della riconoscenza che il vincitore Hagesidamos (*eromenos*) deve al suo allenatore Idas (*erastes*) si citano Patroklos e Achilleus:

πύκτας δ' ἐν Ὀλυμπιάδι νικῶν
 ἴλα φερέτω χάριν
 Ἀγησίδαμος ὡς
 Ἀχιλεῖ Πάτροκλος. (Pind. *OI* 10, 18- 20)⁴¹⁴

Patroklos, quindi, menzionato come equivalente di Hagesidamos, sembra essere considerato più giovane di Achilleus (e probabilmente anche suo *eromenos*, analogamente a

⁴¹³ Traduzione: “Non come onorarono Achilleus, il figlio di Thetis, e lo inviarono alle isole dei Beati, perché, pur avvertito dalla madre che sarebbe morto se avesse ucciso Hektor, mentre se non l’avesse fatto sarebbe morto vecchio, una volta tornato a casa, ebbe il coraggio, essendo venuto in aiuto dell’*erastes* Patroklos, e avendolo vendicato, di scegliere non solo di morire al suo posto, ma anche di morire dopo di lui che era morto. Per questo gli dei, certamente molto ammirati, lo onorarono in maniera notevole, poiché teneva l’*erastes* in così grande considerazione. E certamente Eschilo vaneggia quando dice che Achilleus amava (= era l’*erastes* di) Patroklos, lui che era più bello non solo di Patroklos, ma di tutti gli eroi insieme ed era ancora senza barba, come dice Omero. Ma in realtà gli dei onorano soprattutto questa virtù, quella riguardo all’amore, di certo ammirano, apprezzano e ricompensano soprattutto quando l’*eromenos* prova amore per l’*erastes*, rispetto a quando l’*erastes* lo prova per l’amato. È infatti più divino l’*erastes* rispetto agli amati, poiché è ispirato da un dio [e per questo motivo più meritevole di amore, come se fosse una sorta di venerazione nei confronti degli dei che lo ispirano, da essi naturalmente apprezzata, cfr. Dover 1980, 95]. Per queste ragioni onorarono Achilleus più di Alkestis, inviandolo alle isole dei Beati.”

⁴¹⁴ Traduzione: “Vincendo nell’Olimpiade al pugilato, Agesidamos porti riconoscenza a Idas, come Patroklos ad Achilleus”.

quanto si trova nella tragedia eschilea)⁴¹⁵. Tra gli autori successivi, anche lo Pseudo-Apollodoro considera Patroklos come *eromenos* nella coppia (καὶ Ἀχιλλέως ἐρώμενος γίνεται [Apoll.] III 13, 8).

Il fatto che il più giovane sia Patroklos è uno sviluppo che riflette probabilmente l'adattamento del mito alla cultura del V secolo, di cui la pederastia costituiva un aspetto ben noto⁴¹⁶, in un tentativo di assimilare il ruolo sociale a quello erotico (Achilleus, eroe più rilevante di Patroklos e capo dei Mirmidoni, verrebbe quindi più facilmente immaginato come *erastes*)⁴¹⁷.

Per quanto riguarda l'arte figurativa, la differenza d'età tra i due personaggi non è indicata univocamente. In un solo caso, infatti, Patroklos è rappresentato chiaramente come più anziano di Achilleus: si tratta della scena dipinta dal pittore di Sosias⁴¹⁸, in cui il giovane Achilleus medica il braccio di Patroklos, barbuto, in cui il rapporto d'età è quindi coerente con quanto narrato nell'*Iliade*. In tutti gli altri casi, invece, quando i due eroi sono rappresentati insieme, sono ritratti entrambi come giovani. L'unico esempio che può forse testimoniare una maggiore autorità di Achilleus su Patroklos è la rappresentazione su un cratere a calice italico (fig. 65)⁴¹⁹. La composizione è divisa in due parti: sulla sinistra si vedono tre personaggi (identificati come Odysseus, Aias e Phoinix) intenti a conversare tra loro e sulla destra si riconosce Achilleus, rappresentato come un giovane, seduto sotto un'edicola mentre suona uno strumento a corde. Di fronte, fuori dall'edicola e posto su una sedia leggermente al di sotto dell'amico, si trova Patroklos, anch'egli con tratti giovanili e senza barba, che sembra ascoltare l'esibizione dell'amico, con lo sguardo rivolto verso terra, fatto che suggerisce una certa distanza tra i due eroi (Achilleus è solo sotto l'edicola e gli sguardi dei due non si incrociano)⁴²⁰. Quanto a ciò che emerge a proposito del rapporto dei due, bisogna notare che la differenza d'età non è quindi messa in evidenza e sembra forse che i due siano immaginati entrambi giovani, con una maggiore insistenza sulla subordinazione di Patroklos, ritratto fuori dall'edicola mentre ascolta Achilleus con lo sguardo rivolto verso il basso. In ogni caso la rappresentazione è vicina alla descrizione iliadica della *presbeia*, in cui

⁴¹⁵ Cfr. Burgess 1990, 275; Lomiento 2013, 563.

⁴¹⁶ Cfr. Dover 1978, 53-4.

⁴¹⁷ Cfr. Halperin 1990, 86.

⁴¹⁸ Coppa, Berlino Antikensamm. F2278, datata al 500 a.C., attribuita al pittore di Sosia.; *ARV*² 21, 1; 1620; *BA* 200108.

⁴¹⁹ Cratere a calice, Heidelberg Univ. 26/87, datato al 390-80 a.C., attribuito al pittore di Sarpedon; *RVAp* 165, 5; *BA* 1004101.

⁴²⁰ Patroklos inoltre è ritratto con le mani incrociate sopra il ginocchio piegato, iconografia che è tipica di Odysseus nelle rappresentazioni attiche della *presbeia*: è possibile che il pittore abbia voluto sottolineare il fatto che Patroklos fosse d'accordo con gli ambasciatori, rappresentati dietro di lui, rimarcando anche in questo modo la solitudine del Pelide (cfr. Lowenstam 2008, 103).

si dice che gli ambasciatori, al loro arrivo, trovarono Achilleus che suonava la *phorminx* mentre Patroklos lo ascoltava (I 185-91): l'episodio sembra però essere stato presentato dall'artista in modo diverso rispetto a Omero, con il ritratto dei due giovani imberbi, forse alla luce della tradizione che voleva che fossero amanti⁴²¹.

In ogni caso, non si conoscono rappresentazioni in cui Achilleus sia rappresentato barbuto accanto a Patroklos imberbe, e il rapporto d'età tra i due non sembra quindi in nessun caso chiaramente invertito rispetto a quanto si trova nell'*Iliade*.

⁴²¹ Cfr. Kossatz-Deissmann 1981, 111 e 115; Touchefeu 1997, 952. Lowenstam (1992, 181-2), poi, nota che mentre nel periodo arcaico Achilleus è più frequentemente rappresentato come barbuto, a segnalare la sua età adulta, a partire dal V secolo l'iconografia più diffusa lo vede come ragazzo (coetaneo di Patroklos nei casi sopra considerati), forse perché alla sua immagine di guerriero esperto è preferita quella di giovane delicato, con un rimando al suo ruolo di *eromenos* di Patroklos (come sostenuto anche da Platone nel passo del *Simposio* sopra discusso).

CAPITOLO 4

LA CONSEGNA DELLE NUOVE ARMI AD ACHILLEUS

4.1 Le Nereidi di Eschilo

Sebbene i frammenti superstiti siano poco numerosi e non molto espliciti, sembra comunque accettabile l'ipotesi che le Nereidi costituissero il secondo dramma della trilogia su Achilleus e che l'argomento fosse la consegna della nuova armatura ad Achilleus da parte della madre Thetis, accompagnata dalle Nereidi. Il tema sviluppato in questa tragedia era tra l'altro già stato preannunciato alla fine dei *Mirmidoni* (ὄπλων ὄπλων δεῖ, fr. 140 Radt = *Schol. Vet. Ar. Av* 1420; 208, 20-1 Holwerda)⁴²². Dato che, infine, il terzo dramma della trilogia trattava del riscatto del cadavere del figlio da parte di Priamos, nelle *Nereidi* doveva comparire anche il ritorno in battaglia di Achilleus e il suo duello con Hektor⁴²³.

Il punto su cui la resa eschilea si differenzia dalla versione iliadica è proprio il modo in cui le armi sono recapitate ad Achilleus. Nell'*Iliade* il Pelide è raggiunto dalla madre Thetis che gli porta da sola l'armatura nuova forgiata da Ephaistos (T 1-35). Nella tragedia invece le armi sono recate al Pelide dalla madre accompagnata dalle Nereidi, che costituivano il coro e sono così descritte in un frammento: δελφινηρὸν πεδίον πόντου διαμειψάμεναι (fr. 150 Radt = *Schol. Vet. Eur. Phoen* 209, I 279, 4-5 Schwarz)⁴²⁴. Il ruolo delle Nereidi in questo contesto è ricordato anche nel resoconto di Igino, in cui sembra, anzi, che siano solo le Nereidi, senza Thetis, a consegnare le armi: *Thetis mater a Vulcano arma ei impetravit, quae Nereides per mare attulerunt* (Hyg. *Fab* CVI).

Le Nereidi sono effettivamente nel mito associate a Thetis in molti episodi che la riguardano (assistono per esempio il suo matrimonio con Peleus⁴²⁵) e sono presenti in alcuni momenti salienti della vita di Achilleus: gli consegnano la prima armatura prima che partisse da Ftia (Eur. *El* 441-51) e insieme a Thetis salgono dal mare per consolarlo dopo la morte di Patroklos (Σ 50-147). Il fatto che Eschilo le presenti anche durante la consegna della seconda armatura ad Achilleus non è quindi totalmente inatteso, ma sembra comunque degno di nota perché anche la ceramografia, a proposito di questo episodio, è decisamente concorde nel rappresentare anche le Nereidi, a fianco di Thetis, e probabilmente si deve anche alla fortuna

⁴²² Döhle 1959, 90-2.

⁴²³ Cfr. Mette 1963, 118; Michelakis 2002, 53-4; Sommerstein 2008, 156-7

⁴²⁴ Traduzione: "Attraversando la distesa del mare ricco di delfini". L'aggettivo δελφινηρὸν, lezione presente nei codici in alternanza con δελφινορὸν e difesa già da Hermann (1833, 152), non è attestato altrove e sono state proposte per questo motivo alcune ipotesi di correzione; Mette (1963, 118) per esempio accoglie la forma δελφινοφόρον.

⁴²⁵ Cfr. per esempio Eur. *IA* 1054-7; *QS* V 73-5; le Nereidi sono poi rappresentate insieme a Thetis e Peleus molto frequentemente nell'arte figurativa, cfr. Icard-Gianolio Szabados 1992, 804-7.

della tragedia eschilea la grande fortuna di questo modello iconografico. Ad ogni modo, l'attenzione e la ricchezza di particolari con cui il soggetto è trattato nell'arte figurativa suggerisce che questo episodio potesse essere rielaborato a piacere dagli artisti.

4.2 Iconografia

Lo schema iconografico più diffuso per le rappresentazioni del V secolo dell'episodio in questione prevede Achilleus seduto con il capo coperto (nella stessa posa che gli è tipica nelle scene di *presbeia*) insieme a Thetis e altri personaggi. Nella maggior parte dei casi le accompagnatrici di Thetis sono le Nereidi, che portano parti della nuova armatura, anche se due scene si differenziano da questo modello: la prima, su un cratere a calice conservato a Londra⁴²⁶, mostra Achilleus nel centro, affiancato da Thetis e da una donna che compie una libagione; la seconda, su uno *stamnos* conservato a Leida⁴²⁷, prevede la stessa composizione con tre figure ma al posto della donna compare Antilochos. Se nel primo caso la scena deriva dall'aggiunta della tipica figura femminile che compie la libagione agli dei al momento della partenza di un guerriero, la seconda può essere considerata meno tradizionale. Nell'*Iliade* Antilochos non è presente al momento della consegna delle armi, ma dopo la morte di Patroklos (di cui riferisce lui stesso la notizia al Pelide) diventa il suo più caro compagno ed è quindi possibile che per questa ragione il pittore avesse voluto inserirlo nella scena.

Come si è detto sono invece più numerose le scene in cui sono presenti anche le Nereidi, di solito rappresentate in piedi accanto a Thetis. L'inserimento delle Nereidi nella scena della consegna delle armi è stato a volte considerato un indizio della dipendenza della ceramografia dalla tragedia eschilea⁴²⁸, ma bisogna notare che possono esserci altre ragioni, più convincenti dell'ipotesi di un'influenza letteraria, che giustificano questo aspetto. Innanzitutto, le Nereidi sono associate abitualmente a Thetis in scene vascolari o testi letterari; in particolare ciò si verifica anche nell'*Iliade*, quando Thetis giunge dal mare con le sue compagne per consolare il figlio addolorato per la perdita dell'amico (Σ 35-82).

Inoltre, come si è visto, secondo alcune fonti letterarie, le Nereidi avevano effettivamente consegnato la prima armatura ad Achilleus, mentre ancora si trovava a Ftia, e, di conseguenza, non stupisce che esse compaiano nelle rappresentazioni ispirate a questo episodio. Tali rappresentazioni convenzionalmente si possono distinguere da quelle riguardanti la consegna della seconda armatura grazie alla presenza di Peleus o Phoinix

⁴²⁶ Cratere a campana, Londra E 497, datato intorno al 430 a.C.; ARV² 1079, 1; BA 206766.

⁴²⁷ *Stamnos*, Leida XVIII g32, datato intorno al 480 circa a.C., attribuito al pittore dell'Efesteio; ARV² 298, 2; BA 203087.

⁴²⁸ Cfr. Döhle 1967, 125-7.

accanto all'eroe e, soprattutto, perché, almeno a partire dal V secolo, nel caso della consegna della seconda armatura Achilleus compare in atteggiamento di dolore per la perdita dell'amico, a volte rappresentato morto accanto a lui⁴²⁹. Le scene che rappresentano la consegna della seconda armatura a Troia possono quindi molto probabilmente essere state costruite seguendo in parte il modello iconografico a disposizione per la consegna delle armi a Ftia. Bisogna notare però, che dalla metà del V secolo le rappresentazioni che prevedono Achilleus velato e afflitto che riceve le armi portate dal corteo delle Nereidi sono in numero nettamente superiore a quelle in cui l'eroe vi compare senza questa caratterizzazione alla presenza di Phoinix o Peleus in riferimento all'episodio accaduto a Ftia⁴³⁰. Le proliferazione di queste scene si deve quindi forse alla contemporanea diffusione della tragedia eschilea, pur non essendone certamente influenzata.

Ad ogni modo, le Nereidi erano in qualche caso rappresentate non come comparse anonime a fianco di Thetis⁴³¹, ma con tratti più specifici, cosa che suggerisce una presentazione dell'episodio da parte degli artisti che sicuramente non deriva loro dai poemi omerici, ma piuttosto da una rielaborazione più personale ed è a queste scene che l'attenzione verrà ora rivolta.

4.2.1 Le Nereidi alla scena della consegna della nuova armatura

Cratere a Campana, Gela coll. Campisi
Datato al 440 a.C., attribuito al gruppo di Polignoto,
ARV² 1054, 45; BA 213675

Coperchio di *Lekanis*, Mosca, Puschkin-Mus. II 1 b 715
Datato al 420 a.C.
BA 30233

Frammenti di *Hydria*, New York, Metr. Mus. L 69.11.26
Datato al 440 a.C.
BA 8834

Lekythos, New York, Metr. Mus. 31.11.13
Datato al 420 a.C., attribuito al pittore di Eretria

⁴²⁹ Il problema è stato oggetto di molte discussioni tra gli archeologi, cfr. Kossatz-Deissmann 1978, 14-6; Miller 1986, 161-2. Questa classificazione sembra attendibile nella maggior parte dei casi, ma naturalmente rimangono casi ambigui, soprattutto per quanto riguarda le rappresentazioni del VI secolo in cui Achilleus non ha uno specifico atteggiamento di dolore e appare da solo (senza Peleus o Phoinix che possano suggerire che la scena si svolga a Ftia) in presenza del corteo di Nereidi da cui riceve le nuove armi: in queste occasioni è quindi impossibile stabilire se si tratti della prima o della seconda armatura.

⁴³⁰ Tra i rari esempi di scene del V secolo che si riferiscono alla consegna della prima armatura si può citare un cratere in frammenti (Salonico Mus. 870, datato al 420/410 a.C.): Achilleus è rappresentato sulla destra, accanto a un guerriero che porta due lance (forse Odysseus o Diomedes), le Nereidi sono disposte su vari registri nel resto della scena, sedute su mostri marini con coda di serpente, per l'interpretazione di questa scena si veda Miller 1986, 163-5; Barringer 1995, 36.

⁴³¹ Per una lista completa di tutti i vasi su cui le Nereidi sono rappresentate insieme a Thetis nella scena della consegna delle armi si vedano Döhle 1967, 127-9; Barringer 1995, 171-82.

ARV² 1248, 9; BA 216945

Frammenti di cratere a calice, Vienna, Università 505

Datato al 450/440 a.C.

ARV² 1030, 33, BA 213416

Il gruppo di scene considerate ha in comune il fatto che le Nereidi e Thetis siano rappresentate sopra animali marini e siano per lo più accompagnate da iscrizioni che specificano i loro nomi. La composizione prevede Achilleus completamente coperto da un mantello, nell'atteggiamento di dolore con cui è tipicamente ritratto anche nelle scene di *presbeia*, sotto un elemento architettonico che indica i confini della sua κλισίη e mostra probabilmente il suo stato di isolamento rispetto agli altri personaggi. In un corteo intorno a lui si vede Thetis con le Nereidi, che portano parti di armatura. Sul cratere di Gela (fig. 66) Achilleus è ritratto sulla sinistra sotto la sua κλισίη, mentre davanti a lui compare Thetis che gli porge elmo e scudo, seguita da una Nereide posta su un delfino, che tiene in mano la corazza⁴³². Mentre in questo caso Thetis è accompagnata da una sola figura, nei seguenti le Nereidi sono in numero superiore e in qualche caso è anche specificata la loro identità. Sul coperchio di *lekanis* (fig. 67), infatti, si vedono tre Nereidi che cavalcano delfini, una delle quali è accompagnata dall'iscrizione che la identifica come Eodia, mentre una quarta si avvicina a piedi ad Achilleus. La scena sulla *hydria* di New York (fig. 68) prevede sei Nereidi (anonime) ancora trasportate da delfini e si differenzia dalla precedente per il fatto che accanto ad Achilleus compare un vecchio in piedi appoggiato a un bastone, probabilmente Phoinix. Anche nella composizione sulla *lekythos* di New York (fig. 69) le Nereidi sono dipinte sui delfini, ma la composizione si arricchisce del corpo di Patroklos, vicino al quale si trova Achilleus, in atteggiamento di lutto, ma questa volta non avvolto nel mantello. Inoltre, quasi ogni Nereide ha un nome proprio: Klymene, Psamathe, Thetis, Galateia, Euploia, Kymodoke. Infine la scena che si può ricostruire dai frammenti del cratere di Vienna (fig. 70) doveva includere ancora il cadavere di Patroklos, davanti a cui si vede Briseis seguita da un araldo che porta il nome di Talthybios (con un'allusione forse al momento della restituzione della donna ad Achilleus) e le Nereidi (i cui nomi sono ancora specificati, ma non sempre leggibili, gli unici ricostruibili con certezza sono Thetis e Psamathe)⁴³³.

Il fatto che le Nereidi accompagnino Thetis costituisce una somiglianza con la tragedia eschilea, elemento che, insieme alla datazione di questi vasi (appartenenti tutti alla seconda metà del V secolo), può essere considerato un argomento a favore della loro diretta

⁴³² Per questo vaso si veda la descrizione di Libertini 1955, 253-61.

⁴³³ Per la ricostruzione della scena su questi frammenti si veda Döhle 1967, 131-3.

dipendenza dal dramma⁴³⁴. La scena del corteo di Nereidi, però, è un tema molto diffuso nella pittura vascolare e la sua ripresa nelle scene che prevedono la consegna delle nuove armi ad Achilleus potrebbe quindi più probabilmente derivare unicamente dalla tradizione iconografica, pur tenendo presente che la tragedia eschilea può aver contribuito alla sua fortuna. La presenza dei nomi per molte figure attesta poi una familiarità con la tradizione epica: sui vasi considerati, le Nereidi hanno infatti nomi che per lo più compaiono anche nel catalogo omerico o in quello esiodeo⁴³⁵, eccezion fatta per Eodia ed Euploia, che non si ritrovano neanche in cataloghi più tardi o in altre iscrizioni vascolari.

4.2.2 Vasi apuli

Pelike, Malibu, Getty Mus. 86.AE.611

Datato intorno al 420 a.C.

Nella ceramica apula ci sono diversi esempi di scene che hanno per oggetto la consegna delle armi ad Achilleus da parte delle Nereidi, ma solo una, quella sulla *pelike* di Malibu (fig. 71), sembra chiaramente indicare che si tratta della seconda armatura⁴³⁶. Nell'angolo in alto a sinistra si vede infatti Achilleus che si regge il volto con la mano ed è seduto sotto un elemento ornamentale incorniciato da un fregio che ricorda le onde del mare, struttura che indica probabilmente la sua κλισίη, ma rimarca al tempo stesso la condizione di isolamento e dolore dell'eroe rispetto alle altre figure. Tutt'intorno sono disposte le Nereidi, che cavalcano animali marini (in numero di cinque, quella centrale porta uno scudo ed è seduta su un ippocampo, le altre, ognuna con diverse parti dell'armatura, sono trasportate da delfini). La scena continuava poi sul lato B del vaso, dove si vedono altre quattro Nereidi, due sedute su un delfino e due su un ippocampo, che portano armi. I nomi delle Nereidi non sono in questo

⁴³⁴ La maggior parte degli studi sull'argomento considera una prova della dipendenza di questo gruppo di vasi dalla tragedia il fatto che le Nereidi siano rappresentate su delfini: dato che il fr. 150 Radt menziona i delfini (in realtà nell'espressione δελφινηρὸν πεδίον πόντου) si è pensato che le Nereidi fossero descritte come sedute sopra i delfini o, grazie a una macchina scenica, entrassero effettivamente in scena sui delfini (Kossatz-Deissmann 1978, 16 e 1983, 122 e 127-8; Barringer 1995, 21; Miller 1986, 162 presenta invece un'opinione più moderata Libertini 1955, 261). Non ci sono naturalmente elementi sufficienti per sostenere che Eschilo presentasse le Nereidi sui delfini e il fatto che sui vasi esse siano così rappresentate non deve essere considerato il frutto di un'influenza letteraria (il primo autore che le descrive sedute sui delfini è infatti Platone: Νηρηΐδας δὲ ἐπὶ δελφίνων ἑκατὸν κύκλω, Plat. *Crit* 116e), ma sembra unicamente dovuto alla creatività degli artisti.

⁴³⁵ Oltre a Thetis, sono attestati Klymene (Σ 47), Galatea (Σ 45, Hes. *Theog* 250), Kymodoke (Σ 39, Hes. *Theog* 252), Psamathe (Hes. *Theog* 260).

⁴³⁶ Gli altri vasi che rappresentano le Nereidi che portano le armi non si possono chiaramente riferire all'episodio svoltosi a Troia, perché Achilleus non vi compare in atteggiamento di dolore (si tratta del cratere a volute, Parigi, Louvre AC², N 3159, K87; del cratere a volute Basel, Kunsthandel, Schmidt-Trendall-Cambitoglou 1976, 55, num 2; e della *loutrophoros*, Bari Mus., Schmidt-Trendall-Cambitoglou 1976, 70; cfr. Kossatz-Deissmann 1982, 125).

caso specificati e tra loro non è neanche riconoscibile Thetis, ma si nota comunque una certa attenzione nella rappresentazione del loro corteo, che occupa i due lati del vaso e che si arricchisce, rispetto alle scene attiche, degli ippocampi, accanto ai delfini.

2.3 Tabella

	Numero di personaggi	Caratterizzazione dei personaggi
Omero	Thetis porta le armi forgiate da Ephaistos	
Eschilo, <i>Nereidi</i>	sono aggiunte le Nereidi	
Iconografia	le Nereidi portano le armi insieme a Thetis	Achilleus avvolto nel mantello e chiuso nel suo isolamento

Nel trattamento dell'episodio della consegna delle nuove armi ad Achilleus, come si vede, le differenze rispetto alla versione iliadica non sono particolarmente significative, si tratta unicamente del fatto che anche le Nereidi, non la sola Thetis, vengano coinvolte nell'azione. La divergenza sembra comunque degna di nota perché essa si trova ripetuta con estrema coerenza in ogni occasione in cui l'episodio viene menzionato (i passi letterari non sono molto numerosi, ma l'iconografia mostra una grande ricchezza a riguardo).

CAPITOLO 5

L'OLTRAGGIO AL CADAVERE DI HEKTOR

La morte di Hektor doveva probabilmente comparire nella trilogia eschilea, dato che il terzo dramma ha come soggetto il riscatto del suo cadavere da parte del padre Priamos, ma non si sa se vi fosse contenuto anche l'oltraggio al suo cadavere da parte di Achilleus. L'episodio era comunque conosciuto nell'antichità con qualche differenza, rispetto alla versione omerica. Nell'*Iliade* infatti si dice che, una volta ucciso, Hektor viene attaccato al carro di Achilleus per i piedi con una cinghia di cuoio e viene così trascinato dalla piana di Troia fino alle navi degli Achei (X 395-404 e 464-5). L'oltraggio si ripete poi nei giorni seguenti, Achilleus legava Hektor al suo carro e lo trascinava intorno alla tomba di Patroklos (Ω 14-8). Nella letteratura e iconografia del V secolo l'argomento era invece trattato in modo leggermente differente.

5.1 Fonti letterarie

Si trova un accenno all'oltraggio al cadavere di Hektor in qualche passo tragico, che ne amplifica la portata forse per sottolineare la spietatezza di Achilleus.

Nell'*Andromaca*, infatti, l'episodio viene così sinteticamente ricordato: καὶ τὸν ἐμὸν μελέας πόσιν Ἔκτορα, τὸν περὶ τείχη|| εἴλκυσε διφρεῦων παῖς ἀλίας Θετίδος (Eur. *Andr* 106-7)⁴³⁷. Hektor non era stato quindi trascinato fino alle navi achee, ma intorno alle mura di Troia. Questa versione, non necessariamente introdotta per primo da Euripide, ha molta fortuna nei secoli successivi, si trova per esempio in Virgilio (*ter circum Iliacos raptaverat Hectora muros*, Verg. *Aen* I 483) e Ovidio (*Hectoris umbra subit circum sua Pergama tracti*, Ov. *Met* I 591); ed è poi frequentemente ripresa nella tarda antichità⁴³⁸.

Insiste ancora maggiormente sull'oltraggio Sofocle, riferendo gli effetti rovinosi dei doni che si erano scambiati Hektor e Aias dopo l'interruzione del loro duello:

Ἔκτωρ μὲν, ᾧ δὴ τοῦδ' ἐδωρήθη πάρα,
ζωστῆρι πρισθεῖς ἰππικῶν ἐξ ἀντύγων

⁴³⁷ Traduzione: "e Hektor, sposo di me sventurata, che trascinò intorno alle mura guidando il carro il figlio della marina Thetis".

⁴³⁸ Si trova per esempio in Igino: *Quibus armis ille Hectorem occidit astrictumque ad currum traxit circa muros Troianorum* (Hyg. *Fab* CVI); e in Quinto Smirneo ("Ἐκτορά θ' ὡς ἐδάμασσε καὶ ἀμφείρυσσε πόληι, Q.S. I 112; Ἐκτορά θ' ὡς εἴρυσσεν ἐῆς περὶ τείχεα πάτρης, Q. S. XIV 133); Cfr. Usener 2007, 406-7.

ἐκνάπτετ' αἰέν, ἔστ' ἀπέψυξεν βίον (Soph. *Ai* 1029-31)⁴³⁹

Hektor fu quindi trascinato dopo essere stato legato al carro di Achilleus con la cintura che gli era stata donata da Aias, dono funesto che così provocò la sua morte (come la spada ricevuta in dono da Hektor fu quella con cui Aias si suicidò). Lo stesso esito nefasto del dono scambiato tra nemici si ritrova anche in un epigramma di Leonzio Scolastico (*AP* 7, 151-2), costruito proprio sull'analogia tra i due eroi nella loro morte. Se il fatto che la morte di Hektor fosse provocata proprio dalla cintura ricevuta dal nemico può essere un'innovazione di Sofocle adatta al contesto, non è detto che anche la morte durante il trascinamento debba essere considerata allo stesso modo. Si trova un accenno alla medesima versione, oltre al passo sofocleo e all'epigrammista sopra ricordato, anche nell'*Andromaca* di Euripide: ἤτις σφαγὰς μὲν Ἴκτορος τροχηλάτους|| κατεῖδον οἰκτρῶς τ' Ἴλιον πυρούμενον (*Andr* 399-400)⁴⁴⁰ e probabilmente anche in Virgilio: *raptatus bigis ut quondam aterque cruento|| pulvere perque pedes traiectus lora tumentis* (*Aen* II 272-3)⁴⁴¹. È possibile che la morte durante il trascinamento fosse in realtà un motivo antico, poi rimodellato nell'*Iliade* perché troppo cruento: Sofocle, nei versi dell'*Aiace* sopra citati, oltretutto menziona l'accaduto solo incidentalmente, come se il fatto fosse già ben noto al pubblico⁴⁴².

5.2 Iconografia

Le rappresentazioni che hanno come soggetto l'oltraggio inferto da Achilleus al cadavere di Hektor sono quasi esclusivamente concentrate nel periodo compreso tra il 520 e il 500 a.C. e seguono per lo più un medesimo schema compositivo⁴⁴³. Si vede infatti il carro di Achilleus, costantemente guidato dall'auriga Automedon, a cui è legato il corpo di Hektor per i piedi; il Pelide è rappresentato sempre fuori dal carro, vicino a Hektor, di fianco ai cavalli oppure di fronte a essi, ma comunque mai come condottiero del carro. Per tutte queste scene, a lato compare infine il tumulo di Patroklos (su cui, nei due esempi che saranno tratti di seguito è scritto il suo nome) sopra il quale si vede il suo *eidolon*. L'episodio a cui si fa riferimento è

⁴³⁹ Traduzione: "Hektor, legato al parapetto del carro con la cintura che aveva ricevuto in dono da lui, era straziato ripetutamente, finché non perse la vita".

⁴⁴⁰ Σφαγὰς... τροχηλάτους sembra rimandare al fatto che l'uccisione fosse avvenuta durante il trascinamento con il carro, cfr. Stevens 1971, 144; West 1978, 117; Lloyd 1994, 128.

⁴⁴¹ *Tumentis*, riferito ai piedi, sembra avere senso solo se lui è ancora vivo, cfr. Kamerbeek 1963, 202; Austin 1964, 130.

⁴⁴² Cfr. Murray 1924; Lloyd 1994, 112.

⁴⁴³ Per una lista completa si veda Kossatz Deissmann 1986, 58-9, qui verranno citati alcuni esempi di vasi considerati a titolo di esempio, e ci si soffermerà poi sulle composizioni più complesse.

quindi il trascinarsi del cadavere di Hektor intorno alla tomba di Patroklos⁴⁴⁴, di cui, come si è detto, si parla anche nell'*Iliade*, con la significativa differenza, però, che nel poema omerico è lo stesso Achilleus, proprio perché esacerbato per il dolore della perdita dell'amico, che vuole prostrarre la sua vendetta nei confronti di chi lo ha ucciso anche oltre la sua morte⁴⁴⁵, continuando a oltraggiarne il corpo, mentre Automedon non ha in questo contesto alcun ruolo. È possibile che la presenza del guerriero Mirmidone in questo episodio alluda a una sua maggiore importanza in racconti non confluiti nell'*Iliade*, ma bisogna anche notare che non ci sono altre fonti letterarie o iconografiche che confermino una particolare attenzione nei confronti di Automedon.

In molti casi⁴⁴⁶, poi, è presente nelle raffigurazioni che si riferiscono a questo episodio anche una figura femminile alata, che può essere identificata come Iris: nell'*Iliade* non si menziona un suo ruolo in questo contesto, ma è possibile che questa figura sia inserita come messaggera che riferisca ad Achilleus l'ordine degli dei di terminare l'oltraggio al corpo di Hektor e restituirlo a Priamos. Nel poema omerico questo compito è assolto da Thetis (Ω 120-42), la sostituzione con Iris è forse dettata dal fatto che si tratti dell'usuale messaggera degli dei, ma si tratta comunque di un ulteriore dettaglio che indica che la versione omerica non fosse ripresa nella ceramografia⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ Il fatto che sia rappresentata la *psyché* di Patroklos, sembra alludere (secondo Stähler 1967, 42-3) anche ad alcuni aspetti del rito funerario, secondo cui nel lamento funebre viene invocato il defunto (come succede per esempio anche in Ψ 221); in questo modo si ricorda anche il profondo affetto che legava Achilleus a Patroklos, che costituisce il motivo dell'oltraggio al cadavere di Hektor, rappresentato nella scena.

⁴⁴⁵ ὡς Ἀχιλλεύς ἔλεον μὲν ἀπόλεσεν, οὐδέ οἱ αἰδώς
γίγνεται, ἦ τ' ἄνδρας μέγα σίνεται ἠδ' ὀνίνησι.
μέλλει μὲν πού τις καὶ φίτερον ἄλλον ὀλέσσει
ἢ κασίγνητον ὁμογάστριον ἢ καὶ υἱόν·
ἀλλ' ἦτοι κλαύσας καὶ ὀδυράμενος μεθέηκε·
τλητὸν γὰρ Μοῖραι θυμὸν θέσαν ἀνθρώποισιν.
αὐτὰρ ὃ γ' Ἔκτορα δῖον, ἐπεὶ φίλον ἦτορ ἀπηύρα,
ἵππων ἐξάπτων περὶ σῆμ' ἐτάριοιο φίλοιο
ἔλκει· (Ω 44-52)

⁴⁴⁶ Si tratta della *hydria*, Boston, MFA 63.473; datata al 510 a.C.; gruppo di Leagros; *Para* 164, 31bis; *BA* 351200, dell'anfora, Londra, BM 99.7-21.3; Datata al 520 a.C.; attribuita al pittore di Priamos; *ABV* 330, 2; *BA* 301780; della *hydria*, Monaco 1719, datata al 510 a.C.; *ABV* 361, 13, *BA* 302008; e della *lekythos* Delos, B 6137 546; datata al 510 a.C.; *ABV* 378, 257; *BA* 302338.

⁴⁴⁷ Stähler (1967, 60) inoltre nota che in una rappresentazione di questo episodio (in cui non è rappresentato il cadavere di Hektor, ma solo la corsa del carro di Achilleus intorno alla tomba di Patroklos, si tratta della *hydria* Münster, Arch. Inst. 565, datata al 510 a.C.; *Para* 164, 31; *BA* 351201) la donna accanto al carro non ha le ali e il *kerykeion* (attributi tipici di Iris) e si tratta quindi di un personaggio non identificabile con sicurezza la cui presenza allude probabilmente al lamento funebre in onore di Patroklos. È possibile quindi, con un'evoluzione di questo schema figurativo, che lo stesso personaggio femminile sia reso come Iris nelle scene in cui compare il cadavere di Hektor.

5.2.1 Rappresentazioni che includono un più ampio numero di personaggi

Hydria, Boston, MFA 63.473

Datata al 510 a.C.; gruppo di Leagros

Para 164, 31bis; *BA* 351200

Anfora, Londra, BM 99.7-21.3

Datato al 520 a.C.; attribuito al pittore di Priamos

ABV 330, 2; *BA* 301780

Cratere a volute apulo, Napoli, Mus. Naz. 81393 (H 3254)

Datato al 340-330 a.C.; attribuito al pittore di Dario

RVAp II 495, 39

Oltre alle raffigurazioni che prevedono solo Achilleus, Automedon e Iris, se ne trovano alcune che accolgono un più ampio numero di personaggi.

Il primo caso è quello della *hydria* di Boston (fig. 72), su cui è riprodotto di nuovo, come di consueto, il carro guidato da Automedon a cui è legato il corpo di Hektor, che si muove in direzione della tomba di Patroklos, rappresentata a destra. Dietro il carro si vede Achilleus, forse nell'atto di salirvi sopra, mentre la figura femminile alata gli si presenta davanti con le braccia alzate, in un gesto ambiguo (sembra che si tratti più di un incitamento che di un tentativo di fermarlo e l'identificazione del personaggio con Iris sembra quindi problematico). L'innovazione rispetto alle altre rappresentazioni consiste nel fatto che sulla sinistra si vedono un uomo e una donna, entrambi anziani, sotto un architrave, interpretabili come Hekabe e Priamos dentro le mura troiane. Sembra quindi che siano fusi in un unico momento l'allontanamento di Achilleus dalla piana di Troia con il corpo di Hektor e il suo ripetuto trascinarsi intorno al tumulo di Patroklos, a cui è aggiunta anche la disperazione dei genitori per la morte del figlio (Hekabe si porta infatti la mano al volto in segno di dolore)⁴⁴⁸. La composizione, oltretutto, è ottenuta con l'utilizzo dello schema tipico delle scene che rappresentano la partenza di un eroe per la guerra (i familiari sono posti sulla sinistra e davanti a loro si vede il guerriero nell'atto di salire sul carro), anche se in questo caso i genitori sono quelli di un eroe morto e il guerriero che sale sul carro è colui che l'ha ucciso, rappresentato con il volto girato all'indietro in obbedienza allo schema figurativo prescelto⁴⁴⁹. La scena che si ottiene non rappresenta quindi l'episodio omerico, ma appare più come una composizione originale dell'artista che combina diversi momenti sfruttando le possibilità figurative che aveva a disposizione.

Sull'anfora di Londra (fig. 73), invece, Achilleus è piegato verso Patroklos e si trova dietro al carro, guidato come di consueto dall'auriga. Un personaggio alato (la cui identificazione

⁴⁴⁸ Cfr. Kossatz-Deissmann 1986, 58.

⁴⁴⁹ Cfr. Vermeule 1965, 44; Stähler 1967, 59; Stansbury-O'Donnell 1999, 126-7.

con Iris, di solito accettata⁴⁵⁰, è anche in questo caso problematica, perché se ne riconoscono solo le ali, mentre il resto della figura non è conservato) è posto dietro i cavalli, di fronte all'auriga e sul lato sinistro della rappresentazione si vede il tumulo di Patroklos, con il suo *eidolon*. A differenza delle altre scene vascolari, davanti al carro si vede Odysseus (il cui nome è precisato da un'iscrizione), che non è menzionato nella versione omerica in questo episodio e non sembra esservi particolarmente legato, se non per il fatto che si tratti di un importante guerriero acheo. Inoltre, altro tratto originale di questa composizione e di difficile comprensione è che davanti all'auriga, al di sopra della figura femminile alata, si legga l'iscrizione KONI.OΣ. Il nome è molto probabilmente da riferirsi all'auriga e rappresenterebbe così una variante rispetto all'omerico Automedon⁴⁵¹.

Infine, il terzo vaso che merita attenzione è il cratere conservato a Napoli (fig. 74), l'unica riproduzione apula di questo episodio e, inoltre, l'unica realizzata al di fuori del periodo 520-500 a.C. a cui appartengono tutte le altre. Sul margine superiore della scena, compare l'iscrizione ΠΑΤΡΟΚΛΟΥ ΤΑΦΟΣ, come titolo generale, sebbene questo non sia l'unico episodio rappresentato, che può servire a sottolineare il parallelo tra la decorazione figurativa e la destinazione funeraria del cratere, avvicinando il piano eroico alle pratiche funerarie contemporanee⁴⁵². La composizione è infatti disposta su tre fasce: nella prima - non chiaramente riconducibile a uno specifico episodio - si vedono due anziani (forse Nestor e Phoinix) sotto un'edicola, attornati da tre personaggi sulla destra (identificati con Athena, Pan e Hermes) e tre sulla sinistra (non identificabili con sicurezza), la seconda mostra il rogo di Patroklos e la terza l'oltraggio al cadavere di Hektor⁴⁵³. Per quanto riguarda la fascia centrale, si tratta dell'unica rappresentazione conosciuta nell'età classica con questo soggetto⁴⁵⁴ (di cui si parla in Ψ 161-77): si vede Achilleus che tiene per i capelli un prigioniero troiano (altri tre sono rappresentati a sinistra), mentre sulla destra un guerriero (probabilmente Agamemnon), seguito da due figure femminili, si avvicina per compiere la

⁴⁵⁰ Cfr. Kossatz-Deissmann 1986, 140.

⁴⁵¹ Come nota Beazley (1931, 301), sotto la scritta KONI.OΣ si distinguono le tracce di un'altra iscrizione, che era probabilmente quella riguardante Iris. Il nome KONI.OΣ è quindi attribuibile all'auriga, benché non attestato altrove. Lo stesso Beazley propone di interpretare il nome come Κόνιπος, forma errata o abbreviata di un nome come Κονίστιπος ("colui che riempie di polvere i cavalli [guidandoli]", nome quindi appropriato per un auriga), tesi generalmente condivisa dagli archeologi, cfr. Kossatz-Deissmann 1986, 58. Un'altra possibilità è quella sostenuta da Immerwahr (CAVI num. 4705) che legge una λ nella lettera che Beazley considerava incerta e propone quindi Κονιλος, nome che trova una parziale corrispondenza nell'attestato Κόμιλος (IG II² 11889, del IV secolo a.C.).

⁴⁵² Il vaso è stato infatti ritrovato nella necropoli di Canosa, nella tomba detta "del vaso dei Persiani", cfr. Pouzadoux 2013, 126-8.

⁴⁵³ Per la descrizione di questo vaso si veda Rocco 1953, 177-9; Schmidt 1960, 32-4; Lowenstam 2008, 93-8 e l'analisi dettagliata di Pouzadoux 2013, 115-94.

⁴⁵⁴ Per una lista delle altre raffigurazioni con lo stesso tema in epoche successive si veda Galli 1910, 118-9.

libagione in onore del defunto. Ciò che stupisce di questa raffigurazione è che sul rogo è assente il corpo del defunto e si vede invece un'armatura: può trattarsi di quella propria di Patroklos, oppure più probabilmente delle armi di Achilleus, che Patroklos portava al momento della sua uccisione, anche se appare strano che esse siano qui rappresentate, dato che furono predate da Hektor. Per questo motivo le armi non figurano tra le offerte di Achilleus al compagno morto nell'*Iliade*, e si vede quindi come l'artista abbia presentato una sua versione dell'episodio, probabilmente per ricordare al pubblico come la morte di Hektor, rappresentata sullo stesso vaso, sia dovuta proprio a quelle armi⁴⁵⁵. Si notano delle innovazioni anche nel trattamento della scena dell'oltraggio al corpo di Hektor. Il carro è guidato dall'auriga (si suppone che si tratti di lui perché la figura indossa il costume tipico degli aurighi e perché Achilleus è già rappresentato nella fascia centrale della composizione, come si è visto), che si volge verso un guerriero acheo seduto. Sulla destra, di fronte al carro, si vede una donna che versa acqua in un lebete, seguita da un'ancella: sembra quindi che il trascinarsi del cadavere di Hektor si compia in presenza di un rito sacro, ulteriore innovazione dell'artista in un vaso che mostra una certa originalità in tutte le fasce decorative⁴⁵⁶.

5.3 Tabella riassuntiva

	Numero di personaggi	Nomi dei personaggi	Ruolo dei personaggi	Intreccio
Omero			- Thetis riporta ad Achilleus l'ordine degli dei di fermarsi	Achilleus trascina Hektor, già morto, fino alle navi
Eur. Andr. 106-7				lo trascina intorno alle mura di Troia
Soph. Ai. 1030-1				Hektor viene trascinato finché non muore
Vasi attici				
Hydria di Boston	è aggiunta una donna		- l'auriga guida il carro che trascina il	

⁴⁵⁵ Cfr. Pouzadoux 2013, 159. Una analoga rappresentazione delle armi sul rogo in onore di Patroklos si trova sulla cista Révil conservata a Londra (BM 1859,0816.1; datata all'inizio del III secolo a.C.).

⁴⁵⁶ È possibile che il riferimento sia al lavaggio del cadavere per prepararlo alla sepoltura (cfr. Pouzadoux 2013, 134-42): non è chiaro se il gesto debba essere considerato in rapporto al cadavere di Patroklos, pur non rappresentato, in onore del quale si stanno svolgendo i funerali, oppure se il corpo del quale si prepara la purificazione sia quello di Hektor, il cui corpo si trova effettivamente nella stessa fascia decorativa in cui compaiono le due donne.

	alata, forse Iris		cadavere di Hektor	
Anfora di Londra	-è aggiunto Odysseus - è aggiunta una donna alata, forse Iris	l'auriga è chiamato KONI.OΣ	- l'auriga guida il carro che trascina il cadavere di Hektor	
Cratere di Napoli	- sono aggiunte due donne che compiono un lavacro		- l'auriga guida il carro che trascina il cadavere di Hektor	

L'episodio dell'oltraggio al cadavere di Hektor è trattato nel V secolo, come si è visto, con qualche differenza rispetto a quanto è narrato nell'*Iliade*. Sembrano interessanti, soprattutto, le varianti che possono suggerire che esistesse una versione alternativa di questo racconto, in particolare quella secondo cui la morte di Hektor avvenne durante il trascinamento (che compare in Sofocle e in autori successivi) e quella, attestata dall'iconografia, sul fatto che, durante l'oltraggio al cadavere, il carro fosse condotto da Automedon (il cui nome appare in un caso, come si è visto, in una forma non omerica). Nel primo caso è variato l'intreccio dell'episodio, perché la morte dell'eroe non è più attribuita al duello con Achilleus ma al successivo trascinamento del suo corpo; nel secondo si nota una sostituzione di un personaggio: Achilleus non è indicato come unico responsabile dell'oltraggio al cadavere di Hektor, ma il carro viene guidato dal suo auriga, forse in un tentativo di attenuare il gesto barbarico dell'eroe acheo.

CAPITOLO 6

IL RISCATTO DEL CADAVERE DI HEKTOR

Nel libro Ω si racconta come Priamos si fosse recato presso Achilleus nell'accampamento acheo per riscattare il corpo di suo figlio. Il re troiano, dietro suggerimento di Iris (Ω 175-187), aveva infatti preparato il carro con i doni da offrire al nemico e si era avviato, seguito solo dall'araldo Idaios (Ω 322-7) e scortato dal dio Hermes (Ω 352-467) fino alla tenda di Achilleus. Una volta arrivato, Priamos entra quindi da solo nella κλισίη (Idaios rimane fuori, come si dice in Ω 470) e trova Achilleus, assistito da Automedon e Alkimos, che ha appena finito di mangiare. Comincia così il dialogo tra i due, al termine del quale i Mirmidoni portano dentro i doni del riscatto: il cadavere di Hektor viene a questo punto riconsegnato (Achilleus si preoccupa che Priamos non lo veda fino a quando non sia stato preparato e lavato dalle ancelle, Ω 582-90). Achilleus propone quindi a Priamos di mangiare e al termine del pasto i due si mettono a dormire (Ω 599-676); Priamos viene però svegliato da Hermes che gli ricorda come sia rischioso fermarsi a lungo nell'accampamento nemico e lo sprona a tornare indietro subito (Ω 679-97).

Questo episodio era trattato in modo diverso nell'ultima tragedia della trilogia eschilea riguardante Achilleus e ha ricevuto un'interpretazione ancora differente nell'iconografia.

6.1 Frigi o Riscatto di Ettore

L'argomento del dramma era la visita di Priamos ad Achilleus per richiedere il corpo del figlio, ma l'episodio era trattato in modo diverso da quanto si trova nell'*Iliade*. Nella parte iniziale doveva comparire un dialogo tra Hermes e Achilleus, dopo il quale il Pelide restava lungo tempo in silenzio (ἐν δὲ τοῖς Ἑκτορος λύτροις Ἀχιλλεὺς ὁμοίως ἐγκεκαλυμμένος οὐ φθέγγεται πλὴν ἐν ἀρχαῖς ὀλίγα πρὸς Ἑρμῆν ἀμοιβαῖα, *Vit. Aesch.* T A, 22-3 Radt). Hermes compariva forse nella tragedia con il ruolo che nell'*Iliade* è proprio di Thetis, per convincere cioè Achilleus a terminare l'oltraggio nei confronti del cadavere di Hektor e consegnarlo a Priamos (l'ordine di rispettare la volontà degli dei per non incorrere nella loro vendetta è contenuto effettivamente nel fr. 266 Radt, e queste parole erano pronunciate forse proprio da Hermes)⁴⁵⁷.

A differenza di quanto avviene nell'*Iliade*, inoltre, il re dei Troiani non andava nell'accampamento nemico da solo, protetto unicamente da Hermes nelle sembianze di un

⁴⁵⁷ Cfr. Mette 1963, 118-9; Sommerstein 2008, 267.

giovane che gli fa da guida, ma è accompagnato da un gruppo di Troiani (che costituiva il coro, da cui il titolo)⁴⁵⁸: τοὺς Φρύγας οἶδα θεωρῶν,|| ὅτε τῷ Πριάμῳ συλλυσόμενοι τὸν παῖδ' ἦλθον τεθνεῶτα,|| πολλὰ τοιαυτὶ καὶ τοιαυτὶ καὶ δεῦρο σχηματίσαντας (Ar. fr. 696 K.-A = Athen. I 21f).

Ad un certo punto del dramma, poi, secondo quanto afferma uno scolio euripideo, doveva entrare in scena Andromache:

τὴν ἐν Ἀσίᾳ λέγει Ὑποπλάκιον Θήβην, ἧς Ἡετίων ἐβασίλευσεν. (...). ἔνιοι δὲ καὶ τὴν Χρῦσιν καὶ τὴν Λυρνησσὸν ἐν τῷ τῆς Θήβης πεδίῳ τάσσουσιν, ὡς Αἰσχύλος Λυρνησίδα προσαγορεύσας τὴν Ἀνδρομάχην ἐν τοῖς Φρυξίν, ἔνθα καὶ ξένως ἱστορεῖ αὐτὴν λέγων Ἀνδραίμονος γένεθλον <-> Λυρνησίου, ὅθεν περ Ἔκτωρ ἄλοχον ἤγαγεν φίλην (fr. 267 Radt)⁴⁵⁹.

La lacuna al primo verso del frammento può essere variamente integrata: Mette inseriva ἦν, Hermann⁴⁶⁰, invece, seguito recentemente da Garzya⁴⁶¹, leggeva ῶ. In quest'ultimo caso, secondo Garzya, si avrebbe un'apostrofe rivolta ad Andromache da Priamos (che la convinceva a parlare lei stessa con Achilleus) o dal Pelide stesso: la donna, quindi, interveniva direttamente al momento della richiesta del riscatto. Bisogna dire però che, se anche l'integrazione ῶ fosse corretta, non ci sarebbero motivi per collocare questo frammento proprio nel dialogo con Achilleus: per quanto ne sappiamo, i versi possono provenire anche dalla parte iniziale o finale del dramma, svoltasi nell'accampamento Troiano. Ad ogni modo, è comunque interessante che Andromache sia definita discendente di Andraimon di Lirnesso. Nell'*Iliade* questo Andraimon non è mai nominato⁴⁶², e Andromache, inoltre, non è mai associata alla città di Lirnesso: è figlia di Eetion di Tebe Ipoplacia (Z 396-7). Le due città della Misia sono molto vicine ed è quindi possibile che ci sia una certa confusione tra le due, agevolata dal fatto che entrambe furono saccheggiate da Achilleus (come si dice in B 691); la

⁴⁵⁸ Cfr. Sommerstein 2008, 262.

⁴⁵⁹ Fr. 267 Radt = *Schol. vet. Eur. Andr* 1 (II 247, 12-3 Schwartz) Traduzione: "Germoglio di Andraimon di Lirnesso, da cui Ettore condusse la cara sposa".

⁴⁶⁰ Hermann 1834, 160.

⁴⁶¹ Garzya 1995, 46-7. Questa integrazione è basata sull'interpretazione di προσαγορεύω, usato dallo scoliaste, come "interpellare" piuttosto che "nominare/ definire". Com'è noto il verbo può avere entrambi i valori.

⁴⁶² Com'è noto nell'*Iliade* si nomina invece un altro Andraimon, padre di Thoas, re degli Etoli (per esempio in B 638). Tra i sovrani di Lirnesso, Omero nomina Selepios, Euenos e Mynes (marito di Briseis), succedutisi in quest'ordine (B 692-3).

stessa vicinanza, però, può anche aver dato origine a due diverse tradizioni locali sull'origine di Andromache⁴⁶³.

L'ultima caratteristica nota del dramma, anch'essa in disaccordo con quanto narrato nell'*Iliade*, è che l'ammontare del riscatto fosse stabilito a peso d'oro, ponendo il corpo di Hektor su una bilancia: ὁ δὲ Αἰσχύλος ἐπ' ἀληθείας ἀντίσταθμον χρυσὸν πεποίηκε πρὸς τὸ Ἔκτορος σῶμα ἐν Φρυζίῳ (*Schol. Vet. X 351; 333, 16-7 Erbse*)⁴⁶⁴. Nell'*Iliade* effettivamente si accenna alla possibilità che il cadavere venga riscattato a peso d'oro dal padre (ὡς οὐκ ἔσθ' ὅς σῆς γε κύνας κεφαλῆς ἀπαλάλκοι,|| (...) οὐδ' εἴ κέν σ' αὐτὸν χρυσῶ ἐρύσασθαι ἀνώγοι|| Δαρδανίδης Πρίαμος, X 348-52) e lo scoliaste a questi versi sottolinea come nel contesto l'espressione sia iperbolica, ma che la possibilità sia effettivamente sfruttata nella tragedia eschilea: πρὸς χρυσὸν ἀντιστῆναι· τοῦτο δὲ ὑπερβολικῶς εἶπεν. ὁ μέντοι Αἰσχύλος ἐν Ἔκτορος λύτροις ἀληθῆς αὐτὸ ἐξεδέξατο (*Schol. Vet. X 351a; 333, 20-2 Erbse*). Sembra improbabile comunque che il trattamento eschileo derivi proprio da questi versi omerici⁴⁶⁵ e più probabilmente quella del riscatto stabilito per mezzo di una bilancia è una scelta autonoma del tragediografo, che fu oltretutto condivisa nell'antichità. Si riferisce infatti alla versione della pesatura del cadavere anche il comico Difilo (*PCG V, fr. 32, 7-8*): γόγγρον μὲν, ὥσπερ ὁ Πρίαμος τὸν Ἔκτορα,|| ὅσον εἴλκυσεν τοσοῦτο καταθεις ἐπριάμην e un medesimo accenno si trova anche in Licofrone: λαβὼν δὲ ταύρου τοῦ πεφασμένου δάνος,|| σκεθρῶ ταλάντω τρυτάνης ἠρτημένον,|| αὐθις τὸν ἀντίποινον ἐγγέας ἴσον|| Πακτώλιον σταθμοῖσι τηλαυγῆ μύδρον (*Alex 269-72*). Il dettaglio del riscatto a peso d'oro si ritrova poi anche in Virgilio: *Ter circum Iiacos raptaverat Hectora muros|| exanimumque auro corpus vendebat Achilles* (*Aen I 484-5*); in Igino: *Priamus... filii corpus auro repensum accepit* (*Fab 106*) e in qualche resa figurata dell'episodio.

⁴⁶³ Per risolvere la questione, Sommerstein (2008, 269) ha ipotizzato che nel frammento si parli in realtà di Briseis e non di Andromache: così almeno si spiegherebbe l'origine da Lirnesso e si giustificherebbe la sua presenza nella tenda di Achilleus nel momento centrale del dramma (sempre che sia corretta l'integrazione ὦ). I versi parlerebbero quindi di un personaggio che viene dalla stessa regione di Andromache, menzionata solo incidentalmente. Bisognerebbe però supporre che ci sia stata una confusione dello scoliaste nella sua introduzione al frammento, cosa che sembra poco probabile, dato che sono nominate le due diverse città della Misia e il frammento è citato proprio per sottolineare la stranezza di Eschilo a proposito della collocazione di Andromache a Lirnesso e della sua parentela con Andraimon.

⁴⁶⁴ Si trova lo stesso riferimento anche in Esichio (*α 7374*): ἄροπον· τὸν ὄλκον τοῦ Ἔκτορος. ἢ τὸ ἀντίσταθμον. Αἰσχύλος Φρυζί.

⁴⁶⁵ Sostengono questa tesi per esempio Stanley 1965, 271; Richardson 1993, 140.

6.2 Iconografia

6.2.1 Pesatura del cadavere di Hektor

Rilievo “melio”, Toronto, Ontario Mus. 926, 32
Datato al 450-440 a.C.
Stilp 2006, num. 55

Cratere a volute apulo, S.Pietroburgo, Ermitage Mus. B1718
Datato al 350 a.C.; attribuito al pittore di Licurgo,
RVAp I 424, 55

La prima rappresentazione della pesatura del cadavere di Hektor compare su un rilievo “melio” risalente al 450-440 a.C. (fig. 75) che presenta, appunto, al centro una bilancia, su cui due personaggi, uno a destra e uno a sinistra, stanno appoggiando degli oggetti. Davanti alla bilancia, a terra, si vede il corpo di Hektor, nudo, e a destra si riconosce Priamos, con il capo coperto e la mano al volto in segno di dolore, che ha lo sguardo rivolto verso il figlio⁴⁶⁶. La rappresentazione della bilancia in questo contesto, che come si vedrà non compare mai nella ceramografia attica e non fa quindi parte della tradizione iconografica sull’episodio, suggerisce una vicinanza del rilievo alla tragedia eschilea, anche se non è detto che ne sia stato direttamente influenzato.

La bilancia compare anche nella scena rappresentata su un cratere apulo conservato a S. Pietroburgo (fig. 76). Nella fascia superiore della composizione si vede al centro Achilleus seduto e con il capo coperto, in atteggiamento di dolore, a cui lati compaiono Athena e Hermes. All’estrema destra si vede Antilochos e a sinistra Nestor, appoggiato a un bastone (entrambi i nomi sono riportati dall’iscrizione). Nella fascia sottostante compare al centro Priamos, vestito in abiti orientali con un ramoscello di suplice nelle mani; accanto a lui si vedono due servi che trasportano il corpo senza vita di Hektor e all’estrema sinistra del vaso si nota un altro personaggio vicino a una bilancia: è possibile che il corpo sia sollevato dai due servi proprio per essere pesato⁴⁶⁷. Infine, completano la composizione, in basso sulla destra, Thetis accompagnata da due personaggi il cui nome non è specificato dall’iscrizione.

Questa scena presenta qualche decisa somiglianza con la tragedia eschilea (oltre alla presenza della bilancia, è rilevante anche il fatto che Hermes, che all’inizio del dramma, come si è visto, dialogava con lui, sia rappresentato vicino ad Achilleus) e può effettivamente esserne stata influenzata⁴⁶⁸. Non è detto comunque che tutti i personaggi rappresentati

⁴⁶⁶ Per un’analisi dettagliata di questo rilievo cfr. Graham 1958, 313-9; Stilp 2006, 193-4.

⁴⁶⁷ Cfr. Graham 1958, 315.

⁴⁶⁸ Cfr. Kossatz-Deissmann 1978, 25-6; Taplin 2007, 85-6. Si possono confrontare con questa rappresentazione due frammenti di cratere, ancora di fattura apula (New York, Metr. Mus. 20.195, datato intorno al 390 a.C.;

comparissero nel dramma e la grande ricchezza di questa scena si deve probabilmente anche alla creatività del pittore, che realizza così una composizione che ha poco in comune con quanto narrato nell'*Iliade*.

6.2.2 Iconografia attica

Coppa, New York, coll. S. White and L. Levy
Datata al 480-470 a.C.
ARV² 399. 1650; BA 204333

Skyphos, Vienna, Kunsthist. Mus. 3710
Datato al 490 a.C.; attribuito al pittore di Brygos
ARV² 380, 171; BA 204068

L'episodio del riscatto di Hektor è abbastanza frequente nella ceramografia attica e mostra di essere stato trattato con un proprio schema figurativo, che ricorre in tutti gli esemplari⁴⁶⁹. Achilleus è rappresentato sempre steso su un lettino da banchetto, di solito con il capo rivolto verso destra, mentre Priamos sulla sinistra tende le braccia in gesto di supplica. Davanti ad Achilleus si vede costantemente una tavola con cibi appoggiati sopra e sotto di essa è posto il cadavere di Hektor. La prima caratteristica degna di nota è quindi che Achilleus sia sempre rappresentato come banchettante; barbuto nelle scene del VI secolo e imberbe in quelle del V⁴⁷⁰. È improbabile che il rimando sia a Omero (ed esso sarebbe comunque inesatto perché nell'*Iliade* si dice che all'arrivo di Priamos Achilleus aveva finito di mangiare), si tratta probabilmente di un espediente artistico, mirante a sottolineare la distanza tra Priamos (in piedi) e Achilleus (steso)⁴⁷¹.

È significativo inoltre che il cadavere di Hektor sia sempre in vista, posto sotto la tavola imbandita per Achilleus. Nell'*Iliade* Priamos non vede il cadavere fino a quando esso non sia stato preparato dalle ancelle (appunto perché Achilleus non voleva che vedesse in quali condizioni si trovava δμῶς δ' ἐκκαλέσας λοῦσαι κέλετ' ἀμφὶ τ' ἀλεῖναι|| νόσφιν ἀειράσας, ὡς μὴ Πρίαμος ἴδοι υἰόν,|| μὴ ὁ μὲν ἀχνυμένη κραδίη χόλον οὐκ ἐρύσαιτο|| παῖδα ἰδὼν Ω 582-5), mentre gli artisti sentono la necessità di renderlo visibile perché sia subito chiaro allo spettatore il senso della scena. La scelta, così largamente condivisa, di metterlo proprio sotto

RVAp I 166, 8 e New York, Metr. Mus. 10.210.17A, datato intorno al 350 a.C.) che mostrano Priamos ritratto in ricchi abiti orientali in modo comparabile a quanto si vede sul cratere di S. Pietroburgo e che quindi possono essere stati influenzati anch'essi da un'opera teatrale, ma il fatto che di queste scene sia rimasto molto poco non permette una valutazione sicura.

⁴⁶⁹ Per una lista completa delle rappresentazioni del VI e V secolo si vedano Kossatz-Deissmann 1983, 148-52 e Touchefeu 1990, 158-9.

⁴⁷⁰ Il cambiamento è dovuto, secondo Lowenstam (2008, 55-7), a un'evoluzione della percezione del personaggio, prima come guerriero esperto e poi come giovane delicato, in parallelo all'attenzione, data nel V secolo al suo rapporto omoerotico con Patroklos.

⁴⁷¹ Cfr. Touchefeu 1990, 163.

la tavola da cui mangia il suo uccisore non sembra però essere stata casuale, e anzi può servire a esacerbare alcuni tratti del personaggio di Achilleus, anche oltre ciò che si trovava nella presentazione omerica.

Questo schema iconografico con tre personaggi era spesso arricchito di altre figure: spesso compaiono servi che accompagnano Priamos, in qualche occorrenza si vede Hermes e si può trovare infine un servo o un'ancella accanto ad Achilleus, come mostrano gli esempi che saranno ora discussi. In particolare l'attenzione sarà rivolta a due scene del V secolo che presentano l'aggiunta di diversi personaggi e un'insistenza sull'efferatezza di Achilleus. La prima rappresentazione, su uno *skyphos* conservato a Vienna (fig. 78), mostra come di consueto Achilleus sdraiato sul lettino, in questo caso con lo sguardo rivolto alla sua sinistra, dove si trova un giovane coppiere. Hektor è posto sotto la tavola davanti a lui, con le ferite ancora sanguinanti, mentre da sinistra giunge Priamos, seguito da tre servi che portano i doni previsti per il riscatto⁴⁷². Oltre ai personaggi aggiuntivi, è interessante notare che Achilleus tenga in una mano un coltello e nell'altra un pezzo di carne: una tale posizione, oltre a indicare che l'eroe stava mangiando, sembra rimarcare anche la sua crudeltà, che arriva ad avere tratti quasi selvaggi. Il coltello è infatti una *μάχαρα*, arma usata in contesti sacrificali oppure per connotare eroi non greci o di cui si voglia sottolineare qualche tratto barbarico: in questo contesto, il suo senso può essere principalmente quello di ricordare l'oltraggio inflitto a Hektor (rappresentato sotto la tavola con le ferite ancora sanguinanti), attribuendogli un significato empio⁴⁷³.

Achilleus impugna la *μάχαρα* anche in altre rappresentazioni coeve: per esempio è ritratto nello stesso modo sulla coppa conservata a New York (fig. 77a, 77b e 77c)⁴⁷⁴. La sua figura è di nuovo sul lettino, con il coltello in una mano e il pezzo di carne nell'altra, e si rivolge questa volta verso Priamos che giunge da sinistra e tende la mano in gesto di supplica. Ad arricchire la composizione, dietro Achilleus si trova un'ancella e dietro Priamos si vede

⁴⁷² A differenza dello schema figurativo più comune, gli sguardi di Achilleus e Priamos dunque non si incontrano: lo stesso espediente era stato già usato su una coppa conservata a Vienna e attribuita a Oltos (Monaco, Antikensamm. 2618; ARV² 61, 74; BA 200510). Il momento rappresentato è quindi quello precedente all'incontro vero e proprio tra i due personaggi e ne anticipa l'impatto emotivo (Achilleus non ha ancora visto Priamos e quest'ultimo a sua volta non ha ancora visto Hektor), cfr. Giuliani 2003, 184-6.

⁴⁷³ Come nota Giuliani (2003, 179-70) è possibile che ci sia un rimando anche alla funzione sacrificale del coltello, per il fatto che Achilleus lo sta usando per tagliare la carne, come accade in contesti rituali. Il gesto di Achilleus è però connotato come empio, perché a differenza di quanto succede per le offerte sacrificali, egli non sta dividendo in porzioni la carne che ha davanti, ma la consuma da solo. Questa distorsione della pratica più comune, si trova in parallelo con la scena rappresentata sul vaso: Achilleus ha ucciso Hektor, ma, opponendosi alla consuetudine più diffusa, non rilascia immediatamente il cadavere e anzi lo oltraggia (elemento ricordato dalle ferite ancora aperte sul suo corpo).

⁴⁷⁴ Si trova infine la stessa iconografia su una coppa (Parigi Louvre G153, datata al 490 a.C., attribuita a Makron, ARV² 460, 14, BA 204695), su cui si vede solo Achilleus con la *μάχαρα*, sotto il cui lettino si trova Hektor, mentre sono assenti Priamos e altri personaggi.

Hermes, seguito da una figura femminile. Il corteo di Priamos continua poi sull'altra faccia del vaso, la cui decorazione mostra un totale di quattro servi che portano armi, recipienti e stoffe. È collegabile allo stesso episodio anche la scena dipinta nel tondo della coppa, che mostra ancora Achilleus steso sul lettino, con la μάχαιρα e la carne nelle mani, a cui si avvicina Priamos; il corpo di Hektor è questa volta assente.

Data l'insistenza nella presentazione di Achilleus con il coltello in mano, in opposizione a Hektor steso sotto la tavola da cui il suo nemico prende il cibo, sembra quindi che l'iconografia abbia voluto soprattutto sottolineare, in questo episodio, la crudeltà di Achilleus e il suo accanimento nei confronti del guerriero troiano⁴⁷⁵. È ben messa in evidenza, oltre alla sua superiorità nei confronti di Hektor, che appare subito evidente per la posizione in cui sono rappresentati i due, anche quella nei confronti di Priamos: nell'*Iliade* il Pelide ha finito il suo pasto quando il re troiano arriva e alla fine delle trattative lo invita a cenare insieme a lui, nella resa figurativa invece i due personaggi non sono sullo stesso piano, Achilleus è il solo banchettante mentre Priamos si avvicina in atto di supplica.

Inoltre, rispetto alla narrazione iliadica, che prevedeva solo Priamos e Achilleus, assistito dai suoi due compagni, l'iconografia mostra spesso diverse figure che accompagnano il re troiano, fino a sviluppare la scena del seguito formato dai servitori che portano il riscatto sul lato B della coppa conservata in Svizzera, come si è visto. La scena è quindi arricchita di figure che nel poema omerico non comparivano (uno degli aspetti più rilevanti dell'azione contenuta nel libro Ω è proprio che Priamos si rechi con il solo supporto dell'araldo Idaios nel campo acheo)⁴⁷⁶. Oltre ai servitori, ancora sulla coppa in questione si vede anche il dio Hermes, a ricordare che Priamos era riuscito ad entrare nell'accampamento nemico anche grazie all'aiuto divino: il dio non entrava nella tenda di Achilleus, ma è naturale che qui vi sia rappresentato in una fusione di momenti cronologici distinti.

⁴⁷⁵ Come nota Lowenstam (2008, 57-63), la crudeltà di Achilleus è messa in evidenza anche nell'*Iliade* (X 346-7), quando il Pelide dice che il dolore e la vendetta lo spingerebbero a mangiare le carni di Hektor crude, ma che non può farlo. Il rimando è quindi anche nel poema omerico alla sfera del pasto, ma è comunque improbabile che l'analogo riferimento dei pittori sia una letterale ripresa di questi versi: essi piuttosto, attraverso l'inserimento della μάχαιρα come arma di Achilleus, rendono l'episodio in modo personale, insistendo, in modi diversi da quanto accade nel poema omerico, sulla crudeltà del gesto del Pelide.

⁴⁷⁶ Secondo l'interpretazione di Ferri (1966, 123-5), l'importanza dei personaggi secondari per questo episodio è stata oggetto di particolare attenzione nella versione che compare su una stele dauna (Manfredonia, Mus. Naz. 810 faccia A): in questa rappresentazione, che si distanzia dallo schema compositivo tipico dell'iconografia attica, si vedrebbe secondo lo studioso Achilleus che suona la lira e una donna, vestita in abiti orientali, che alza la mano destra verso di lui e con la sinistra tiene una borsa d'oro (può trattarsi forse di Hekabe o Andromache). Le figure sono rese però con tratti estremamente stilizzati e non sembrano quindi chiaramente identificabili; l'interpretazione rimane quindi incerta.

6.3 Tabella riassuntiva

	genealogia	numero di personaggi	caratterizzazione dei personaggi	intreccio
Omero	Andromache è figlia di Eetion di Tebe Ipoplacia	Hermes e Idaios accompagnano Priamos, che poi entra da solo nella tenda di Achilleus		Thetis convince Achilleus a rilasciare il corpo di Hektor
Eschilo, Hektoros Lytra	Andromache è figlia di Andraimon di Lirnesso	Sono aggiunti i troiani che accompagnano Priamos		- Hermes convince Achilleus a rilasciare il corpo di Hektor - il riscatto è deciso con una bilancia
Rilievo melio				il riscatto è deciso con una bilancia
Cratere a volute apulo		Aggiunti i servi di Priamos		- probabilmente Hermes convince Achilleus a rilasciare il corpo di Hektor - il riscatto è deciso con una bilancia
Vasi attici		Aggiunti i servi di Priamos	μάχαρα di Achilleus, per sottolineare tratti di barbarie	- il cadavere di Hektor è sempre esposto

L'episodio del riscatto di Hektor, come mostra la tabella, compare nel V secolo con molte differenze rispetto alla versione omerica. Oltre alla variante che riguarda la genealogia di Andromache, possibile innovazione di Eschilo, è interessante che siano presenti altri tratti distintivi della storia per come era conosciuta nel periodo considerato, che si ritrovano sia nella letteratura sia nell'iconografia. Per prima cosa, Priamos non si reca da solo nell'accampamento nemico, ma sia nella tragedia eschilea, sia nella maggior parte delle rese figurative, è accompagnato dai suoi servitori. Inoltre, compare la variante che il riscatto sia stabilito pesando il cadavere di Hektor, dettaglio non presente nell'*Iliade*: oltre alla tragedia eschilea, questo aspetto compare in un rilievo melio e in un cratere apulo (forse ispirato alla tragedia stessa). La ceramografia attica mostra poi una propria presentazione dell'episodio: il ripetuto schema figurativo di Achilleus, rappresentato come banchettante spesso armato di μάχαρα, sotto il cui tavolo si trova Hektor morto sembra insistere particolarmente sulla spietatezza del personaggio. In generale, non sembra che l'episodio che costituisce il libro Ω dell'*Iliade* sia stato ripreso nella versione omerica da Eschilo e dagli artisti del V secolo, ma gli elementi considerati suggeriscono piuttosto che il racconto potesse essere modificato e

ripreso autonomamente da artisti e autori, senza bisogno di un riferimento all'autorità omerica.

CAPITOLO 7

L'INCONTRO DI ODYSSEUS CON IL CICLOPE

7.1 L'*Odissea* e il *folk-tale*

Nel nono libro dell'*Odissea* si racconta come, dopo la permanenza tra i Lotofagi, Odysseus e i suoi compagni giungano alla terra dei Ciclopi. L'episodio è ben noto: gli Achei entrano ignari nella grotta di Polyphemos e, al suo ritorno dal pascolo, conoscono il Ciclope, che, selvaggio e ignaro di regole, rifiuta i loro doni ospitali e divora alcuni compagni di Odysseus, non senza aver chiuso con un masso l'entrata della caverna, in modo da impedire la fuga ai superstiti (ι 193-306). Il Laerziade prepara quindi un piano per salvarsi: il giorno seguente con l'aiuto dei compagni prende un grosso palo di legno che si trovava nella caverna e ne affila la punta (ι 319-24); successivamente, dopo che Polyphemos, tornato dal pascolo, ha divorato altri due Achei, gli offre un vino di Lemno e gli rivela che il suo nome è Οὐτις (ι 347-70). Il Ciclope, deliziato dal vino, ne beve in grande quantità e si addormenta ubriaco (ι 371-4). A questo punto Odysseus, aiutato da quattro compagni, arroventa la punta del palo e la conficca nell'occhio del Ciclope, accecandolo (ι 375-97). Il gigante, fra le urla di dolore, chiama in aiuto gli altri Ciclopi, che però, data l'ambiguità del nome che Odysseus aveva rivelato, non si rendono conto di ciò che è successo e ignorano le sue grida (ι 398-412). Il giorno successivo, per riuscire a fuggire dalla grotta, Odysseus fa nascondere i suoi compagni sotto le pecore legate tre a tre, e lui stesso si nasconde sotto un montone: il Ciclope, tastando solo il dorso delle bestie che lascia uscire dall'antro per la mungitura, non si rende conto dello stratagemma e gli Achei possono dunque allontanarsi (ι 425-68). Una volta salpati con la nave, Odysseus quindi rivela al Ciclope la sua vera identità (ι 502-5) e lui, rendendosi conto che si era così avverata una profezia che aveva ricevuto tempo prima, prega il padre Poseidon di ostacolare il ritorno in patria di Odysseus (ι 507-36).

Gli elementi di questo episodio sono stati da tempo individuati come appartenenti a un tipo di fiaba ricorrente in diverse culture e diverse epoche. La storia dell'accecamento di un mostro antropofago deriva quindi dal *folk-tale* ed è stata adattata dal poeta alle avventure di Odysseus. Il confronto con altre versioni di questa fiaba prodotte in Europa ha permesso di individuare quali fossero gli elementi più antichi e quali le innovazioni proprie del poeta dell'*Odissea*⁴⁷⁷. Il dato che rimane costante è che l'eroe, accompagnato da alcuni suoi compagni, venga rinchiuso da un personaggio che vede da un occhio solo (più spesso perché

⁴⁷⁷ Si tratta di un totale di più di 200 fiabe (cfr. Glenn 1971, 134); di queste, 36 sono state riassunte e analizzate da Frazer 1946, 404-55.

un occhio è malato, mentre l'altro è sano) e che ha l'abitudine di cucinare, spesso arrostandoli allo spiedo, i suoi visitatori. La stessa sorte tocca anche ai compagni dell'eroe, che escogita lo stratagemma di accecare l'avversario per riuscire a fuggire: in molti casi l'arma usata è proprio lo spiedo usato per cuocere gli uomini. A questo punto nella maggior parte delle versioni, quelle che prevedono che il gigante antropofago sia dedito alla pastorizia, gli uomini superstiti si nascondono sotto le pecore per fuggire e riescono così a mettersi in salvo. Rendendosi conto di essere stato ingannato, il mostro cerca di rintracciare i fuggitivi, grazie a un anello magico, che aveva donato loro in precedenza, capace di individuare la loro posizione: il personaggio che lo porta è quindi costretto, per salvarsi, a tagliarsi il dito. Questo nucleo originario è sostanzialmente rispettato da Omero almeno per quanto riguarda la prima parte, con la sola innovazione che il Ciclope, forse per mettere maggiormente in risalto la sua estraneità al mondo civile, mangia le sue vittime crude, invece di cucinarle e quindi l'arma con cui egli è accecato è un palo di legno, non uno spiedo⁴⁷⁸. La parte finale è invece modificata: non è infatti menzionato l'anello magico, anche se è conservata l'idea che il Ciclope faccia qualche tentativo di vendicarsi sui Greci, gettando un masso contro la loro nave. Su questa storia tradizionale il poeta dell'*Odissea* ha poi inserito il dettaglio dell'ubriacatura del gigante, in seguito alla quale egli si addormenta, e un altro motivo di *folk-tale*, quello dell'inganno per mezzo di un nome falso, che non è di solito contenuto nelle versioni dell'incontro dell'eroe con il mostro antropofago⁴⁷⁹.

La storia odissiaca, come mostrano le sue numerose riprese, era molto nota nell'antichità. Ciò che appare interessante è che però essa non fosse sempre seguita troppo attentamente, ma che fosse comunque possibile modificare e ampliare la versione omerica. Inoltre, in qualche caso, si nota che qualche particolare della versione omerica, forse innovativa rispetto al *folk-tale*, non viene ripresa negli autori posteriori, che quindi forse rimangono più aderenti alla forma più antica del racconto.

7.2 Il Ciclope di Euripide

Il dramma satiresco euripideo segue, almeno nella prima parte, il racconto omerico e, oltretutto, ne riprende alcune delle innovazioni che lo distanziano dalla più comune favola del

⁴⁷⁸ Cfr. Schein 1970, 74-5. Page (1955, 10-11) sosteneva che almeno un'espressione del libro nono sembra avere senso solo se messo in rapporto con questa versione originaria dell'episodio: in ι 379 si dice che il palo di legno, arroventato dal fuoco, *χλωρός περ ἑὼν διεφαίνετο δ' αἰνῶς*. Il fatto che il palo "brillò terribilmente" a contatto con la fiamma sembra più appropriato, secondo lo studioso, se si suppone che il materiale fosse il metallo e non il legno (in questo caso infatti si sarebbe semplicemente annerito). In realtà l'argomentazione non è così stringente, infatti anche un palo di legno in un primo momento brilla se posto sul fuoco (cfr., per esempio, Privitera 1993, 36).

⁴⁷⁹ Cfr. Page 1955, 5-8; Schein 1970, 77-9; Glenn 1971, 161-3.

folk-tale. Se si eccettua l'aggiunta dei satiri, richiesta dal genere letterario, lo sviluppo dell'azione è infatti molto simile a quello del nono libro dell'*Odissea*. Seguito da alcuni suoi compagni, Odysseus entra infatti nella grotta del Ciclope in cerca di cibo e qui incontra Sileno e un gruppo di satiri, servi di Polyphemos con il compito di occuparsi della grotta mentre il padrone è assente (*Cycl* 24-35), che lo avvertono della pericolosità degli abitanti di quella terra (*Cycl* 96-202). A questo punto rientra il Ciclope nella grotta, e dopo aver saputo dai satiri dell'arrivo dei Greci, ingiustamente incolpati di volergli rubare il cibo, si fa raccontare da Odysseus della loro provenienza e del viaggio che li ha condotti fino a lì e afferma di non curarsi delle leggi dell'ospitalità e degli dei (*Cycl* 203-373). Il Ciclope divora poi due uomini per cena e Odysseus ha quindi l'idea di offrirgli il vino di Maron che aveva portato con sé in modo da farlo ubriacare (*Cycl* 379-482). Polyphemos apprezza la bevanda e per ricompensare Odysseus gli chiede il suo nome, che viene riportato con la ripresa del motivo odissiaco come Οὔτις, e gli promette di mangiarlo per ultimo (*Cycl* 503-89). Quando poi il Ciclope, sopraffatto dal vino, si addormenta, Odysseus, aiutato dai suoi compagni, appuntisce e arroventa il palo con cui riesce ad accecare Polyphemos (*Cycl* 590-662). A questo punto la resa euripidea si differenzia dal racconto omerico: intanto non sono gli altri Ciclopi, ma i Satiri a rispondere alle grida di dolore di Polyphemos e a deriderlo a causa del gioco di parole che non permette di capire cosa sia realmente successo (*Cycl* 663-88). È poi assente il motivo del masso che blocca l'entrata della caverna e, di conseguenza, la fuga sotto le pecore: Odysseus quindi, ormai libero, rivela subito al Ciclope il suo vero nome e insieme ai satiri si dirige verso la sua nave; da parte sua il Ciclope ricorda l'oracolo che aveva ricevuto sul suo accecamento, che prevedeva anche che Odysseus avrebbe a lungo vagato sul mare (*Cycl* 689-709).

Le vicende sembra quindi in larga parte coincidente con il racconto odissiaco. Come si vede, oltre alle linee generali dell'episodio, sono riprese le innovazioni omeriche rispetto alla più generale versione del *folk-tale*: è presente il motivo dell'ubriacatura del Ciclope e l'inganno mediante l'impiego da parte dell'eroe di un falso nome. È possibile notare, però, anche alcune differenze rispetto alla versione contenuta nell'*Odissea*; alcune di esse sono ascrivibili all'adattamento dell'episodio al genere del dramma satiresco da parte di Euripide, altre invece sono condivise da altri autori e per la loro natura possono avere un'origine più antica.

Quanto alle differenze dettate dalla trasposizione dell'episodio sulla scena, si nota l'intervento di Euripide nella modifica della parte finale del dramma: l'inserimento dei satiri nella vicenda fa sì che siano loro a sentire le urla del Ciclope, ma, essendo già a conoscenza

dell'inganno di Odysseus, essi non rimangono sorpresi per il gioco di parole, sfruttandolo anzi per mettere in ridicolo la situazione. L'impiego del nome Οὔτις non serve quindi, come accade in Omero, a impedire che il Ciclope sia aiutato dai suoi simili, ma è un tratto che rende semplicemente la situazione più ridicola agli occhi dei satiri. Inoltre, gli avvenimenti sono compressi nell'arco di un solo giorno e ciò provoca l'omissione di alcune caratteristiche del racconto omerico. Infatti, l'azione che occupa tre giorni e due notti nell'*Odissea*, è condensata in un giorno nel dramma e così i tre pasti del Ciclope omerico sono ridotti a uno da Euripide⁴⁸⁰. La parte conclusiva, poi, è notevolmente riassunta: non è menzionato il masso che chiude l'entrata nella caverna, che anzi sembra essere immaginata con due uscite (Polyphemos usa l'espressione: δι' ἀμφιτρῆτος τῆσδε προσβαίνων ποδί, *Cycl* 707⁴⁸¹). L'accecamento del Ciclope non è quindi di per sé necessario perché, come accade in Omero, egli abbia comunque la possibilità di liberare la via di fuga per i Greci, ma si connota forse più come atto di vendetta nei suoi confronti e il suo scarso rilievo per la vicenda lo indica, anzi, come segno di conoscenza della versione omerica della storia. L'assenza della pietra, poi, provoca delle differenze anche nella fuga dei Greci dalla caverna: non è necessario che essi si nascondano sotto le pecore per sfuggire a Polyphemos e gli avvenimenti successivi sono ulteriormente riassunti. Odysseus infatti rivela la sua vera identità nel momento in cui si libera, non quando è già salito sulla nave, e il fatto che il Ciclope cerchi di ostacolarlo lanciando un masso diventa solo una minaccia accennata nelle battute finali del dramma (*Cycl* 704-5).

Oltre a questi adattamenti euripidei nello svolgimento dell'azione, occorre prendere in considerazione anche la presentazione dello stile di vita dei Ciclopi. Mentre in Omero si diceva che grano, orzo e viti crescono spontaneamente e producono vino (οὔτε φυτεύουσιν χερσὶν φυτὸν οὔτ' ἀρώσιν,|| ἀλλὰ τὰ γ' ἄσπαρτα καὶ ἀνήροτα πάντα φύονται,|| πυροὶ καὶ κριθαὶ ἢδ' ἄμπελοι, αἶ τε φέρουσιν|| οἶνον ἐριστάφυλον, καὶ σφιν Διὸς ὄμβρος ἀέξει, ι 108-11), Euripide tralascia questo dettaglio e attraverso le parole di Sileno spiega che i Ciclopi non praticano l'agricoltura, ma sono pastori, e non conoscono quindi il vino (*Cycl* 121-3).

⁴⁸⁰ Cfr. Perotti 2005, 49; Méridier 2009¹¹, 14.

⁴⁸¹ Un analogo riferimento al fatto che la grotta avesse più uscite si trova in *Cycl* 197: εἰσι καταφυγαὶ πολλαὶ πέτρας. L'idea della caverna a due entrate deriva forse a Euripide dal *Filottete* sofocleo messo in scena nel 409 a.C., quindi poco prima del *Ciclope*, se si accetta la datazione proposta da Seaford 1984, 171), dove l'antro in cui vive Philoktetes è descritto, oltretutto con lo stesso aggettivo grotta (δι' ἀμφιτρῆτος αὐλίου, Soph. *Phil* 19). Come nota a ragione Napolitano (2003, 155), il fatto che la caverna fosse aperta trova la sua giustificazione anche nelle esigenze sceniche: l'assenza del masso facilita entrate e uscite di scena, altrimenti più difficoltose, e permette l'interazione tra lo spazio della grotta e quello esterno.

Questa loro caratterizzazione può forse servire a rendere più evidenti e umoristici gli effetti del vino di Odysseus su Polyphemos⁴⁸².

Se gli aspetti finora considerati possono essere dovuti a innovazioni introdotte nella vicenda per la prima volta da Euripide, altri elementi, condivisi anche da altri autori, possono avere un'origine più antica. Infatti, uno degli elementi per cui l'azione del dramma euripideo si caratterizza, è che essa sia collocata in Sicilia (i riferimenti all'isola sono molteplici nel corso della tragedia, in particolare lo stesso Sileno alla domanda di Odysseus su quale sia la regione in cui è sbarcato rispondono che si tratti della zona dell'Etna: **Οδ.** τίς δ' ἤδε χώρα καὶ τίνες ναίουσι νιν; **Σι.** Αἰτναῖος ὄχθος Σικελίας ὑπέρτατος, *Cycl* 113-4 e Polyphemos viene definito "pastore dell'Etna", τὸν Αἴτνας μηλονόμον, *Cycl* 660). Euripide è il primo autore a individuare con esattezza i luoghi che rimanevano imprecisati nell'*Odissea*, ma è molto probabile che questo dettaglio, introdotto probabilmente in tempi successivi al poema omerico per completarne le lacune nella narrazione, fosse comunque precedente alla composizione del *Ciclope*⁴⁸³. Tucidide infatti, nella sua descrizione della Sicilia, sostiene che Ciclopi e Lestrigoni fossero i più antichi abitanti dell'isola: παλαιάτατοι μὲν λέγονται ἐν μέρει τινὶ τῆς χώρας Κύκλωπες καὶ Λαιστρυγόνες οἰκῆσαι (Thuc. VI 2)⁴⁸⁴. La notizia, pur significativa, trova però riscontro in altre fonti solo parzialmente: Omero infatti lascia il dato geografico molto incerto, Esiodo collocava effettivamente i Lestrigoni in Sicilia (Hes. fr. 150, 26-7 M-W), ma non si pronuncia sui Ciclopi. L'informazione tucididea avvalora comunque l'ipotesi che una tradizione siciliana sui Ciclopi esistesse già prima di Euripide ed è per questo alcuni ritengono che un poeta comico siciliano come Epicarmo l'avesse sfruttata nel suo *Ciclope*⁴⁸⁵.

Un'altra interessante discrepanza tra Omero e Euripide nella presentazione del Ciclope è quella riguardante la genealogia. Mentre infatti nell'*Odissea* si dice che Polyphemos è figlio di Poseidon e della ninfa Thoosa (ἀντίθεον Πολύφημον, ὄου κράτος ἐστὶ μέγιστον|| πᾶσιν Κυκλώπεσσι: Θόωσα δέ μιν τέκε νύμφη,|| Φόρκυνοσ θυγάτηρ ἄλοσ ἀτρυγέτοιο μέδοντοσ,|| ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι Ποσειδάωνι μιγεῖσα, α 70-4), Euripide mantiene la paternità di Poseidon, ma indica Gaia come madre (τὸν μονῶπα παῖδα Γῆσ, *Cycl* 648). Questo elemento è presente anche nella tradizione esiodea a proposito dei Ciclopi, inseriti tra i discendenti di Ouranos e Gaia e così descritti:

⁴⁸² Il coro interviene infatti per esaltare il vino e l'amore (*Cycl* 495-502) e Polyphemos ubriaco risponde in versi lirici (*Cycl* 503-10), cfr. Mastromarco 1998, 29; Perotti 2005, 51-2. Inoltre, come notava Rossi (1971, 24-30), per il pubblico del V secolo un Ciclope che non conosce il vino ed è ignaro delle regole del simposio doveva sembrare ancora più rozzo e fuori dalla società civile e le azioni di Odysseus possono essere viste come una παιδεία in questo senso, cfr. tra gli altri, anche Napolitano 2003, 107-8 e 138-9.

⁴⁸³ Cfr. Seaford 1984, 55.

⁴⁸⁴ Cfr. Dench 1995, 37-8; Hornblower 2008, 265.

⁴⁸⁵ Cfr. Wetzel 1965, 42-3; Anello 1984, 12-3; Melero 2002, 407-8; Méridier 2009¹¹, 11.

γείνατο δ' αὖ Κύκλωπας ὑπέρβιον ἦτορ ἔχοντας,
 140 Βρόντην τε Στερόπην τε καὶ Ἄργην ὀβριμόθυμον,
 οἷ Ζηνὶ βροντὴν τε δόσαν τεῦξάν τε κεραυνόν.
 οἷ δὴ τοι τὰ μὲν ἄλλα θεοῖς ἐναλίγκιοι ἦσαν,
 μοῦνος δ' ὀφθαλμὸς μέσσω ἐνέκειτο μετώπῳ.
 Κύκλωπες δ' ὄνομι' ἦσαν ἐπώνυμον, οὐνεκ' ἄρα σφέων
 145 κυκλωτερῆς ὀφθαλμὸς ἔεις ἐνέκειτο μετώπῳ·
 ἰσχυρὸς δ' ἠδὲ βίη καὶ μηχαναὶ ἦσαν ἐπ' ἔργοις (*Theog* 139-46)

Come si vede Esiodo non nomina Polyphemos e si riferisce a Ciclopi simili agli dei che assistono Zeus e forgiano per lui il lampo e il tuono (a proposito dei quali [Apoll.] I, 2 aggiunge che furono gettati da Ouranos nel Tartaro), il cui unico tratto in comune con i Ciclopi noti a Omero e Euripide è che abbiano un solo occhio⁴⁸⁶. In effetti nell'antichità c'era una certa confusione a proposito dei Ciclopi, tanto che, come attesta Ellanico si riteneva che ne esistessero tre tipi: Κυκλώπων γὰρ γένη τρια· Κύκλωπες οἱ τὴν Μυκλήνην τειχίσαντες· καὶ οἱ περὶ τὸν Πολύφημον· καὶ αὐτοὶ οἱ θεοὶ (Hellan., *FGrHist* 4 F 88 = *Schol. Vet. Hes. Theog* 139; 33, 8-10, Di Gregorio)⁴⁸⁷. Ad ogni modo Euripide, che probabilmente era a conoscenza della versione esiodea come di quella omerica, sembra averle contaminate, riferendosi a Poseidon come padre e Gaia come madre.

Infine, una ulteriore caratteristica del Ciclope euripideo, che può avvicinarlo a una più antica tradizione sull'episodio, riguarda il fatto che egli non divorasse i compagni di Odysseus crudi, come nella versione omerica (ἦσθιε δ' ὧς τε λέων ὀρεσίτροφος, οὐδ' ἀπέλειπεν,|| ἔγκατά τε σάρκας τε καὶ ὀστέα μυελόεντα, ι 291-2), ma che li cuocesse. Il Ciclope presenta infatti dapprima a Sileno la sua decisione di imbandire la cena con la carne umana:

ὧς σφαγέντες αὐτίκα
 πλήσουσι νηδὺν τὴν ἐμὴν ἀπ' ἄνθρακος

⁴⁸⁶ Nell'*Odissea* non si dice mai esplicitamente che Polyphemos ha un occhio solo (l'occhio è sempre menzionato al singolare, per esempio in ι 333, 383, 394 e 397), ma il dato è chiaramente presupposto dalla storia e probabilmente il poeta non sentiva il bisogno di specificarlo perché già ben noto al pubblico (cfr. Glenn 1971, 155-6; Heubeck 1983, 191).

⁴⁸⁷ È possibile che i Ciclopi originariamente non avessero un solo occhio (l'etimologia del nome suggerisce che abbiano "un occhio tondo" o "un viso tondo", non per forza "un solo occhio tondo" come intende Esiodo), ma che questa caratteristica, attribuita loro da Omero nell'adattamento della storia derivante dal *folk-tale* alla tradizione greca, fosse poi stata estesa dal solo Polyphemos a tutta la categoria (cfr. Heubeck 1983, 193). I Ciclopi aiutanti di Hephaistos, inoltre, erano tradizionalmente collocati in Sicilia alle pendici dell'Etna, dove il dio fabbro aveva la sua officina, ed è forse anche per questo motivo che l'episodio odissiaco è stato poi associato, come si è visto, con l'isola (Mondi 1984, 28-9 e 34).

245 θερμὴν διδόντες δαῖτα τῷ κρεανόμῳ,
τὰ δ' ἐκ λέβητος ἐφθὰ καὶ τετηκότα. (*Cycl* 243-6)⁴⁸⁸

Il tema è poi particolarmente elaborato nelle parole del coro, che invita il Ciclope a prepararsi al pasto:

Εὐρείας λάρυγγος, ᾧ Κύκλωψ,
ἀναστόμου τὸ χεῖλος· ὡς ἔτοιμά σοι
ἐφθὰ καὶ ὀπτὰ καὶ ἀνθρακιᾶς ἄπο <θερμὰ>
χναύειν βρύκειν
κρεοκοπεῖν μέλη ξένων
360 δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι κλινομένῳ (*Cycl* 356-60)⁴⁸⁹.

Lo stesso argomento è ripreso ancora da Odysseus quando descrive ciò che è accaduto ai suoi compagni:

ὡς δ' ἦν ἔτοιμα πάντα τῷ θεοστυγεί
Ἄιδου μαγεῖρω, φῶτε συμμάρψας δύο
τὸν μὲν λέβητος ἐς κύτος χαλκήλατον
ἔσφαζ' ἑταίρων τῶν ἐμῶν ῥυθμῶ τινι,
400 τὸν δ' αὖ, τένοντος ἀρπάσας ἄκρου ποδός,
παίωv πρὸς ὀξὺν στόνυχα πετραίου λίθου
ἐγκέφαλον ἐξέβρανε· καὶ διαρταμῶν
λάβρω μαχαίρα σάρκας ἐξώπτα πυρί,
τὰ δ' ἐς λέβητ' ἐφῆκεν ἔψεσθαι μέλη. (*Cycl* 396-404)⁴⁹⁰

Come si è detto, nella maggior parte delle favole che presentano l'incontro tra un eroe e un essere mostruoso con un occhio solo, questo personaggio cuoce i compagni dell'eroe, o più spesso li arrostisce e di conseguenza lo spiedo era quindi in molte versioni l'arma usata per l'accecamento. È possibile quindi che Euripide riprenda da una tradizione più antica il

⁴⁸⁸ Traduzione: “Appena sgozzati, subito riempiranno il mio ventre, in parte offrendo dalla brace un pasto caldo al cerimoniere, in parte bolliti dal lebete e lessati”.

⁴⁸⁹ Traduzione: “Spalanca l'orlo della vasta gola, o Ciclope, perché sono pronte per te le membra degli stranieri, bollite, arrostite e alla brace, da mordere, divorare, sbranare sdraiato in una folta pelle di capra”.

⁴⁹⁰ Traduzione: “Quanto tutto fu pronto per l'empio cuoco infernale, dopo aver preso due tra i miei compagni, ne sgozzò uno con un movimento regolare sulla cavità lavorata in bronzo del lebete, preso l'altro per il tendine all'estremità del piede, battendolo contro l'aguzza punta di una roccia ne tirò fuori il cervello; e dopo averle tagliate con un affilato coltello arrostì le carni al fuoco, gettò le altre membra nel lebete per bollirle”.

dettaglio della cottura dei compagni di Odysseus, anche se l'arma poi utilizzata contro Polyphemos non è lo spiedo ma, come accade nell'*Odissea*, un tronco d'ulivo. Questo elemento ha avuto fortuna anche in altre riprese dell'episodio odissiacco, soprattutto nella commedia, in cui sembra che alla scena della cottura si dedicasse particolare attenzione.

Uno dei frammenti più espliciti in questo senso proviene dagli *Odissei* di Cratino⁴⁹¹:

ἀνθ' ὧν πάντα ἐλὼν ὑμᾶς ἐρίηρας ἑταίρους
 φρύξας χἀψηήσας κἀνθρακίσας κῶπτήσας,
 εἰς ἄλμην τε καὶ ὀξάλμην κᾶϊτ' ἐς σκοροδάλμην
 χλιαρὸν ἐμβάπτων, ὃς ἂν ὀπτότατός μοι ἀπάντων
 ὑμῶν φαίνεται, κατατρώξομαι, ᾧ στρατιῶται (Crat., *PCG* IV F 150)⁴⁹².

In modo simile a quanto annunciato dal coro euripideo (*Cycl* 368), vengono presentati diversi metodi di cottura, descrizione ulteriormente arricchita con la menzione delle salse. La crudezza del Ciclope omerico che divorava carne cruda viene quindi lasciata da parte e si preferisce una presentazione più dettagliata delle sue abilità culinarie, con un più spiccato effetto comico⁴⁹³.

È possibile poi che la cottura dei compagni di Odysseus fosse descritta anche in altre commedie che avevano come oggetto l'incontro con Polyphemos, i cui frammenti presentano la menzione di pietanze varie. In un frammento del *Ciclope* di Epicarmo, infatti, è esaltata la bontà delle interiora e delle cosce: χορδαί τε ἀδύ, ναὶ μὰ Δία, χῶ κωλέος (*PCG* I, F 71)⁴⁹⁴; mentre un frammento dei *Cicli* di Callia contiene un elenco di pesci, a cui era forse accostata la cottura dei compagni di Odysseus: κίθαρος ὀπτὸς καὶ βατὶς θύννου τε κεφάλαιον τοδί,|| εγγέλεια, κάραβοι, λινεύς, ἄχαρνος οὔτοσί (*PCG* IV F 6)⁴⁹⁵. Come si vede, questi

⁴⁹¹ Dai frammenti superstiti sembra che l'argomento principale della commedia fosse l'incontro di Odysseus con Polyphemos (compare l'offerta del vino da parte di Odysseus, *PCG* IV F 145-6, l'inganno per mezzo del falso nome, *PCG* IV F 145 e, nel frammento considerato, la cottura dei compagni di Odysseus) e non si sa se fossero menzionate anche altre avventure di Odysseus, cfr. Ornaghi 2004, 199-218.

⁴⁹² Traduzione: "In cambio di ciò, dopo avervi presi, fritti, lessati, arrostiti e cotti alla brace, intingendovi nella salsa e nella salamoia, e in seguito nella salsa d'aglio tiepida, chi di voi tutti mi sembrerà il più cotto lo divorerò, o soldati".

⁴⁹³ Cfr. Ornaghi 2004, 214.

⁴⁹⁴ Traduzione: "le budella sono una delizia, per Zeus, e anche la coscia"; cfr. Kerkhof 2001, 158-9; Olson 2007, 53.

⁴⁹⁵ Traduzione: "Sogliola arrostita, razza e questa testa di tonno, pezzi di anguilla, aragosta, muggine, questo acarno"; cfr. Seaford 1984, 152; Mastromarco 1998, 34. È possibile che un accenno in tale senso fosse presente anche nel *Ciclope* di Aristia, un dramma satiresco, ma il frammento superstite non è in realtà molto esplicito: ἀπόλυσας τὸν οἶνον ἐπιχέας ὕδωρ (*TrGF* I 9 F 4); traduzione: "hai rovinato il vino, versando l'acqua". Queste parole possono riferirsi alla preparazione del pasto, ma la menzione del vino può forse più facilmente rimandare all'ubriacatura del Ciclope e la mancanza del contesto non permette di stabilire pienamente quale fosse il senso di queste parole. La caratterizzazione del Ciclope come cuoco esperto si ritrova poi in commedie che hanno

frammenti di Epicarmo e Callia contengono solo la menzione di alcune pietanze, senza l'allusione alla preparazione di un pasto e non è quindi certo, benché sia probabile sulla base del confronto con il frammento di Cratino, che i compagni di Odysseus fossero cotti. Ad ogni modo da questo quadro emerge che il Ciclope, per renderne più comica la figura, era presentato nella commedia come un esperto di cucina e questa insistenza sull'aspetto culinario era condivisa quindi anche dal dramma satiresco di Euripide.

Se quindi alcune differenze tra la resa euripidea e quella omerica sono dovute ad adattamenti scenici, si nota comunque che su almeno tre punti (la genealogia, l'ambientazione in Sicilia e la cottura dei compagni di Odysseus) la versione euripidea trova paralleli con altri autori, precedenti, nei primi due casi, e contemporanei nell'ultimo, che, oltretutto, trova riscontro anche nelle altre fiabe riguardanti l'accecamento di un gigante antropofago e, come si vedrà, nell'iconografia.

7.3 Filosseno di Citera

Un'importante innovazione all'interno dell'episodio del Ciclope fu quella a cui fa riferimento per primo il poeta lirico Filosseno, che, nel suo componimento in ditirambi intitolato *Ciclope* (PMG F 815-24), lo rappresenta innamorato della ninfa Galatea. È molto probabile che questo sviluppo della storia sia stato costruito dallo stesso poeta⁴⁹⁶, anche se è bene precisare che si ha una notizia (molto tarda e solitamente non considerata attendibile⁴⁹⁷) che attribuisce a Bacchilide questa innovazione: *dicitur Polyphemos non modo amasse Galateam sed etiam Galatum ex illa suscepisse, ut testatus est Bacchylides* (Nat. Com. Myth IX 8 = Bacch. Fr. 59 S-M).

Se quindi un'associazione tra Galatea e Polyphemos poteva forse già essere nota ai tempi di Bacchilide (oltretutto si sarebbe trattato di un amore corrisposto, secondo quanto riferisce Natale Conti), è comunque probabilmente Filosseno il primo ad aver inserito numerosi altri

come oggetto il suo amore per Galatea: in un frammento di Antifane (PCG II F 131) Polyphemos fa una lista delle pietanze che preparerebbe per la ninfa di cui è innamorato (cfr. Olson 2007, 130-1).

⁴⁹⁶ La modifica alla trama omerica è stata messa in relazione dalle fonti antiche con alcune vicende personali dell'autore. Secondo uno scoliaste a Teocrito (*Schol. Vet. Theocr.* 6; 189, 18-24 Wendel = PMG F 817), che attribuisce la notizia a Duride di Samo, Filosseno trovandosi in difficoltà a spiegare la presenza di un santuario a Galatea sull'Etna aveva immaginato che fosse stato Polyphemos, innamorato di lei, a costruirlo. Ateneo (*Deipn* I 7a = PMG F 816, cfr. anche *Schol. Vet. Ar. Plut* 290; 341, 24-32 Dünbar), invece, racconta che mentre era ospite del tiranno Dionisio, il poeta aveva sedotto l'amante del tiranno ed era stato per questo da lui punito. Filosseno compone quindi il suo *Ciclope*, presentando Dionisio come Polyphemos, la ragazza come Galatea e se stesso come Odysseus. Secondo altri autori (Diod. XV 6 e Luc. *Indoc.* 15), comunque, il poeta era stato rinchiuso nelle latomie perché aveva offeso Dionisio beffandosi dei suoi versi tragici, ma è comunque possibile che l'opera potesse essere vista anche come allegoria della vita di corte (cfr. Sutton 1983, 87).

⁴⁹⁷ Già Bergk (1882, 588) si esprimeva così a questo proposito: *qua fide sit dignum prorsum incertum*; cfr. Pfeiffer 1949 I, 304-5; Anello 1984, 22; Campbell 1992, 305.

dettagli nella vicenda. A quanto si può ricostruire, venuto a conoscenza dell'amore non corrisposto di Polyphemos, Odysseus, imprigionato nella grotta, gli prometteva di aiutarlo a conquistare Galatea se l'avesse liberato (*PMG F 818*). Venendo a distanziarsi dalla descrizione omerica, il componimento doveva contenere anche la presentazione del Ciclope che suona la cetra e che si ciba di erbe selvatiche (*PMG F 819 e 820*) e, come già il *Ciclope* euripideo, la vicenda era probabilmente ambientata in Sicilia, regione a cui è tradizionalmente connessa la ninfa. Ad ogni modo, l'episodio sembra comunque che si concludesse, come nell'*Odissea*, con l'accecamento di Polyphemos e la fuga di Odysseus⁴⁹⁸.

L'innovazione introdotta da Filosseno ebbe molta fortuna nell'antichità: il suo componimento fu intanto parodiato nel *Pluto* di Aristofane, in cui era messa in scena una danza sul modello di quella presentata dal poeta lirico (*Plut 290-301*)⁴⁹⁹ e, ancora nel V secolo, lo stesso argomento costituì l'oggetto di alcune commedie (la *Galatea* di Nicocari, *PCG II F 3-6*; il *Ciclope* di Antifane *PCG II F 129-131*, e la *Galatea* di Alessi, *PCG II F 37-40*)⁵⁰⁰.

7.4 Iconografia

7.4.1 Scena dell'accecamento del Ciclope

Anfora campana, Berlino Staatl. Mus. F 2123
Datata al 490 a.C.;
Touchefeu 1968, num. 94.

Cratere lucano, Londra, BM 1947.7-14.18
Datato al 420-10 a.C.; attribuito al Pittore del Ciclope,
LCS I 27, num. 85.

Skyphos, Berlino, Staatl. Mus. V.I. 3283
Datato al 500 a.C.; del gruppo del Pittore di Theseus
Para 259; *BA 306788*

L'accecamento del Ciclope è un soggetto che appare nell'iconografia già dal VII secolo, a conferma della sua grande fortuna nell'antichità. Le scene che mostrano l'accecamento, contengono spesso anche allusioni a momenti cronologici diversi, come l'ubriacatura e

⁴⁹⁸ Cfr. Hordern 1999, 450-1; Sommerstein 2001, 156.

⁴⁹⁹ Cfr. *Schol. Vet. Ar. Plut 290* (341, 5-8 Dünbar); *Schol. Vet. Ar. Plut 298* (342, 11-8 Dünbar); Sommerstein 2001, 156-8.

⁵⁰⁰ La vicenda di Polyphemos e Galatea fu ampiamente ripresa anche in epoche successive. Per quanto riguarda gli autori greci si segnalano per esempio Hermesian. Fr. 7, 73 Powell; Theocr. *Id 6*, 6-19; *Id 11*; Call. *Ep 46*. In area latina si aggiunge ancora qualche elemento, per esempio in Ov. *Met XIII 750* si aggiunge un amante rivale e in Prop. III 2, 5-10 Galatea è imprigionata dal Ciclope), cfr. Gow 1952, 118-9; Perotti 2005, 41.

l'uccisione dei compagni di Odysseus⁵⁰¹. Il Ciclope è di solito intento a divorare carne cruda, anche se in un unico caso, come accadeva nel dramma euripideo e nelle commedie considerate, è invece rappresentata la cottura dei Greci. L'unico esempio, risalente al V secolo, è quello dell'anfora di Berlino, probabilmente di origine campana (fig. 79)⁵⁰². La scena presenta, dalla sinistra, due greci che puntano il bastone contro Polyphemos (rappresentato in modo simile ai suoi avversari, senza un'insistenza sulle sue maggiori dimensioni fisiche), che tiene in mano una gamba e un braccio umani, con un'allusione al suo pasto antropofago. Con un'ulteriore sottolineatura di questo aspetto, dietro il Ciclope si vede un uomo che si agita dentro un braciere, mentre un altro personaggio si trova in fuga verso destra. Data l'assenza di una tradizione iconografica a questo proposito, è possibile che la cottura delle vittime del Ciclope sia stata suggerita all'artista dalla medesima versione della storia che appare nelle opere letterarie sopra considerate⁵⁰³. Inoltre, quest'anfora è il solo caso in cui l'arma dei Greci è puntata verso il petto del Ciclope, invece di mirare all'occhio: ammettendo che non si tratti di un segno maldestro del pittore, l'anomalia è abbastanza significativa, perché indicherebbe che secondo lui i Greci uccidevano il loro avversario, invece di limitarsi ad accecarlo⁵⁰⁴. Si spiegherebbe così anche la figura in fuga sulla destra, che una volta eliminato il Ciclope è quindi libera di evadere dalla grotta (viene quindi tralasciato il dettaglio del masso che chiude l'entrata, motivo per cui i personaggi omerici decidono di non uccidere Polyphemos, t 299-305).

Tra le scene che mostrano l'acceccamento di Polyphemos, merita attenzione inoltre quella che compare sul cratere lucano conservato a Londra (fig. 80). Il Ciclope è rappresentato addormentato in basso al centro, disteso su una pelle di animale, mentre tre Greci, raffigurati sopra di lui, tengono in mano un tronco d'albero appuntito. A destra vicino a loro compare un personaggio con il mantello e il *pylos* (di solito identificato come Odysseus) che sembra dirigere le azioni dei compagni (a differenza di quanto accade nell'*Odissea*, in cui prendeva parte anch'egli all'acceccamento). All'estrema sinistra compaiono altri due compagni, ognuno

⁵⁰¹ Una delle prime rappresentazioni è quella sull'anfora conservata a Eleusi (Arch. Mus.; datata al 680 a.C.; Touchefeu 1968, num. 3), su cui si vede il Ciclope che tiene in mano la coppa con il vino mentre viene accecato da Odysseus con i suoi compagni. Tra le scene che alludono all'uccisione degli uomini, si veda per esempio una coppa laconica (Parigi, Cab. Des Médailles 190, datata al 565-555 a.C.; Touchefeu 1968, num. 6), su cui Polyphemos, mentre viene accecato, tiene ancora tra le mani due gambe umane. Il tema poi riappare nell'arte ellenistica e romana (cfr. Touchefeu 1968, 22-5).

⁵⁰² L'anfora, come ricorda la Touchefeu (1968, 38-9), è stata ritrovata a Caere ed era stata considerata etrusca dalla studiosa in un primo momento, ora però gli archeologi sono concordi nel ritenerla di fattura campana (cfr. Falcone-Ibelli 2007, 137).

⁵⁰³ Cfr. Corbin 1955, 36; Touchefeu 1968, 64-5.

⁵⁰⁴ Cfr. Thomas 1970, 36-7.

con due torce in mano⁵⁰⁵, e all'estrema destra si vedono due satiri. Proprio la presenza di questi ultimi suggerisce che il vaso sia ispirato al dramma satiresco euripideo⁵⁰⁶, anche se non tutti i dettagli coinciderebbero (non sono menzionati nel dramma, infatti, compagni con le torce e, oltretutto, benché non si possa essere certi della resa scenica, sembra che Odysseus prendesse parte con gli altri all'attacco al Ciclope, *Cycl* 650-3). Inoltre, è notevole il modo in cui è rappresentato il Ciclope: si vedono infatti due occhi, di dimensioni normali, sormontati da uno più grande al centro.

Questa resa artistica per mostrare l'anomalia degli occhi del Ciclope compare per la prima volta nelle rappresentazioni vascolari nel caso in questione ed è poi costante nell'epoca ellenistica e romana⁵⁰⁷. La soluzione più frequentemente scelta dagli artisti è in realtà quella di rappresentare Polyphemos di profilo, con un solo occhio visibile (sul lato, si può quindi immaginare che ne fosse presente un altro non visibile dall'altra parte, anche se può trattarsi di un espediente per segnalare la presenza di un unico occhio: il problema rimane irrisolvibile⁵⁰⁸). Sullo *skyphos* di Berlino (fig. 81) risalente all'inizio del V secolo, invece, Polyphemos è chiaramente rappresentato con due occhi. La sua enorme figura è infatti distesa con la testa rivolta non più di profilo, ma di fronte: si vedono chiaramente i due occhi, uno dei quali, il destro, è colpito dal palo sorretto dai tre Greci. La rappresentazione che prevede un solo occhio, al contrario, è molto rara, e, per quanto riguarda l'età arcaica e classica, essa compare solo su una *hydria* datata al 520 a.C. e conservata a Roma⁵⁰⁹.

È possibile che l'incertezza sugli occhi del Ciclope fosse dettata dalla difficoltà degli artisti di rappresentarlo con un solo occhio per l'assenza di modelli figurativi appropriati di cui potessero servirsi, ma la confusione può forse anche risalire ai diversi tipi di Ciclope conosciuti nell'antichità, a cui si è accennato. I Ciclopi che lavoravano insieme a Hephaistos per forgiare i fulmini di Zeus erano infatti probabilmente immaginati con due occhi (nessun autore allude a una loro menomazione in questo senso) ed è possibile che gli artisti risentissero della contraddizione esistente tra questi Ciclopi e quelli omerici. A conferma di ciò, è interessante il commento di Servio sulla questione degli occhi di Polyphemos: *Multi Polyphemum dicunt unum habuisse oculum, alii duos, alii tres (ad Aen III 636)*.

⁵⁰⁵ Non è chiaro se le torce avessero una funzione specifica, alcuni (cfr. Albersmeier 2009, 125) sostengono che i Greci le avessero usate per arroventare il tronco, la Touchefeu (1968, 20) suggerisce invece che esse servano a rischiarare la grotta.

⁵⁰⁶ Cfr. Von den Hoff 2009, 60.

⁵⁰⁷ Cfr. Touchefeu 1992, 157.

⁵⁰⁸ Questa soluzione è impiegata già nelle rappresentazioni più antiche (come per esempio la già citata anfora di Eleusi, risalente al VII secolo e la coppa laconica conservata a Parigi), cfr. Touchefeu 1992, 157; Mondì 1983, 37.

⁵⁰⁹ *Hydria* Roma, Villa Giulia 2600, datata al 520 a.C. ; Touchefeu 1968, num. 10.

7.4.2 Scena della fuga sotto le pecore

Stamnos. New York, coll. Shekby White and Leon Levy,
Datato al 480 a.C.; attribuito al Pittore delle Sirene,
BA 5343

Oinochoe, Lidingö, Millesgarden
Datata al 500-490;
ABV 537.2; BA 303287

La parte finale dell'episodio dell'incontro con Polyphemos è stata oggetto di molte rappresentazioni vascolari e si trova di solito in accordo con il racconto omerico: i Greci sono rappresentati legati sotto una pecora (gli animali non sono rappresentati legati tre a tre, per la difficoltà compositiva che una tale scena richiederebbe), mentre Polyphemos tende la mano per controllarla⁵¹⁰. L'unico aspetto in cui si mostra la creatività dell'artista è l'aggiunta di figure che non sono presenti nell'episodio omerico. In due casi, su uno *skyphos* conservato a New York e su una *lekythos* a Oxford, accanto alle pecore che trasportano gli uomini, è presente un guerriero in piedi: anche se manca l'iscrizione, è possibile in entrambi i casi che si tratti di Odysseus, che organizza la fuga dei compagni⁵¹¹.

A questo proposito, occorre notare che di solito Odysseus non è distinguibile dai suoi compagni e che, oltretutto, anch'essi sono rappresentati senza particolari segni distintivi e senza un'iscrizione che ne specifichi l'identità. L'unico caso in cui un nome sia posto accanto ad una di queste figure è quello dello *stamnos* di New York (fig. 82): in questa scena si vede Polyphemos che sposta la pietra che chiude l'entrata della grotta⁵¹², mentre due personaggi sono in fuga sotto le pecore e uno di essi è accompagnato dal nome ΙΔΑΜΕΝΕΥΣ (forse un errore per Idomeneus). Questo nome non è attribuito a nessuno dei compagni di Odysseus nel racconto omerico, ma è comunque noto nella mitologia greca (com'è noto, il comandante

⁵¹⁰ Per un elenco si veda Fellmann 1972, 79-100. L'unico esempio che si discosta in maniera significativa da questo schema è quello della coppa Würzburg 407, datata al 530 a.C. (BA 3699) e quindi leggermente al di fuori dei limiti temporali di questa indagine, su cui si vede, su ciascuna faccia, un uomo legato sotto una pecora inseguito da un personaggio che brandisce la spada. Le dimensioni delle figure sono tutte uguali, ma si può comunque riconoscere Polyphemos nell'inseguitore armato (cfr. Touchefeu 1968, 45). La differenza con il racconto omerico, in cui il Ciclope non si accorge della fuga dei Greci fino a quando Odysseus non gli parla dalla nave appare evidente.

⁵¹¹ *Skyphos*, New York, coll. Shelby White and Leon Levy SL 1990. I.113; datato al 500-490 a.C.; attribuito al pittore di Theseus; BA 43271 e *lekythos*, Oxford 1934-372; datata al 500 a.C.; attribuita al Pittore di Theseus; BA 4953.

⁵¹² Questo è l'unico caso in cui è chiaramente rappresentato il masso che chiude l'entrata della grotta, anch'essa di solito non rimarcata in queste rappresentazioni se si eccettua un frammento di cratere (Basilea, coll. Cahn 1418; datato al 600-550 a.C.; attribuito a Kleitias; ABV 77, 2; BA 7383), su cui si vede, dietro Polyphemos, un segno che può indicare l'entrata della grotta. Cfr. von Bothmer 1981, 66-7.

cretese menzionato nell'*Iliade* porta questo stesso nome, anche se il riferimento non è certamente allo stesso personaggio)⁵¹³.

È rappresentata invece una divinità in questo contesto nella *oinochoe* conservata a Lidingo (fig. 84): questa volta compare un uomo legato sotto la pecora, davanti al quale si trova un personaggio con il $\pi\tilde{\iota}\lambda\omicron\varsigma$ e i calzari alati, molto probabilmente Hermes. Il dio avanza davanti all'animale ed è rappresentato nell'atto di voltarsi verso di lui, forse per indicargli la via da seguire. Il suo ruolo in questo episodio non è menzionato da nessun autore, ma la sua figura sembra tradizionalmente adatta ad essere rappresentata come guida ed è possibile che per questa ragione gli artisti l'abbiano inserito in queste composizioni⁵¹⁴.

7.5 Tabella riassuntiva

	genealogia	Ambientazione	numero di personaggi	caratterizzazione dei personaggi	intreccio
Omero	Polyphemos è figlio di Poseidon e Thoosa	imprecisata		- il Ciclope non conosce leggi, ma conosce il vino	- mangia gli uomini crudi
Euripide, <i>Ciclope</i>	Polyphemos è figlio di Poseidon e Gaia	Sicilia	- aggiunti i satiri	- il Ciclope non conosce il vino	- cuoce gli uomini prima di mangiarli
Cratino, <i>Odissei</i>					- cuoce gli uomini prima di mangiarli
Filosso di Citera		Probabilmente in Sicilia	- aggiunta dell'amore per la ninfa Galatea		
Iconografia					
Anfora campana, Berlino					- cuoce gli uomini prima di mangiarli

⁵¹³ Per la descrizione di questo vaso si veda Greifenhagen 1982, 212-3.

⁵¹⁴ Si menziona per completezza un altro caso in cui sia aggiunto un personaggio, anche se la rappresentazione in questione pone qualche problema di interpretazione. Si tratta di una *lekythos* conservata a Parigi (*Lekythos*, Parigi, Cabinet des Médailles 280, datata al 480 a.C.; attribuita al Pittore di Maratona; ABV 492.71; BA 303586; fig. 83), la cui decorazione, come segnalava De Ridder (1901, 188-9) è stata parzialmente ricostruita, proprio nella parte che riguarda la figura aggiuntiva, dato poi non considerato negli studi a proposito. La scena per come appare adesso, ad ogni modo, comprende, oltre a Polyphemos e a un uomo legato sotto una pecora, un personaggio in piedi, interamente coperto da un mantello, forse una divinità (ma nessun particolare attributo permette di riconoscere questa figura, che oltretutto è mal conservata). Cfr. Touchefeu 1968, 47. Fellmann (1972, 90) suggerisce che si tratti di Athena e propone il confronto con una *lekythos* conservata a Bruxelles (Mus. Roy. A1953; datata all'inizio del V secolo; attribuita al pittore di Theseus; ABV 518; BA 330669). La divinità è in effetti anche in questo caso, come sulla *lekythos* di Parigi, ricoperta da un lungo mantello, anche se non è possibile individuare ulteriori somiglianze.

Cratere lucano, Londra			- aggiunti i satiri	- il Ciclope è rappresentato con tre occhi	-Odysseus non prende parte all'accecamento
<i>Stamnos</i>, New York			Aggiunto Idomeneus		
<i>Oinochoe</i> Lidingo			Aggiunta una divinità		

Lo studio delle riproposizioni dell'episodio dell'incontro tra Odysseus e il Ciclope nella letteratura e nell'arte mostra una conoscenza del mito trattato da Omero, perché la trama segue nei punti principali il racconto odissiaco. Come mostra la tabella, però, questa versione è stata comunque modificata in qualche aspetto nelle epoche successive. Escludendo gli adattamenti imposti ad Euripide dalla trasposizione di questo episodio sulla scena, lo stesso tragediografo si discosta da Omero seguendo tradizioni diverse sulla genealogia di Polyphemos e sull'ambientazione della vicenda, recuperando inoltre forse da versioni più antiche il fatto che le vittime del Ciclope fossero cotte. A questo proposito, un interessante parallelo è offerto dalla rappresentazione sull'anfora di Berlino, che può confermare il rilievo attribuito nell'antichità a questa variante del racconto. Un'ulteriore modifica alla trama omerica è quella introdotta da Filosseno, che per primo presenta l'amore di Polyphemos per Galatea, innovazione consistente rispetto alla versione odissiaca e che ebbe oltretutto molta fortuna nei secoli successivi.

Le rappresentazioni iconografiche mostrano una certa originalità nella presentazione degli occhi del Ciclope, che, come si è visto, è rappresentato con tre occhi sul cratere lucano conservato a Londra, a mostrare la difficoltà nel ritrarre questa figura e forse anche una certa confusione tra i Ciclopi propri del mito greco (con due occhi) e Polyphemos (a cui dall'*Odissea* in poi si attribuisce la caratteristica di averne solo uno). La scena poteva poi essere arricchita con altri personaggi, decisamente estranei alla vicenda omerica e che forse potevano avere un ruolo in questo contesto in altre versioni della storia (è il caso di Hermes sull'*oinochoe* di Lindingo).

Il racconto omerico, sebbene fosse sicuramente conosciuto e almeno in parte ripreso negli esempi considerati, non aveva quindi un valore canonico tale da impedire ulteriori modifiche e aggiunte nelle riprese successive.

CONCLUSIONI

In questo lavoro si è voluto considerare quale fosse l'autorità dei poemi omerici presso gli autori e gli artisti che operavano nel V e nel IV secolo e si trovavano a riprendere i medesimi episodi contenuti nei due poemi. All'analisi delle testimonianze iconografiche e letterarie prese in considerazione, seguirà ora qualche osservazione conclusiva in merito alla portata dei fenomeni più interessanti osservati.

Ciò che è significativo, in primo luogo, è il gran numero di varianti esistenti rispetto ai poemi omerici: gli episodi del ciclo troiano venivano quindi abitualmente riproposti in un modo non del tutto coincidente con quanto si trova nell'*Iliade* e nell'*Odissea*. Non tutti i fenomeni osservati hanno però la stessa portata e anzi le conclusioni che essi suggeriscono sull'influenza dei poemi omerici sono diverse.

Come si è visto nella trattazione di questi argomenti, i motivi per cui la versione di età classica può differire da quella omerica possono essere molteplici (l'innovazione propria di artisti e autori, l'esistenza di una versione alternativa ai poemi omerici e le esigenze compositive dell'opera letteraria o artistica). Queste possibilità mostrano con chiarezza, intanto, che l'aderenza alla versione omerica non era una priorità degli artisti e degli autori di età classica e che quanto narrato nei poemi omerici non costituiva un modello per la trattazione degli stessi episodi. Al contrario, dal materiale preso in considerazione emerge che ogni autore o artista si sentiva libero di introdurre innovazioni nella storia che conosceva e che, in ogni caso, aveva a disposizione tradizioni diverse, e in qualche caso non conciliabili con quanto si trova nei due poemi.

Non è sempre possibile stabilire se la differenza rispetto alla versione omerica sia dettata da un'innovazione o dall'esistenza di una diversa tradizione, ma si può comunque ritenere che se il dato discordante rispetto ai poemi omerici appare in un solo caso, in una pittura vascolare o in un testo letterario, è probabile che esso sia dovuta alla creatività dell'autore o dell'artista. Se essa compare in un gruppo di rappresentazioni vascolari cronologicamente vicine, ma in nessuna fonte letteraria, è possibile che si tratti di una tradizione iconografica, cioè di un modello figurativo che ha avuto fortuna in un gruppo di artisti che si sono influenzati a vicenda, ma non è sicuro che ci sia dietro una differente versione della storia e che si tratti di una tradizione mitica consolidata. Se invece la differenza rispetto ai poemi compare in un gruppo di testi letterari che non mostrano segni di dipendenza reciproca, è possibile che si tratti effettivamente di una tradizione mitica alternativa. Le innovazioni in quanto tali, quindi, mostrano che era possibile intervenire sulla trama comune ai due poemi (ma non per forza

dipendente da essi) e modificarne alcuni tratti, l'esistenza di una tradizione alternativa suggerisce invece che il patrimonio mitico era ricco e articolato e che quindi la versione omerica era solo uno dei possibili modi di raccontare l'episodio.

Come anticipato, comunque, i casi di discrepanza rispetto ai poemi portano a conclusioni diverse, a seconda dei casi, sull'influenza che essi esercitavano. Si può infatti dividere il materiale considerato in tre gruppi: uno in cui la versione omerica sembra essere presupposta, ma la sua influenza è in ogni caso parziale, un secondo in cui la versione omerica è contraddetta e un terzo in cui l'influenza della versione omerica è da escludere. Si riconducono al primo gruppo i casi in cui alcuni tratti siano coincidenti con la narrazione omerica, ma si verificano aggiunte (di personaggi nelle rappresentazioni o di sviluppi della trama nella letteratura) dovute all'innovazione degli artisti o alla presenza di una diversa tradizione. Fanno parte del secondo gruppo, invece, le occorrenze in cui si verifichi una contraddizione con i poemi a proposito di un singolo elemento e appartengono, infine, al terzo i casi in cui l'intero episodio è presentato secondo una versione totalmente estranea ai poemi omerici. Si dà di seguito un elenco degli episodi più significativi per ogni gruppo⁵¹⁵:

1) La versione omerica è probabilmente presupposta ma variata:

- Rappresentazioni che mostrano innovazioni che consistono in aggiunte di personaggi o di dettagli, ma che per il resto sono concordi con quanto narrato nei poemi:
 - Duello tra Aias e Hektor (I 1.1), in cui è aggiunta la dea Athena;
 - Duello tra Diomedes e Aineas (I 1.2), in cui è aggiunta la dea Athena;
 - Incontro tra Nausikaa e Odysseus (I 1.3), in cui è aggiunta la dea Athena e i nomi delle ancelle;
 - Trasformazione dei compagni di Odysseus da parte di Kirke (I 1.4), in cui i compagni di Odysseus sono trasformati in animali anche diversi dal maiale;
 - Incontro tra Odysseus e Penelope (I 1.5), in cui sono aggiunti Telemachos, Eumaios e Laertes;
 - Presenza delle Nereidi alla consegna delle nuove armi ad Achilleus (III 4)
- Reinterpretazione di un episodio nell'iconografia:
 - Episodio di Dolon (III 1.5);
 - Riscatto del cadavere di Hektor (III 6.2.2);
 - Caratterizzazione di Achilleus nella *presbeia* (III 2)

⁵¹⁵ Gli episodi vengono qui citati per i loro tratti distintivi più marcati; si rimanda comunque al paragrafo per una trattazione più specifica.

- Vasi cabirici (I 4)
 - Sviluppi del racconto nelle fonti letterarie:
- Inserimento di Aias nella genealogia degli Eacidi (II 1.3);
- Il destino di Theoklymenos (II 2.1);
- La morte delle Sirene (II 2.2);
- Pesatura del cadavere di Hektor (III 4.2.1);
- Innamoramento del Ciclope (III 7.3)

I casi in cui l'influenza omerica è possibile sono, come si vede, abbastanza numerosi. La versione degli episodi che compare nelle occorrenze elencate è nelle sue linee principali quella comune ai due poemi, rispetto alla quale si notano però alcune variazioni, dettate dalla creatività di artisti o autori o dalla ripresa di tradizioni più elaborate su questi episodi. Le differenze che si verificano non intaccano il senso dell'episodio, che rimane quindi compatibile con quanto si trova nei due poemi, ma si connotano principalmente come aggiunte di particolari ad essa. Questo tipo di variazioni mostra che la versione contenuta nei poemi, che costituiva forse anche il presupposto di queste riproposizioni, non era inalterabilmente fissata, ma poteva ancora essere arricchita di nuovi elementi.

Le rappresentazioni vascolari mostrano una grande abbondanza di questo tipo di innovazioni, che appaiono principalmente come aggiunte di figure (per esempio le divinità che assistono ai duelli) o di dettagli (per esempio i nomi delle ancelle di Nausikaa). Un particolare tipo di innovazione è quello che deriva dall'attribuzione di nuovi significati agli episodi trattati. È il caso delle raffigurazioni vascolari in cui si riscontri una precisa volontà di sottolineare alcune caratteristiche di un episodio, insistendo su aspetti non messi in evidenza nei poemi e arrivando a dare una precisa connotazione che nei poemi omerici quell'episodio non aveva. In questo modo, alcune iconografie diventano ricorrenti (almeno nella ceramografia attica) per alcuni episodi. Per quanto riguarda la *Dolonia*, si nota infatti che il personaggio di Dolon è sempre rappresentato con un travestimento in lupo molto marcato, che in qualche caso arriva quasi a una trasformazione, tanto da suggerire l'idea che il significato della sua figura fosse quello di un animale catturato dai suoi due oppositori, Diomedes e Odysseus. Come si vede, la trama dell'episodio non cambia, ma esso viene reinterpretato con significati nuovi. Un caso analogo è quello della raffigurazione di Achilleus velato durante la *presbeia*. L'obiettivo è di sottolineare la chiusura di Achilleus rispetto alle altre figure e il suo dolore: questi aspetti, anche se presenti nel personaggio omerico, non sono tuttavia messi in rilievo nell'episodio in questione. Il caso tuttavia più evidente è quello dell'iconografia del

riscatto di Hektor: Achilles è rappresentato come banchettante, mentre Hektor, a sottolineare la sua condizione di sconfitto, è posto sotto la tavola. All'episodio è però aggiunto anche un significato empio, in quanto Achilles tiene in mano il coltello sacrificale, la μάχαιρα, in ricordo dell'oltraggio che ingiustamente ha inflitto al cadavere del nemico (le cui ferite sono rappresentate ancora aperte). Presentano infine un'iconografia particolare per alcuni episodi odissiaci i vasi cabirici, che mettono in ridicolo il personaggio di Odysseus, soprattutto nel suo incontro con Kirke. La stessa trama propria degli episodi iliadici e odissiaci viene quindi riproposta con una particolare interpretazione, che sfrutta le possibilità delle immagini di esprimersi con un proprio linguaggio e caratterizzare i personaggi in maniera più marcata e diretta (attraverso una precisa iconografia) di quanto non accada nei poemi omerici.

Per quanto riguarda la letteratura vengono inserite informazioni aggiuntive sui personaggi, completando le lacune nella narrazione omerica: in questi casi l'innovazione non è propria solo di un singolo autore e deriva quindi probabilmente da tradizioni parallele a quella omerica, in parte forse coincidenti con essa e che non arrivano a contraddirla. Si tratta per esempio dell'inserimento di Aias nella genealogia degli Eacidi. In altri casi si aggiungono sviluppi alla trama: per quanto riguarda il riscatto di Hektor, si aggiunge l'elemento della pesatura del cadavere; all'episodio del Ciclope, Filosseno aggiunge l'innamoramento della ninfa Galatea. Infine, l'aggiunta poteva riguardare il finale dell'episodio, come succede per la morte delle sirene in seguito all'incontro con Odysseus.

Per questo gruppo di testimonianze figurative e letterarie, non si verificano contraddizioni con quanto si trova in Omero ed è quindi possibile che la versione lì contenuta fosse tenuta in considerazione: essa comunque non costituiva un modello immutabile, ma anzi è ancora soggetta ad ampliamenti.

2) La versione omerica è contraddetta:

- Sostituzioni di personaggi nelle raffigurazioni:
 - La cattura di Briseis (I 2.1);
 - Divinità presenti al duello tra Paris e Menelaos (I 2.2);
 - Lo scambio di doni tra Hektor e Aias (I 2.3);
 - Rappresentazioni della *presbeia* in cui appare Diomedes (III 2.3.1);
 - La nutrice di Odysseus è chiamata Antiphata (I 1.7)
- Per esigenze dettate dal contesto di un passo letterario l'episodio viene presentato dall'autore con un senso opposto rispetto alla narrazione omerica:
 - Ruolo di Aias nella battaglia alle navi (II 1.2);

- Ruolo di Aias nella battaglia allo Scamandro (II 1.3);
- Empietà di Aias (II 1.4);
- Skylla e Charybdis (II 1.5)
 - Per aderenza ad una tradizione figurativa il senso di una rappresentazione è opposto rispetto ai poemi:
- Odysseus e Nausikaa (III 3.3);
- Odysseus e Kirke (III 3.4)
 - Tradizione alternativa che presenta alcuni elementi in contraddizione con i poemi:
- Episodio di Dolon (III 1);
- Incontro di Odysseus con il Ciclope (III 7);
- Amore tra Achilleus e Patroklos (III 3)

I casi in cui si verificano contraddizioni con la versione omerica sono quelli in cui il senso dell'episodio è reso in modo opposto rispetto a quanto si trova nei poemi. Ciò può avvenire per ragioni compositive interne all'opera artistica o letteraria oppure per la ripresa di una tradizione diversa da quella omerica, con differenze rispetto all'*Iliade* e all'*Odissea* che arrivano a essere quindi molto evidenti.

Un primo gruppo di testimonianze significative in questo senso sono le rappresentazioni in cui compaia un altro personaggio al posto di quello previsto dalla narrazione omerica (si segnala soprattutto il caso della nutrice di Odysseus, il cui nome non è mai specificato nell'iconografia di età classica salvo nell'unico caso in cui compaia nella forma non omerica di Antiphata). Si verificano quindi in questi casi contraddizioni con i poemi abbastanza rilevanti, perché riguardano personaggi che fanno parte di un episodio, e forse anche riconducibili a una tradizione mitica alternativa a quella omerica.

Per quanto riguarda la letteratura, si notano contraddizioni con la versione omerica nei casi in cui il contesto dell'opera spinga l'autore a modificare la trama dell'episodio. Appare significativo l'ampliamento del ruolo di Aias in alcuni momenti della guerra di Troia, al punto che l'eroe arriva a essere presentato come colui che ha saputo resistere ai Troiani durante la battaglia alle navi (Soph. *Ai* 1272-81) e come guerriero protagonista insieme ad Achilleus nella battaglia allo Scamandro (Bacch. *Ep* 13, 100-13). Allo stesso modo Charybdis, menzionata da Anassila come degno paragone di una *ἐταίρα* nota per la sua voracità, è ritenuta responsabile di aver afferrato il timoniere della nave di Odysseus e averlo divorato insieme alla nave (fatti che nell'*Odissea* erano invece dovuti a una tempesta, μ 105-7). Un ulteriore esempio è quello dell'oltraggio al cadavere di Hektor, presentato da Euripide e

Sofocle in modo leggermente diverso da quanto si trova nell'*Iliade*: secondo Euripide il cadavere non fu trascinato fino all'accampamento troiano, ma intorno alle mura achee, e Sofocle riferisce invece che Hektor morì durante il trascinamento, non prima di esso. Entrambe le modifiche possono essere spiegate come intese a insistere maggiormente sulla spietatezza del gesto di Achilleus, e, sebbene si tratti di dettagli secondari, è bene rilevare che essi sono comunque in contraddizione con il racconto omerico.

Un procedimento simile è quello che si verifica nell'arte figurativa quando si intende riproporre un episodio utilizzando una più generale tradizione iconografica: anche in questi casi sono presenti alcuni elementi dell'episodio omerico, il cui senso però viene profondamente variato. L'esempio più evidente è quello dell'incontro tra Odysseus e Nausikaa (sul *kantharos* di Londra, BM E 156) e tra Odysseus e Kirke (su tutte le raffigurazioni dell'episodio cfr. paragrafo I 9). Entrambi sono raffigurati grazie all'impiego dello schema figurativo che prevede una giovane donna in fuga davanti a un personaggio maschile: Nausikaa è quindi in fuga di fronte a Odysseus che le appare nudo e Kirke lascia cadere le sua armi magiche di fronte all'eroe che la affronta con la spada e viene rappresentata nello stesso modo. Non era però questa la presentazione odissica: Nausikaa, benché fosse effettivamente in presenza dell'eroe nudo, appena approdato alla terra dei Feaci dopo la tempesta, non si lascia vincere dalla paura quando lo vede e Kirke, pur essendo minacciata da Odysseus che scopre la sua volontà di somministrargli la pozione magica, non reagisce con la fuga, ma si getta ai suoi piedi in atto di supplica (κ 325-35). Sebbene alcuni aspetti di queste testimonianze letterarie e artistiche siano, come si è detto, effettivamente coincidenti con quanto presente nei poemi, il senso dell'episodio è però profondamente variato, e queste riproposizioni non sembrano quindi essere del tutto compatibili con quanto narrato nell'*Iliade* e nell'*Odissea*.

Oltre alle innovazioni dettate dal contesto, si segnalano poi le riprese di tradizioni alternative e contraddittorie con quella omerica. Nei casi considerati, queste tradizioni differivano da quella omerica solo per alcuni elementi: si tratta principalmente dell'episodio di Dolon, per come è presentato da Pindaro e Euripide. I dettagli su cui queste riproposizioni discordano con la narrazione omerica sono molteplici (la genealogia di Rhesos, il ruolo di Dolon nella vicenda, nel V secolo visto come più limitato rispetto a quanto presente nel libro K, il fatto che Diomedes e Odysseus insieme, e non il solo Diomedes, abbiano ucciso Rhesos)⁵¹⁶ e sono in parte ripresi anche in una resa figurata (il cratere apulo di Berlino, Staatl.

⁵¹⁶ Sono richiamati solo i punti su cui la versione pseudoeuripidea e quella pindarica coincidono.

Mus. 1984.39). Caso analogo è quello dell'episodio del Ciclope, su cui Euripide e i poeti comici mostrano di conoscere versioni alternative riguardanti la genealogia, l'ambientazione della vicenda e il modo in cui il mostro uccideva i compagni di Odysseus. Si inserisce infine in questo gruppo il caso della tradizione sul rapporto amoroso tra Achilleus e Patroklos, elemento taciuto nei poemi omerici, ma ben attestato nel V secolo, come testimoniano soprattutto i *Mirmidoni* di Eschilo: il fatto che i due siano amanti porta anche a un'inversione del loro rapporto d'età, per cui Patroklos viene considerato più giovane di Achilleus, all'opposto di quanto accade nell'*Iliade*.

I dettagli discordanti non riguardano comunque la totalità della storia e la trama dell'episodio, come si vede, rimane in parte coincidente con la versione iliadica. La ripresa di versioni con particolari incompatibili con la versione omerica mostra quindi la vitalità della tradizione mitica greca che non risentiva dell'autorità del racconto omerico e continuava ad arricchirsi di nuovi elementi, anche in contraddizione con l'*Iliade* e l'*Odissea*.

3) L'influenza della versione omerica è assente:

- Tradizione alternativa in cui lo sviluppo dell'episodio è completamente estraneo a quanto narrato nei poemi:
 - Il fantasma di Helene (II 3.1);
 - La morte di Polydoros (II 3.2);
 - L'infedeltà di Penelope (II 3.3);
 - La profezia di Teiresias nella *nekya* (II 3.4)

Il fenomeno senza dubbio più interessante è la ripresa di tradizioni totalmente alternative a quella omerica. I casi più evidenti sono due e costituiscono l'oggetto di due drammi euripidei, l'*Elena* e il *Polidoro*. Il primo, com'è noto, segue la tradizione secondo cui Helene non andò mai a Troia, dove fu inviato soltanto il suo fantasma, mentre la seconda riferisce come il figlio di Priamos fosse stato inviato prima della guerra dallo ξένοϋ di Priamos Polymestor e poi da lui ucciso in seguito alla sconfitta dei Troiani (in alternativa al racconto omerico secondo cui il giovane prese parte alla guerra e fu ucciso da Achilleus). Per queste tragedie, dunque, Euripide chiaramente non sente la necessità di richiamarsi a un'autorità omerica, e anzi sceglie versioni mitiche con essa incompatibili sotto tutti gli aspetti. Versioni del tutto estranee a quella omerica sono poi quella che prevede l'infedeltà di Penelope, che aveva tradito il marito Odysseus durante la sua assenza e quindi non ha il ruolo, diventato poi paradigmatico in tutta la letteratura occidentale, di moglie fedele e, infine, quella che riguarda

la morte di Odysseus, profetizzata da Teiresias negli *Evocatori di anime* di Eschilo in modo molto diverso da quanto accadeva nella *nekya* omerica.

Dal materiale preso in considerazione, dunque, emerge che l'autorità dei poemi omerici nel V secolo fosse generalmente limitata, perché nelle riproposizioni degli episodi iliadici e odissiaci a tratti coincidenti con la narrazione omerica se ne accostano altri che invece derivano da altre esigenze (volontà di innovare dell'autore o dell'artista, contesto, altre tradizioni mitiche), fino ad arrivare a casi in cui è chiaro che l'autorità omerica era totalmente inesistente e si preferiva presentare gli episodi in modo decisamente estraneo a quanto previsto da Omero. Gli artisti e gli autori del V e del IV secolo non si sentivano quindi vincolati dai due poemi e in nessun modo sentivano la necessità di riproporre quanto li contenuto: al contrario continuavano a variare quelle storie, ottenendo a ogni riproposizione una propria versione del mito.

Indice delle immagini

Fig. 1: Coppa, Parigi, Louvre 115 A, datata al 485-480 a.C., attribuita a Duride, Beazley, *ARV*² 434, 74, *BA* 205119; foto ripresa da Buitron 1995, num. 119, pl. 71.

Fig. 2: *Stamnos*, Londra BM E 438; datato al 510 a.C.; attribuito a Smikros; Beazley, *ARV*² 20, 3; *BA* 200104; foto ripresa da:

www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=479962&objectid=399154.

Fig. 3: *Kylix*, Copenhagen, Mus. Thordvalsen 100; Beazley, *ARV*² 60, 67; *BA* 200503; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 4: Cratere a calice, Boston 97.368, datato al 500-450 a.C., attribuito al pittore di Tyszkiewicz; Beazley *ARV*² 290, I, *BA* 202631; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 5a: *Kylix*, Londra BM E73 (lato A); datato al 500-450 a.C., attribuita al pittore di Kleophrades; Beazley *ARV*² 192, 106, *BA* 201754; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 5b: *Kylix*, Londra BM E73 (lato B); datato al 500-450 a.C., attribuita al pittore di Kleophrades; Beazley *ARV*² 192, 106, *BA* 201754; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 6: Frammenti, Parigi, Louvre CP 10823; Beazley *ARV*² 253, 54; *BA* 202900; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 7: *Pyxis*, Boston MFA 0418; datata al 420 a.C., attribuita ad Aison; *ARV*² 1177, 48; *BA* 215604; foto ripresa da: www.mfa.org/collections/object/pyxis-depicting-the-meeting-of-odysseus-and-nausikaa-153860.

Fig. 8: Cratere a calice, Bologna Mus. Civ. 293 (lato A); datato al 450-30, attribuito al pittore della Phiale; *ARV* 1018; *BA* 214240; disegno ripreso da Froning 1988, 192, fig. 20.

Fig. 9: Cratere a calice, New York, Metr. Mus. 41.83; Datato al 450-30, attribuito al pittore di Persephone; *ARV* 1012; *BA* 214160; foto ripresa da *LIMC* VI 2, 27, num. 25.

Fig. 10: Frammenti di coppa, Atene, Mus. Acr. 293; Datata al 500-475, attribuita al pittore di Brygos; *ARV*² 369.5, 398; *BA* 203904; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 11: Rilievo “melio”, Monaco, Antikenslg. 5166; Jacobsthal MR 91, Stilp 2006, cat. 65; foto ripresa da Stilp 2006, num. 65, taf. XXIX

Fig. 12: Rilievo “melio”, New York, MMA 30.11.9; Datato al 470-50 a.C.; Jacobsthal, MR 88; Stilp 2006, cat. 161; foto ripresa da Stilp 2006, num. 161, taf. LV.

Fig. 13: Rilievo “melio”, New York, Metr. 1925, 25.78.26; Jacobsthal MR 95; Stilp 2006, cat. 64; foto ripresa da Stilp 2006, num. 64, taf. XXVIII.

Fig. 13a: Rilievo “melio”, Atene, Mus. Naz. 9753; Stilp 2006, cat. 63; foto ripresa da Stilp 2006, num. 63, taf. XXVIII.

Fig. 14: Rilievo tessalo, Atene, Mus. Naz. 1914; foto ripresa da Kaltas 2002, 17.

Fig. 15: Anfora Genova, Mus. Civ., (proveniente dalla necropoli di Genova, tomba 44); Paribeni 1910, 25; foto ripresa da Paribeni, 1910, 25, fig. 3.

Fig. 16: *Skyphos* Chiusi, Mus. Naz. 1831; datato al 450-400; ARV² 1300.2 , 1689; BA 216789; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 17: Anfora, Rodi, Mus. 14174; datata al IV secolo; BA 44521; foto ripresa da LIMC IV 2, 51, num. 5.

Fig. 18: *Skyphos*, Berlin Staatl. Mus. F 2588; datato al 440 a. C, attribuito al pittore di Penelope; ARV² 1300; BA 216788; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 19: *heroon* di Gjölbaschi-Trysa (muro sud), Vienna, Kunsthist. Mus., datato tra il 380 e il 370, foto ripresa da:
www.aeria.phil.uni-erlangen.de/photo_html/bauplastik/fries/goelbasi_trysa/trysa2.html.

Fig. 20a: Cratere apulo Basilea, coll. Cahn HC 272; datato al 400 a.C., attribuito al pittore di Hearst; RVA 101-2, pl. 48; ripresa da Cambitoglou-Chamay 1997, 42.

Fig. 20b: Cratere apulo Basilea, coll. Cahn HC 272; datato al 400 a.C., attribuito al pittore di Hearst; RVA 101-2, pl. 48; ripresa da Cambitoglou-Chamay 1997, 43.

Fig. 21: Cratere apulo Louvre, CA 1724; datato al 330 a.C., attribuito al pittore di Ixion; foto ripresa da: www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2011/5/107938.html.

Fig. 22: Piatto apulo, Taranto, Mus. Naz. 123646; datato alla metà del IV secolo; foto ripresa da *LIMC* VI 2, 372, num. 12.

Fig. 23: *Skyphos*, Parigi, Louvre G 146; datato al 490-80 a.C.; attribuito a Makron; *ARV*² 458-60; *BA* 204682; foto dell'autrice.

Fig. 24: Coppa, Parigi, Louvre, G 115 B; datata al 490-80 a.C.; attribuita a Duride; *ARV*² 434, 74; *BA* 205119; foto ripresa da Buitron 1995, num. 119, pl. 71.

Fig. 25: Anfora, Würzburg 508, datata al 480 a. C., attribuita al pittore di Kleophrades, *ARV*² 182, 5; *BA* 201658, foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 26: Anfora, Musei Vaticani 16570, datata al 450-440 a.C., attribuita al Pittore di Ettore; *ARV*² 1036, I; *BA* 213472; foto ripresa da *LIMC* IV 2, 284, num. 19.

Fig. 27: *Oinochoe*, Basilea, Market, (Munzen und Medaillen A.G.: XXXX7019); datata intorno al 430 a.C.; *MuM* Auktion 34, 1967, num. 174, *BA* 7019, foto ripresa da *LIMC* IV 2, 284, num. 20.

Fig. 28: *Kantharos*, Gravina Mus. 177009; datata al 450-400, attribuita al pittore di Eretria, *BA* 8063; foto ripresa da Latacz 2009, 378, num. 117.

Fig. 29: *Stamnos*, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia 26040; datato al 500-450 a.C.; attribuito al pittore di Kleophrades; *ARV*² 188.63; *BA* 201713; foto ripresa da *LIMC* I, 2, 106, num. 473.

Fig. 30: Coppa, *MuM* Auktion 56, 1980, num. 95; datata al 475 a.C.; attribuita al pittore degli stivali; *BA* 711; foto ripresa da *LIMC* VIII 2, *suppl.*, 637, num. 16.

Fig. 31: *Kantharos*, Londra, BM E 156; datato al 450 a. C.; *BA* 216268; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 32: *Lekythos*, Erlangen, Univ. 26; datato al 470-60 a.C., attribuito al Pittore di Nicone; *ARV*² 651, 21; *BA* 207587; foto presa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 33: Cratere a calice, Bologna Mus. Civ. 293 (lato B); datato al 450-30 a.C., attribuito al pittore della *Phiale*; *ARV*² 1018, 62; *BA* 298; disegno ripreso da Froning 1988, 192, fig. 20.

Fig. 34: Cratere a calice, New York, Metr. Mus. 41.83; datato al 450-30 a.C., attribuito al pittore di Persephone; *ARV*² 1012, 3; *BA* 214160; foto ripresa da *LIMC* VI 2, 27, num. 25.

Fig. 35: Cratere a campana, Varsavia Mus. Naz. 140352; datato intorno al 450 a.C., di fattura italica; *BA* 43394; foto ripresa da *LIMC* VI 2, 27, num. 26.

Fig. 36: *Skyphos* cabirico, Oxford Ashmolean Museum G249 (lato A); datato al 450-375 a.C.; *BA* 680002, foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 37: *Skyphos* cabirico, Oxford Ashmolean Museum G249 (lato B); datato al 450-375 a.C.; *BA* 680002; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 38: *Skyphos* cabirico, Londra BM 1893.3-3.1; datato al 450-375 a.C.; *KH* IV 67.398; foto ripresa da Mitchell 2009, 273, fig. 142.

Fig. 39: *Skyphos* cabirico, Oxford (Mississippi), Univ. Mississippi 1977.3.116; datato al 450-375 a.C.; *KH* IV 67.402; foto ripresa da Lowenstam 2008, 72, fig. 39.

Fig. 40: Coppa, Berlino Antikensamm. F2278; datata al 500 a.C., attribuita al pittore di Sosia; *ARV*² 21, 1; 1620; *BA* 200108, foto ripresa da Latacz 2009, 72, fig. 39.

Fig. 41: Anfora calcidica, Deepdene, coll. Hope, datata al 540 a.C.; foto ripresa da Schefold 1992, 243, fig. 297.

Fig. 42: Anfora Mus. Vat. 16757, datata al 535-0, attribuita ad Exekias, *ABV* 145, 13; *BA* 310395; foto ripresa da Schefold 1992, 275, num. 332.

Fig. 43: *Hydria*, New York, Metropolitan Museum 65.11.12, datata al 500 a.C., attribuita al pittore di Berlino; *ARV*² 1634, 75bis; *BA* 275093; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 44: *Lekythos*, Parigi Louvre MNB911, datata al 500 a.C.; *ARV*² 301, 1; *BA* 203099; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 45: Coppa, Firenze, Museo Archeologico Etrusco 3929, datata al 490-80 a.C., attribuita a Makron, *ARV*² 460, 15; *BA* 204696; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 46: Coppa Berlino, Antikensammlung, 3199, datata al 430-20, attribuita al pittore di Ephestos; *ARV*² 1114, 9; *BA* 214735; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 47: Coppa, Parigi, Louvre G 152; datata al 480/70 a.C., attribuita al pittore di Brygos; *ARV*² 369, 1; *BA* 203900; foto dell'autrice

Fig. 48: Coppa, Tarquinia RC 6846; datata al 480 a.C.; attribuita al pittore di Brygos; *ARV*² 69, 4; *BA* 203903; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 49: *Stamnos*, Basilea Antikensamm. BS 477; datato al 480 a.C., attribuito al pittore di Triptolemos; *ARV*² 361,7; *BA* 203796; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 50: *Loutrophoros* apula, Londra BM 1900.5-19.1, attribuito al pittore di Darios, datato al 330-20 a.C.; *RVAp* II 489, 19; foto ripresa da Taplin 2007, 142, fig. 44.

Fig. 51: Londra BM 1843.11-3.31 (datato al 460 a.C., attribuito al pittore della Sirena, Beazley *ARV*² 289.1, 1642; *BA* 202628) foto ripresa da: www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=7497&objectId=399666&partId=1

Fig. 52: Coppa corinzia, Bruxelles, Bibl. Royale; foto ripresa da Lissarrague 1980, 6, fig. 1-2-3.

Fig. 53a: Anfora calcidica, Malibu, Getty Mus. 96. AE.1; datata al 550-40 a.C.; attribuita al Pittore delle Iscrizioni; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk/dictionary/Dict/image/diomedes.jpg

Fig. 53b: Anfora calcidica, Malibu, Getty Mus. 96. AE.1; datata al 550-40 a.C.; attribuita al Pittore delle Iscrizioni; foto ripresa da: www.getty.edu/art/collections/images/enlarge/01520401.JPG.

Fig. 54: *Oinochoe*, Oxford, Ashm. Mus. 226; datata al 500-490 a.C.; attribuito al pittore di Athena; *ABV* 527, 25; *BA* 330814; foto ripresa da Lissarrague 1980, 7, fig. 4.

Fig. 55: Coppa, Leningrado, Ermitage B 1542; datata al 490-80 a.C.; attribuito al pittore della Dokimasia; *ARV*² 413, 23; *BA* 204505; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 56: Coppa (frammenti), Parigi, Cabinet des Médailles 526, 743, 553 L41; Datata al 500-490 a.C.; attribuita a Onesimos; *ARV*² 319, 5; *BA* 203220; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 57: *Lekythos*, Parigi, Louvre CA 1802; Datata al 480-70 a.C.; *BA* 5236; foto dell'autrice

Fig. 58: Situla, Napoli Mus. Naz. 81863, datata al 350 a.C.; attribuita al pittore di Licurgo, *RVAp* I 417-8, num. 18, foto ripresa da Latacz 2009, 371, num. 107.

Fig. 59: Cratere, Berlino, Staatl. Mus. V.I. 3157, datato al 350 a.C.; attribuito al pittore di Rhesos, *RVAp* I 441, num. 102a; foto ripresa da Taplin 2007, 162, fig. 53.

Fig. 60: Cratere Berlino, Staatl. Mus. 1984.39, datato al 340 a.C.; attribuito al pittore di Darios, *RVAp Suppl.* II/1, 146, num. 17a; foto ripresa da Taplin 2007, 164, fig. 54.

Fig. 61: *Hydria*, Parigi, Louvre 321, datata al 520 a.C; foto ripresa da *CVA Louvre* 9, III Fa, Pl. 11.

Fig. 62: *Aryballos*, Berlino F 2326; datato al 480-470 a.C.; *ARV*² 814, 97; *BA* 210079; foto ripresa da *LIMC* I, 1, 109, num. 443.

Fig. 63: Cratere a calice, Parigi Louvre G163; datato al 500-490 a.C., attribuito al pittore di Eucharides; *ARV*² 227, 12; *BA* 202217; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 64: *Stamnos*, coll. priv. Svizzera; datato al 480 a.C., attribuito al pittore di Triptolemos; *ARV*² 361, 7; *BA* 203796; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 65: Cratere a calice, Heidelberg Univ. 26/87, datato al 390-80 a.C., attribuito al pittore di Sarpedon; *RVAp* 165, 5; *BA* 1004101; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 66: Cratere a Campana, Gela coll. Campisi; datato al 440 a.C., attribuito al gruppo di Polignoto, *ARV*² 1054, 45; *BA* 213675; foto ripresa da Panvini-Giudice 2004, 153, fig. 7.

Fig. 67: Coperchio di *Lekanis*, Mosca, Puschkin-Mus. II 1 b 715; datato al 420 a.C.; *BA* 30233; foto ripresa da Presa da CVA Russia IV, pl. 35, 3-6.

Fig. 68: Frammenti di *Hydria*, New York, Metr. Mus. L 69.11.26; datato al 440 a.C.; *BA* 8834; foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 69: *Lekythos*, New York, Metr. Mus. 31.11.13; datato al 420 a.C., attribuito al pittore di Eretria; *ARV*² 1248, 9; *BA* 216945; foto ripresa da: www.metmuseum.org/toah/works-of-art/31.11.13.

Fig. 70: Frammenti di cratere a calice, Vienna, Università 505; datato al 450/440 a.C.; *ARV*² 1030, 33, *BA* 213416, foto ripresa da: www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 71: *Pelike*, Malibu, Getty Mus. 86.AE.611; datato intorno al 420 a.C.; foto ripresa da www.images.perseus.tufts.edu/images/1990.05.1/1990.05.0337

Fig. 72: *Hydria*, Boston, MFA 63.473; datata al 510 a.C.; gruppo di Leagros; *Para* 164, 31bis; *BA* 351200; foto ripresa da www.theoi.com/Gallery/P21.3.html.

Fig. 73: Anfora, Londra, BM 99.7-21.3; datato al 520 a.C.; attribuito al pittore di Priamos; *ABV* 330, 2; *BA* 301780; foto ripresa da www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 74: Cratere a volute apulo, Napoli, Mus. Naz. 81393 (H 3254); datato al 340-330 a.C.; attribuito al pittore di Dario; *RVAp* II 495, 39, foto ripresa da Pouzadoux 2013, pl. XV.

Fig. 75: Rilievo “melio”, Toronto, Ontario Mus. 926, 32; datato al 450-440 a.C.; Jaconbsthall *MR* 3; Stilp 2006, num. 55; foto ripresa da Stilp num. 55, tav. XXV.

Fig. 76: Cratere a volute apulo, S.Pietroburgo, Ermitage Mus. B1718; Datato al 350 a.C.; attribuito al pittore di Licurgo; *RVAp* I 424, 55; foto ripresa da Taplin 2007, 86, num. 20.

Fig. 77 a,b,c: Coppa, New York, coll. S. White and L. Levy; datata al 480-470 a.C.; *ARV*² 399. 1650; *BA* 204333; foto ripresa da www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 78: *Skyphos*, Vienna, Kunsthist. Mus. 3710; datato al 490 a.C.; attribuito al pittore di Brygos; *ARV*² 380, 171; *BA* 204068; foto ripresa da www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 79: Anfora campana, Berlino Staatl. Mus. F 2123; datata al 490 a.C.; Touchefeu 1968, num. 94; foto ripresa da Touchefeu 1968, pl. V, 1.

Fig. 80: Cratere lucano, Londra, BM 1947.7-14.18; datato al 420-10 a.C.; attribuito al Pittore del Ciclope, *LCS* I 27, num. 85; foto ripresa da:
www.bmimages.com/results.asp?image=00106016001&imagex=3&searchnum=0002.

Fig. 81: *Skyphos*, Berlino, Staatl. Mus. V.I. 3283; datato al 500 a.C.; del gruppo del Pittore di Theseus; *Para* 259; *BA* 306788; foto ripresa da *LIMC* VI 2, 73, num. 22.

Fig. 82: *Stamnos*. New York, coll. S. White and L. Levy, datato al 480 a.C.; attribuito al Pittore delle Sirene, *BA* 5343; foto ripresa da *LIMC* V 2, 435, num. 1.

Fig. 83: *Lekythos*, Parigi, Cabinet des Médailles 280, datata al 480 a.C.; attribuita al Pittore di Maratona; *ABV* 492.71; *BA* 303586; foto ripresa da www.beazley.ox.ac.uk.

Fig. 84: *Oinochoe*, Lidingö, Millesgarden; datata al 500-490; *ABV* 537.2; *BA* 303287; foto ripresa da www.beazley.ox.ac.uk.

IMMAGINI



Fig. 1 Coppa Louvre 115 A



Fig. 2 Stamnos BM E 438



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 3 *Kylix*, Copenhagen, Mus. Thordvalsen 100



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 4 *Cratere a calice*, Boston 97.368.

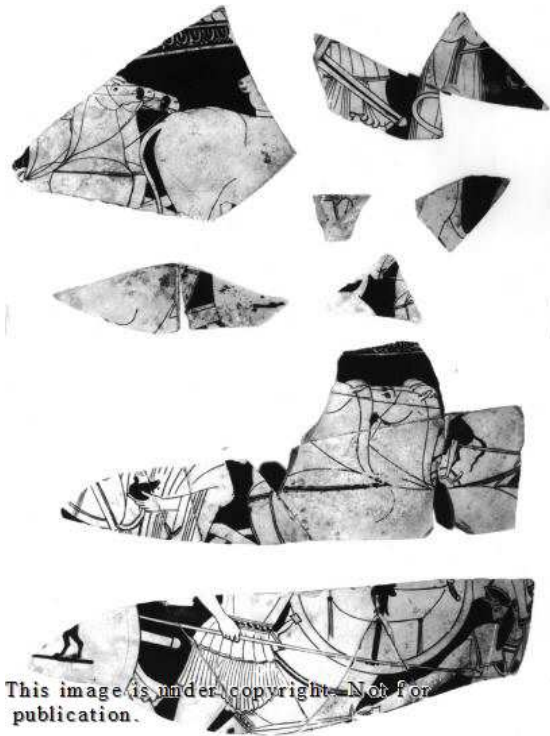


This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 5a *Kylix*, Londra BM E73



Fig. 5b *Kylix*, Londra BM E73



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 6 Frammenti, Parigi, Louvre CP 10823.

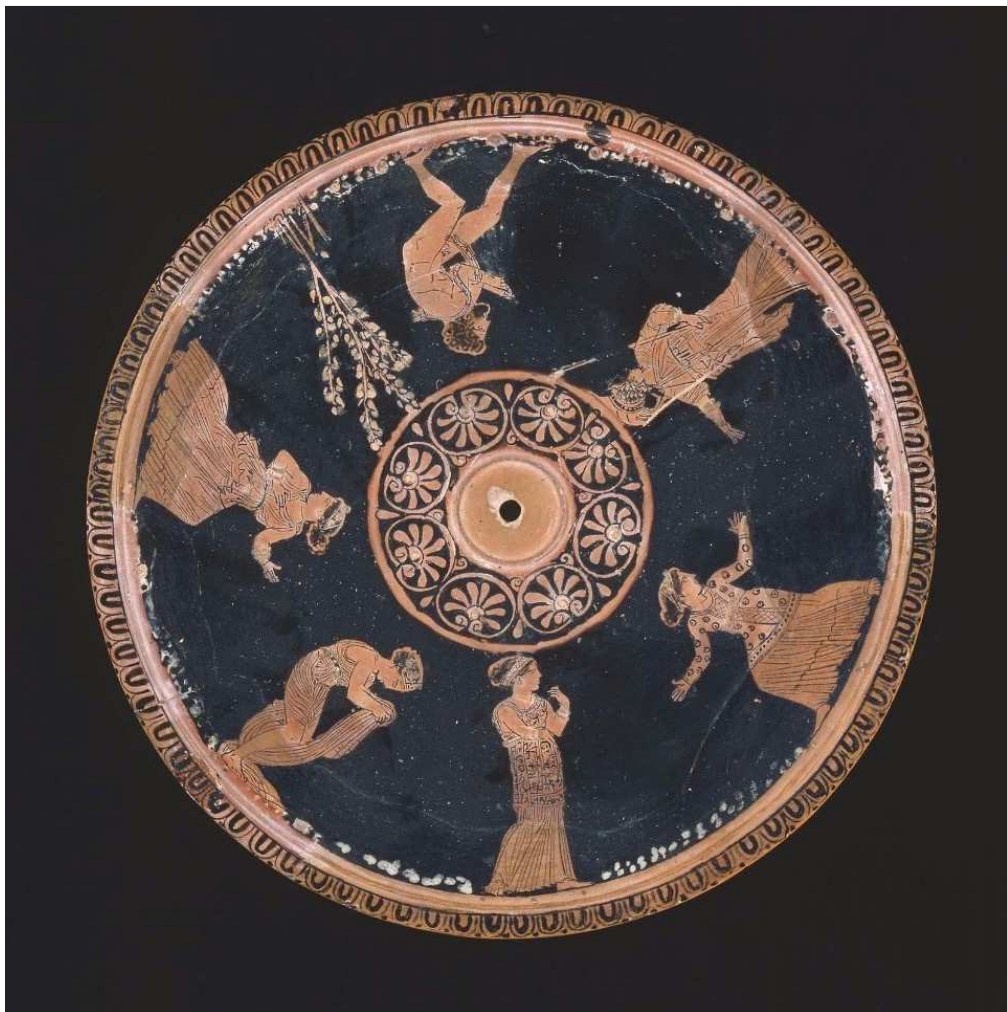


Fig. 7 Pyxis di Boston, MFA 0418

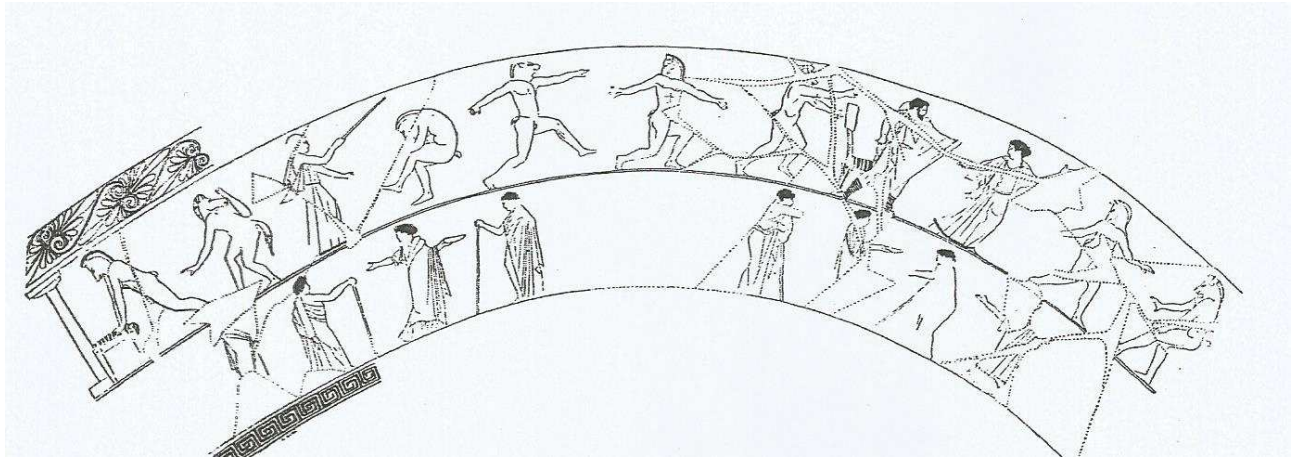
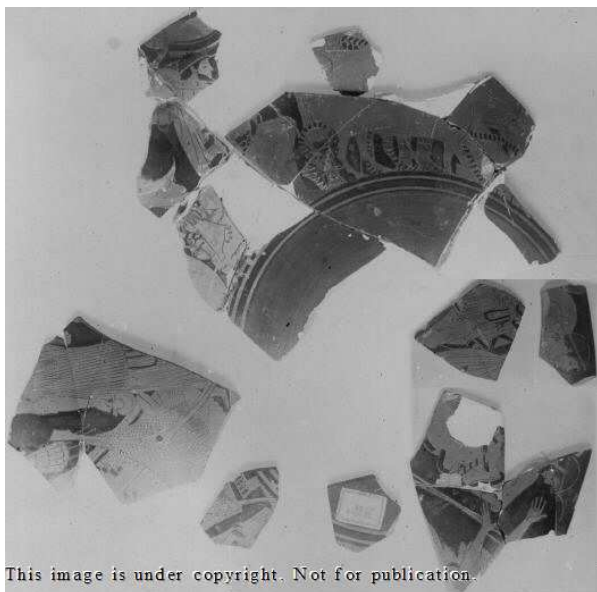


Fig. 8 Cratere a Calice Bologna (lato A e B)



Foto 9 Cratere a calice New York



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 10 Frammenti di coppa Atene Mus. Acr. 293



Fig. 11 Rilievo "melio", Monaco, Antikenslg. 5166.



Fig. 12 Rilievo "melio", New York, MMA 30.11.9.



Fig. 13 Rilievo “melio”, New York, Metr. 1925, 25.78.26.



Fig. 13a Rilievo “melio”, Atene, Mus. Naz. 9753



Fig. 14 Rilievo tessalo, Atene, Mus. Naz. 1914.

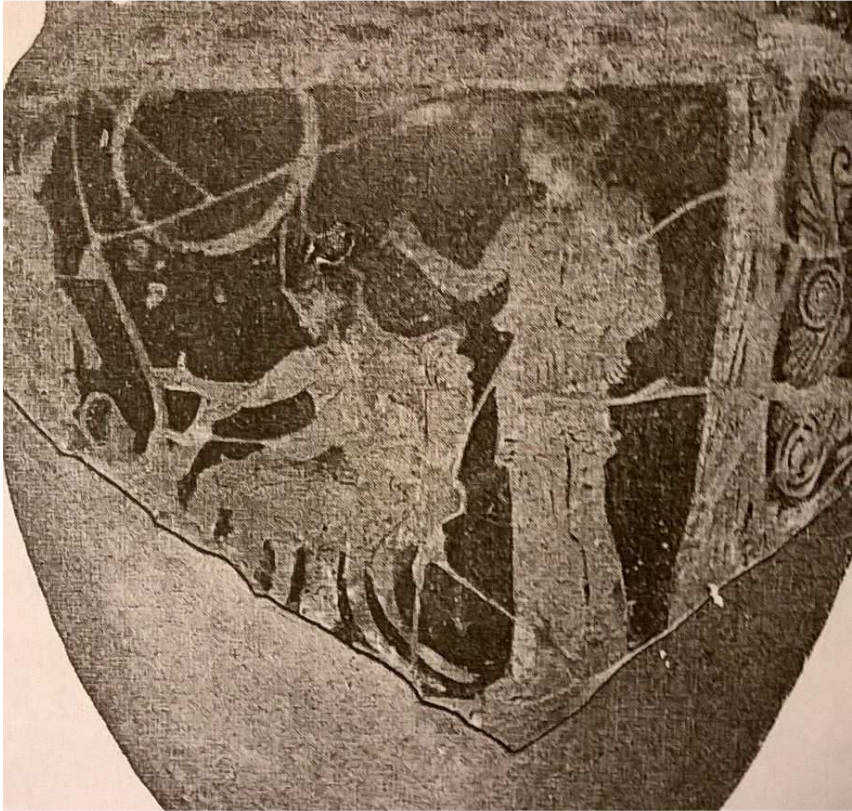


Fig. 15 Anfora Genova, Mus. Civ.

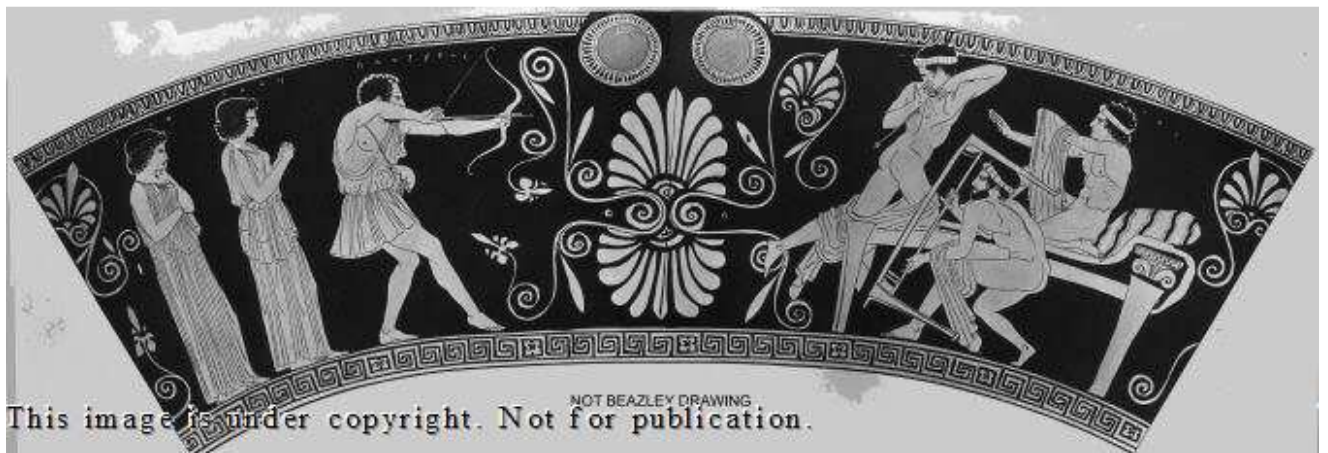


This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 16 *Skyphos* Chiusi Mus. Naz. 1831



Fig. 17 *Anfora* Rodi Mus. 14174



This image is under copyright. Not for publication.
Fig. 18 *Skyphos*, Berlino, Staatl. Mus. F 2588.



Fig. 19 rilievo proveniente dall'*heroon* di Gjölbaschi-Trysa (blocco 2 e 3).



Fig. 20a Cratere Basilea, coll. Cahn HC 272

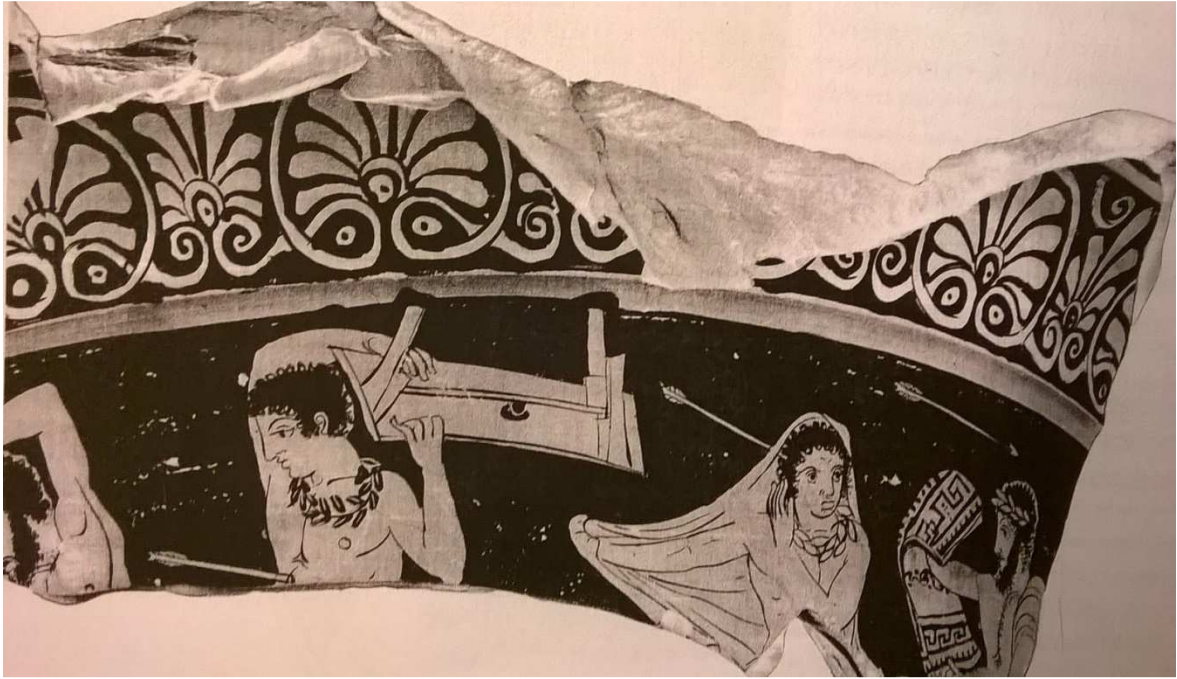


Fig. 20b Cratere Basilea, coll. Cahn HC 272



Fig. 21 Cratere Louvre, CA 1724



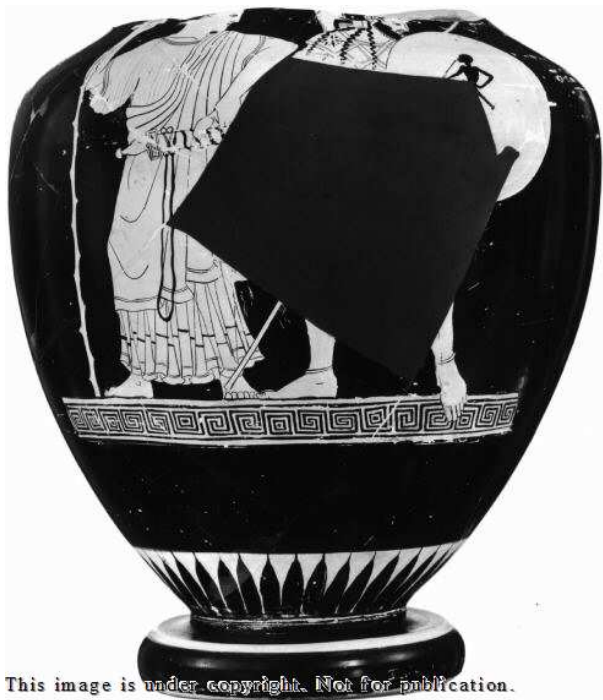
Fig. 22 Taranto, Mus. Naz. 123646



Fig. 23 *Skyphos*, Parigi, Louvre G 146



Fig. 24 Coppa, Parigi, Louvre, G 115 B



This image is under copyright. Not for publication.



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 25 Anfora Würzburg 508 (lato A e B)



Fig. 26 Anfora, Musei Vaticani 16570

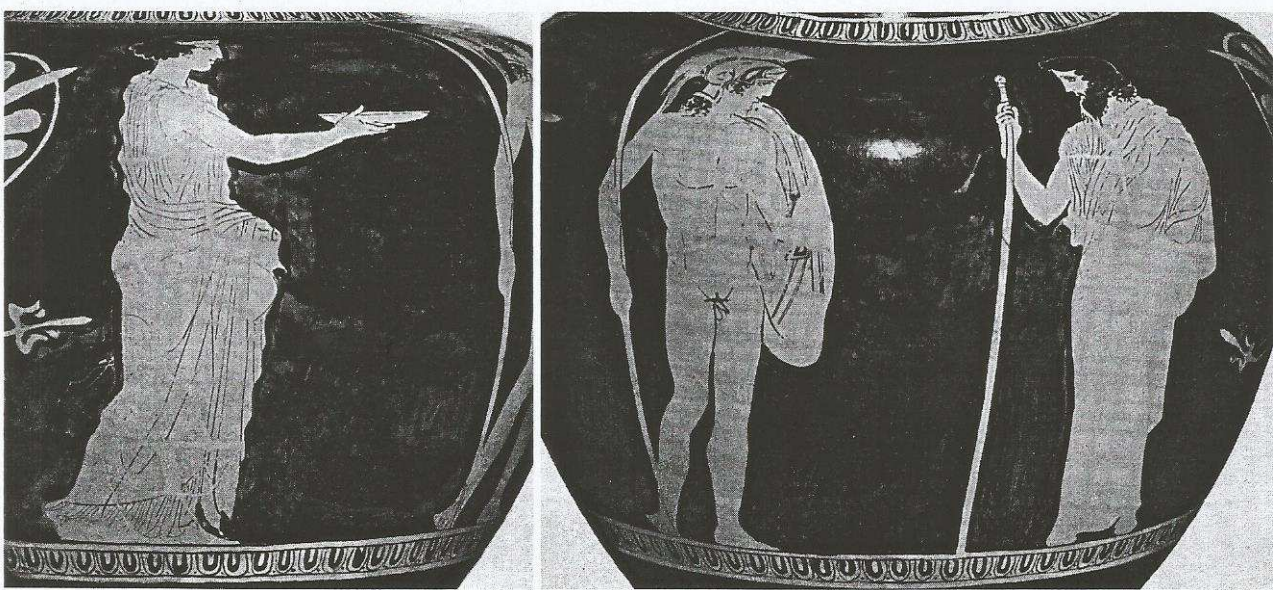


Fig. 27 Oinochoe, Basilea, Market



Fig. 28 *Kantharos*, Gravina, Mus. 177009



Fig. 29: *Stannos*, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia 26040



Fig. 30 Coppa, *MuM* Auktion 56, 1980, num. 95



Fig. 31 *Kantharos*, Londra, BME 156



Fig. 32 *Lekythos*, Erlangen, Univ. 261

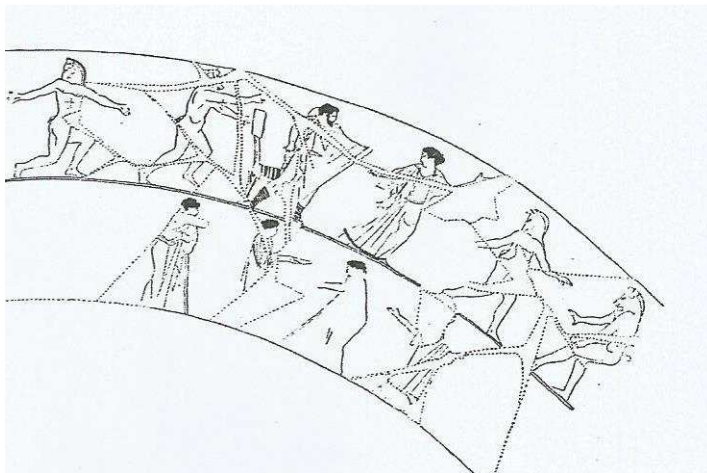


Fig. 33 *Cratere*, Bologna, Mus. Civ. 293 (lato B)



Fig. 34 Cratere, New York, Metr. Mus. 293



Fig. 35 Cratere, Varsavia, Mus. Naz. 140352



Fig. 36 *Skyphos cabirico*, Oxford Aschmolean Museum G249 (lato A)



Fig. 37: *Skyphos cabirico*, Oxford Aschmolean Museum G249 (lato B)



Fig. 38 *Skyphos* cabirico, Londra BM 1893.3-3.1



Fig. 39: *Skyphos* di Cabiri, Oxford (Mississippi), Univ. Mississippi 1977.3.116



Fig. 40 Coppa, Berlino Antikensamm. F2278



Fig. 41 Anfora calcidica, Deepdene, coll. Hope.



Fig. 42 Anfora Mus. Vat. 16757



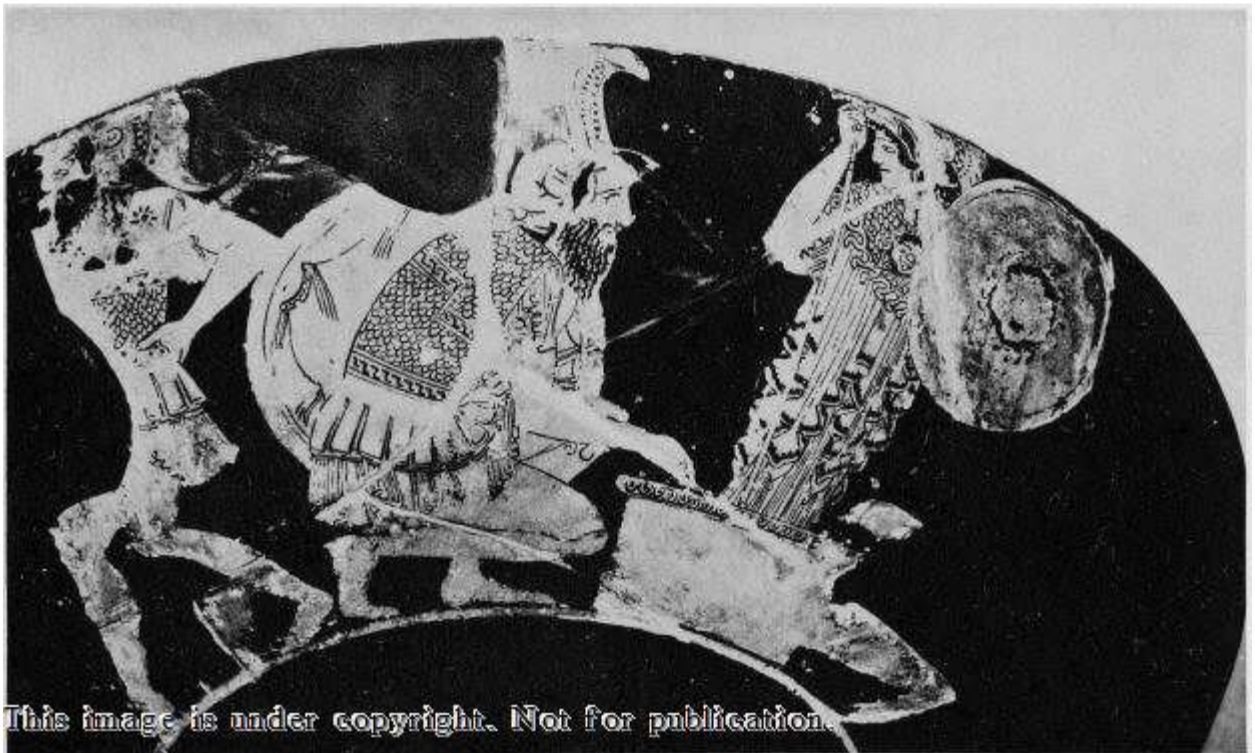
This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 43 Hydria, New York, Metropolitan Museum 65.11.12



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 44 *Lekythos*, Parigi Louvre MNB911



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 45 *Coppa*, Firenze, Museo Archeologico Etrusco 3929



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 46 Coppa Berlino, Antikensammlung, 3199



Fig. 47 Coppa, Parigi, Louvre G 152



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 48 Coppa, Tarquinia RC 6846



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 49 Stamnos, Basilea Antikensamm. BS 477



Fig. 50 *Lutrophoros* apulo, Londra BM 1900.5-19.1



Fig. 51 *Stamnos* attico (Londra BM 1843.11-3.31)



Fig. 52 Coppa, Bruxelles, Bibl. Royale

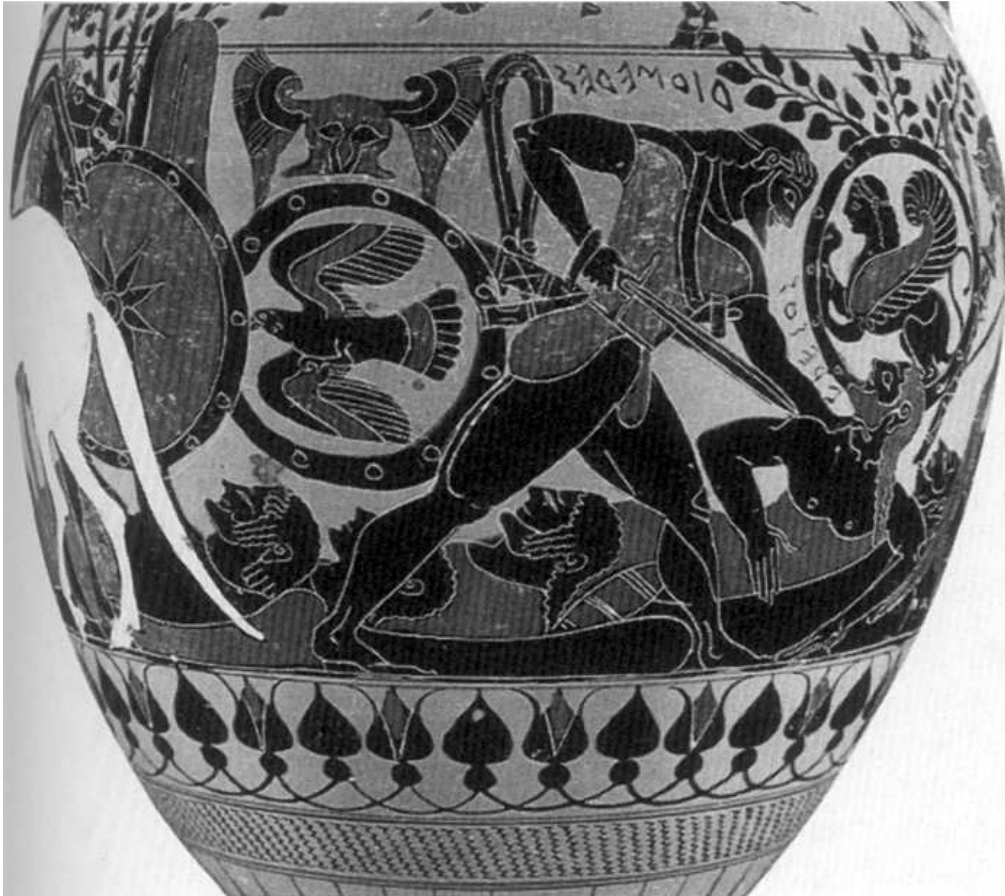


Fig. 53a Anfora calcidica, Malibu, Getty Mus. 96. AE.1 (lato A)



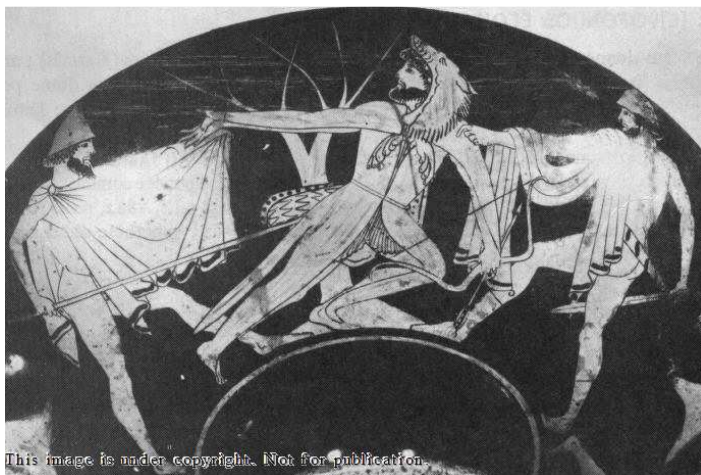
Fig. 53b Anfora calcidica, Malibu, Getty Mus. 96. AE.1 (lato B)



Fig. 54 Oinochoe, Oxford, Ashm. Mus. 226

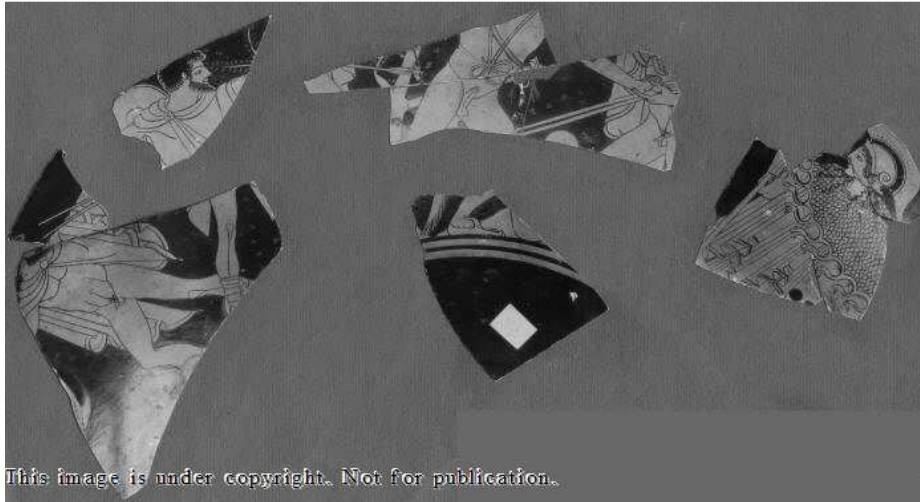


This image is under copyright. Not for publication.



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 55 Coppa, Leningrado, Ermitage B 1542 (lati A e B)



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 56 Coppa (frammenti), Parigi, Cabinet des Médailles 526, 743, 553 L41



Fig. 57 *Lekythos*, Parigi, Louvre CA 1802

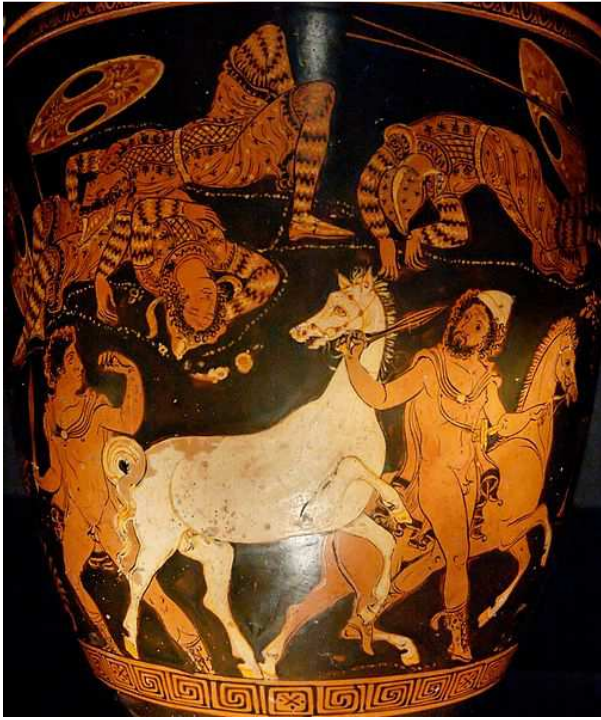


Fig. 58 Situla, Napoli Mus. Naz. 81863



Fig. 59 Cratere, Berlino, Staatl. Mus. V.I. 3157



Fig. 60 Cratere Berlino, Staatl. Mus. 1984.39



Fig. 61 Hydria, Parigi, Louvre 321

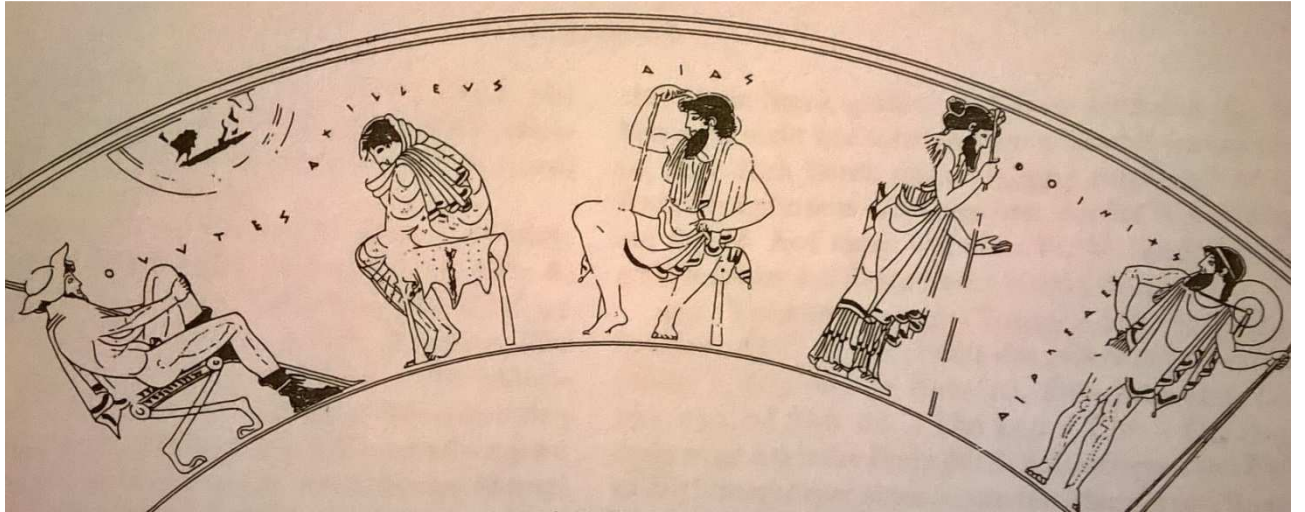
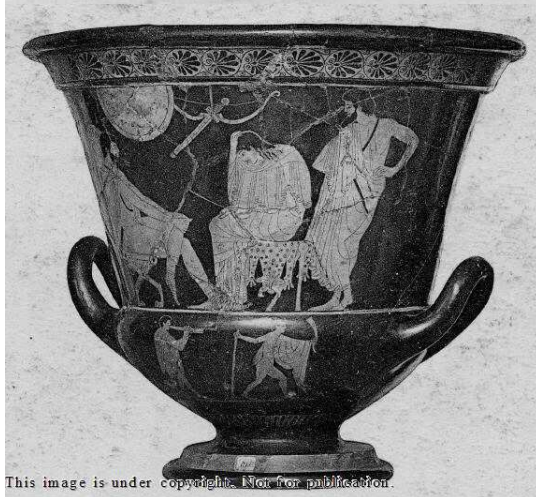


Fig. 62 Berlin, Antikensammlung, F2326

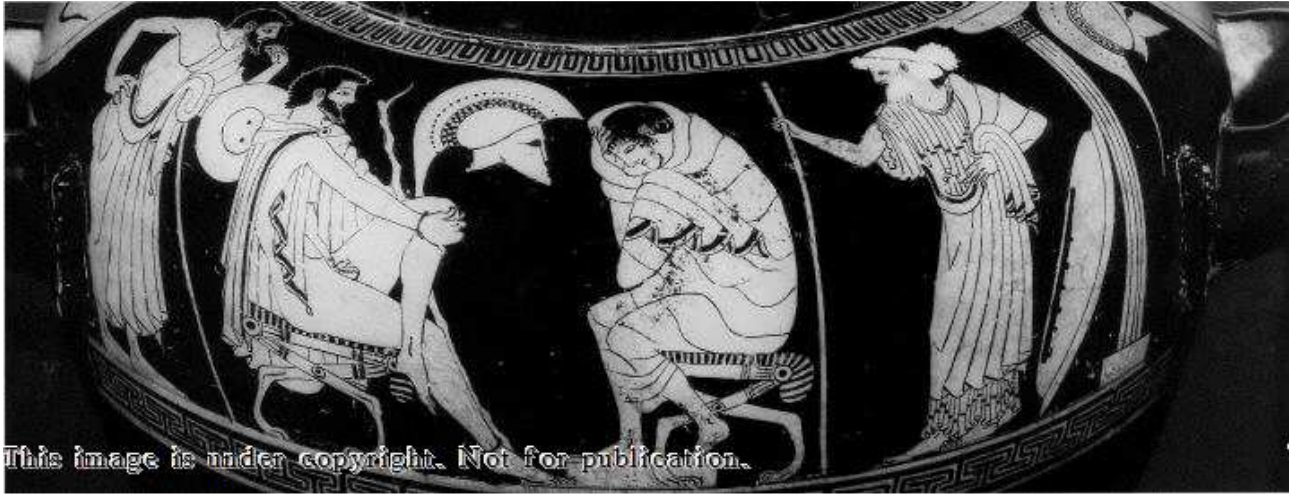


This image is under copyright. Not for publication.



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 63 Cratere a calice, Parigi Louvre G163



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 64 *Stamnos*, coll. priv. Svizzera



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 65 *Cratere a calice di Heidelberg Univ. 26/87*



Fig. 66 Cratere a campana, Gela coll. Campisi



Fig. 67 Coperchio di *Lekanis*, Mosca, Puschkin-Mus. II 1 b 715



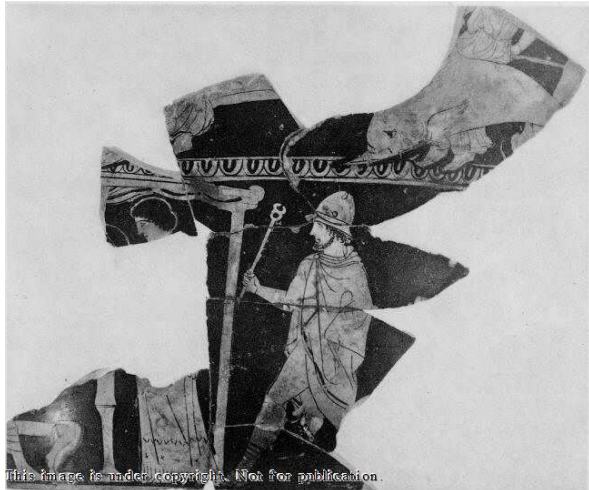
This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 68 Frammenti di *Hydria* di New York, Metr. Mus. L 69.11.26

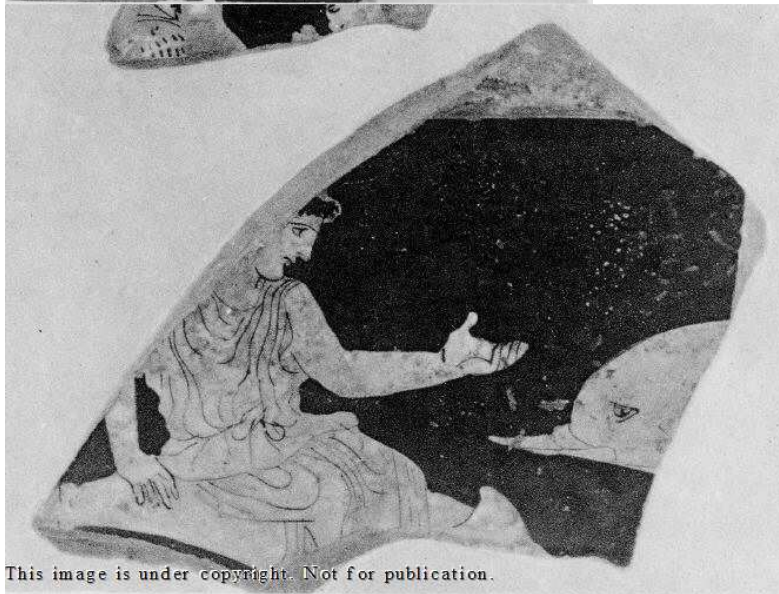


Fig. 69 *lekythos* New York, Metr. Mus. 31.11.13





This image is under copyright. Not for publication.



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 70 Frammenti di cratere a calice, Vienna, Università 505



Fig. 71 Pelike, Malibu, Getty Mus. 86.AE.611



Fig. 72 *Hydria*, Boston, MFA 63.473



Fig. 73 *Anfora*, Londra, BM 99.7-21.3

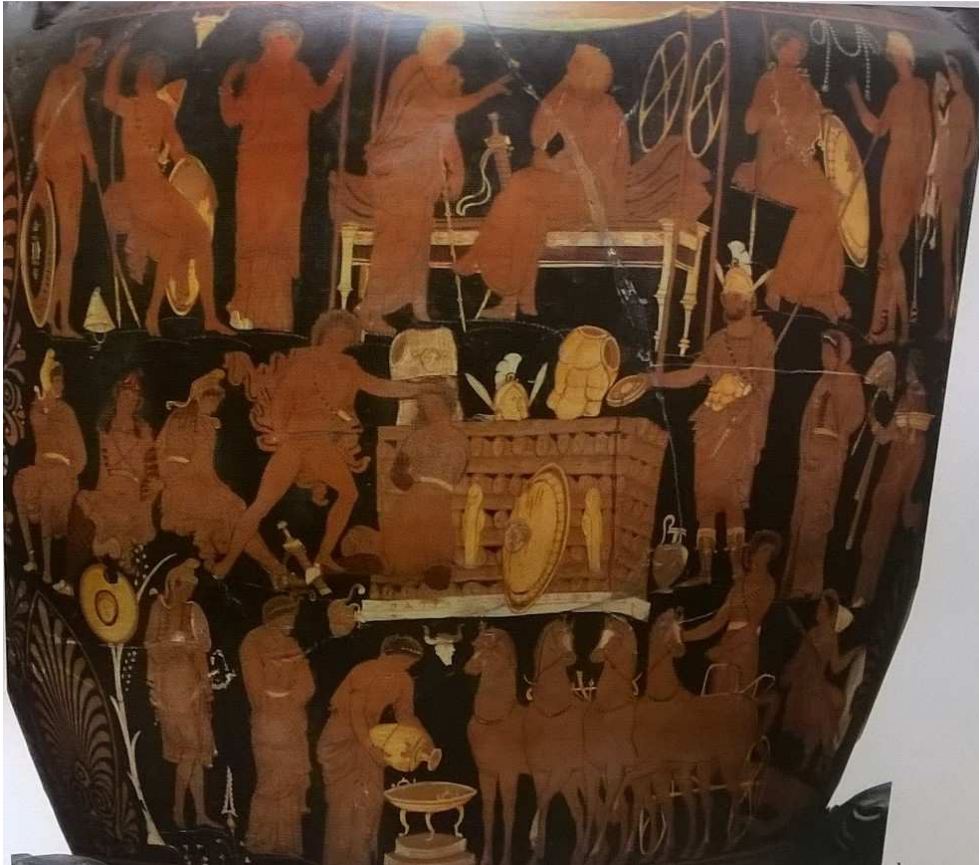


Fig. 74 Cratere a volute apulo, Napoli, Mus. Naz. 81393 (H 3254)



Fig. 75 Rilievo "melio", Toronto, Ontario Mus. 926, 32.



Fig. 76 Cratere a volute apulo, S.Pietroburgo, Ermitage Mus. B1718



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 77a Coppa, New York, coll. S. White and L. Levy, lato A



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 77b Coppa, New York, coll. S. White and L. Levy, Lato B



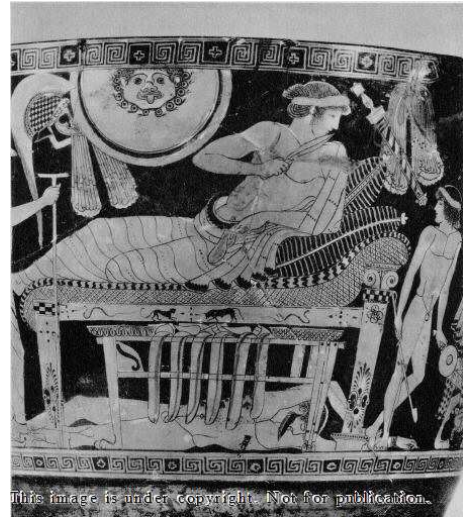
This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 77c Coppa New York, coll. S. White and L. Levy, tondo.



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 78 Skyphos, Vienna, Kunsthist. Mus. 3710



This image is under copyright. Not for publication.



Fig. 79 Anfora campana, Berlino Staatl. Mus. F 2123



Fig. 80 Cratere lucano, Londra, BM 1947.7-14.18

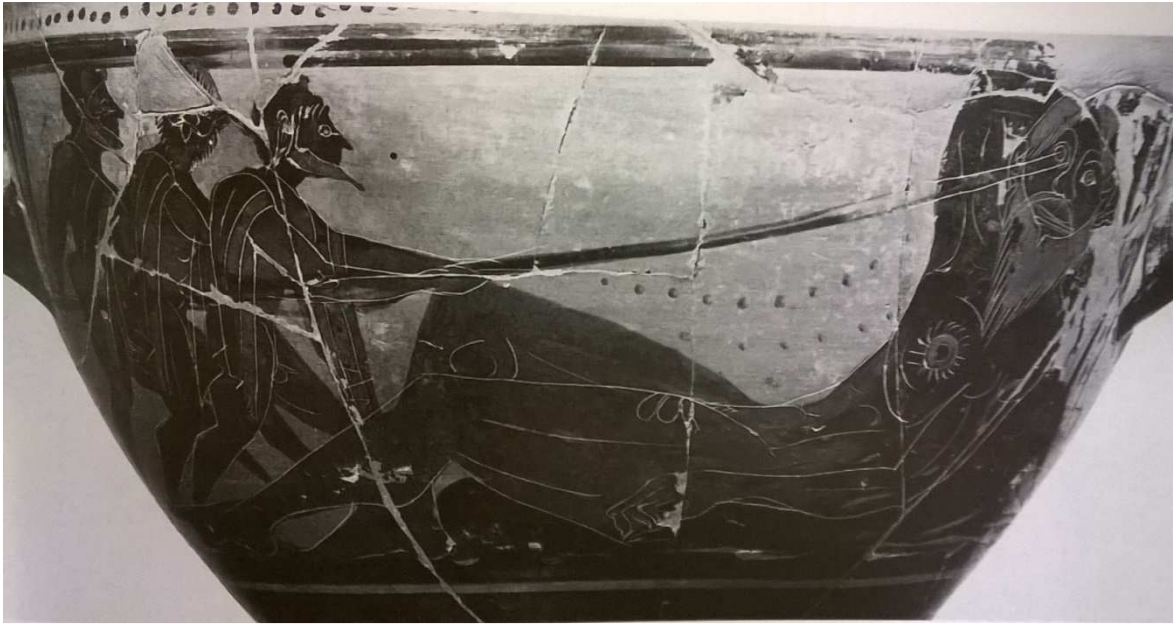


Fig. 81 *Skyphos*, Berlino, Staatl. Mus. V.I. 3283



Fig. 82 *Stamnos*. New York, coll. S. White and L. Levy

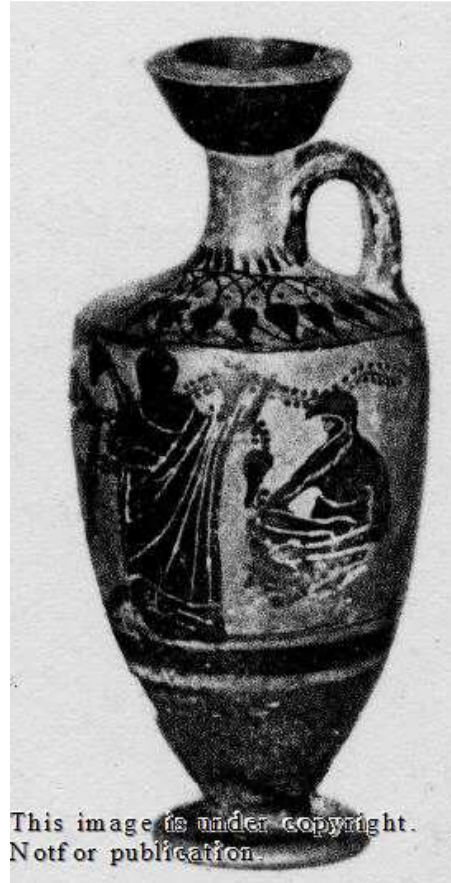


Fig. 83 *Lekythos*, Parigi, Cabinet des Médailles 280



Fig. 84 *Oinochoe*, Lidingö, Millesgarden

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI DEGLI AUTORI ANTICHI

Edizioni di riferimento per i poemi omerici:

Homeri Opera I: Iliadis I- XII, recognoverunt brevis adnotatione critica instruxerunt D. B. Monro et T. W. Allen, Oxford, 1920.

Homeri Opera II: Iliadis XIII-XXIV, recognoverunt brevis adnotatione critica instruxerunt D. B. Monro et T. W. Allen, Oxford, 1920.

Omero, *Odissea*, vol. I-VI, a cura di S. West, J. B. Hainsworth, A. Heubeck, A. Hoekstra, J. Russo, M. Fernández-Galiano, con traduzione italiana di G. A. Privitera, Milano, 1981-6.

Edizioni di riferimento per i poeti lirici e tragici:

Aeschly septem quae supersunt tragoedias, edidit D. Page, Oxford, 1972.

Sophoclis Fabulae, recognoverunt brevis adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson, Oxford, 1990.

Euripidis Fabulae I- III, edidit J. Diggle, 1981-94.

Bacchylidis Carmina cum fragmentis, post B. Snell edidit H. Maehler, Leipzig, 1970.

Pindaro, *Le Olimpiche*, introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili, commento a cura di C. Catenacci, P. Giannini e L. Lomiento, Milano, 2013.

Pindaro, *Le Pitiche*, introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili, commento a cura di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili e P. Giannini, Milano, 1995.

Pindaro, *Le Istmiche*, a cura di G. Aurelio Privitera, Milano, 2009.

Pindar, Edited and Translated by W. H. Race, vol. I: *Olympian Odes, Pythian Odes*, Cambridge, 1997.

Pindar, Edited and Translated by W. H. Race, vol. II: *Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*, Cambridge, 1997.

PRINCIPALI SIGLE UTILIZZATE

ABV

J. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1956.

ARV²

J. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, 1963².

CAVI

H. R. Immerwahr, *Corpus of Attic Vase Inscriptions* (www2.lib.unc.edu/dc/attic/about.html)

CVA

Corpus Vasorum Antiquorum

FGrHist

F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, vol I-IV, Leiden, 1993-1999.

LCS

A.D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967.

LIMC

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Zürich, München, 1981-1997.

MR

P. Jacobsthal, *Die melischen Reliefs*, Berlin 1931.

Para

J. Beazley, *Paralipomena: Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, 1971.

PCG

Poetae comici graeci, ediderunt R. Kassel et C. Austin, vol. I-VIII, Berlin, 1983-1995.

PMG

Poetae melici graeci, edidit D. L. Page, Oxford, 1962.

RVAp

A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, vol. I-III, Oxford, 1978-1982.

TrGF Tragicorum Graecorum Fragmenta I-V, a cura di B. Snell, R. Kannicht, S. Radt, Göttingen, 1981-2004.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Albersmeier 2009

S. Albersmeier, *Heroes: Mortals and Myths in Ancient Greece*, Baltimore, 2009.

Aitchinson 1964

J. M. Aitchinson, “Τελαμώνιος Ἴαιας and Other Patronymics”, *Glotta* 52, 1964, 132-8.

Allan 2008

Euripides, *Helen*, Edited by William Allan, Cambridge, 2008.

André 1974

Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXV, texte établi, traduit et commenté par J. André, Paris, 1974.

Anello 1984

P. Anello, “Polifemo e Galatea”, *SEIA* 1, 1984, 9-51.

Arias 1937

P. E. Arias, “Sicilia, Comiso”, *Notizie degli scavi di Antichità*, 1937, 456-74.

Arias 1979

P. E. Arias, "Reminiscenze figurative ed epopea in Italia meridionale", *L'epos greco in occidente*, Atti del 19 convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 1979, 79-94.

Austin 1964

Virgil, *Aeneidos Liber Secundus*, Edited with a Commentary by R.G. Austin, Oxford, 1964.

Baglione 1988

M. P. Baglione, "Quelques données sur les plus récentes fouilles de Pyrgi" in J. Christiansen and T. Melander, *Ancient Greek and related pottery: Proceedings of the 3rd Symposium*, Copenhagen, 1988, 17-24.

Baglione 1997

M. P. Baglione, "Il santuario etrusco di Pyrgi, offerte votive", in L. Troccoli, *Scavi e ricerche archeologiche dell'università di Roma La Sapienza*, Roma, 1997, 132-5.

Baglione- Pasquier 1999

M. P. Baglione, A. Pasquier, "Der Freiermord", in B. Andreae, *Odysseus, Mythos und Erinnerung*, Monaco 1999, 365-79.

Baglione 2000

M. P. Baglione, "I rinvenimenti di ceramica attica dal santuario dell'area sud", *Scienze dell'Antichità*, 10, 2000, 337-82.

Barringer 1995

J. M. Barringer, *Divine Escorts: Nereids in Archaic and Classical Greek Art*, Ann Arbor, 1995.

Bardel 2005

R. Bardel, "Spectral Traces: Ghosts in Tragic Fragments", in F. McHardy, J. Robson e D. Harvey, *Lost Dramas of Classical Athens*, Chippenham, 2005, 83-112.

Battezzato 2000

L. Battezzato, "The Thracian Camp and the Fourth Actor at *Rhesus* 565-691", *CQ* 50 II, 2000, 367-373.

Baxter 1992

Baxter T., *The Cratylus. Plato's critique of naming*, Leiden, 1992.

Beazley 1931

J. D. Beazley, "Les illustrations antiques de l'*Illiade* by Kazimierz Bulas", Review by J. D. Beazley, *JHS* 51, 1931, 301-302.

Beazley 1954

J. Beazley, *Attic Vase Painting in the Museum of Fine Arts*, vol. II, Boston, 1954.

Beckel 1961

G. Beckel, *Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensagen*, Waldsassen, 1961.

Beekes 2010

R. S. P. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden, 2010.

Benson 1996

C. Benson, "Circe" in E. Redeer, *Pandora: Women in Classical Greece*, Baltimore, 1995, 403-6.

Berger-Doer 1981

G. Berger-Doer, "Amphialos II", in *LIMC I*, 1981, 690-1.

Bergk 1882

T. Bergk, *Poetae lyrici Graeci*, Leipzig, 1882.

Bettini-Franco 2010

M. Bettini, C. Franco, *Il mito di Circe : immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, 2010.

Bettini-Spina 2007

Bettini- L. Spina M., *Il mito delle Sirene*, Torino, 2007.

Blome 2009

P. Blome, num. 104, in J. Latacz, *Homer: der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*, München, 2009, 369.

Boardman 1974

J. Boardman, "The Kleophrades Painter's Cup in London", *Getty Mus. Journal* 1, 1974, 7-14.

Boardman, 1976

J. Boardman, "The Kleophrades Painter at Troy", *Antike Kunst* 19, 1976, 3-18

Boardman 2001

J. Boardman, *The History of Greek Vases*, London, 2001.

Borgeaud 1979

P. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Roma, 1979.

Bowra 1963

C. M. Bowra, "The Two Palinodes of Stesichorus", *CR* 13, 1963, 245-52.

Bradshaw 1991

D. J. Bradshaw, "The Ajax Myth and the Polis: Old Values and New", in D. C. Pozzi e J. M. Wickersham, *Myth and the Polis*, London, 1991.

Brelich 1958

Brelich 1958, 2010²

A. Brelich, *Gli eroi greci: un problema storico-religioso*, con una nota di C. Bologna, Milano, 2010².

Broadhead 1960

The Persae of Aeschylus, Edited with Introduction, Critical Notes and Commentary by H. D. Broadhead, Cambridge, 1960

Brommer 1983

F. Brommer, *Odysseus*, Darmstadt, 1983.

Brügger 2009

C. Brügger in J. Latacz 2009

Homers Ilias Gesamtkommentar, herausgegeben von J. Latacz, vol. VIII, 2: *Kommentar* von C. Brügger, München, 2009.

Buchholz 1980

H. G. Buchholz, *Kriegswesen (Archaeologia Homerica 1 E, Teile 1 und 2)*, Göttingen, 1980.

Buffière 2007

F. Buffière, *Éros adolescent, la pédérastie dans la Grèce antique*, Paris, 2007.

Buitron 1995

D. Buitron-Oliver, *Douris. A Master-painter of Athenian Red-figure Vases*, Mainz, 1995.

Burgess 1990

D. Burgess, "Pindar's *Olympian* 10; Praise for the Poet, Praise for the Victor", *Hermes* 118,1, 1990, 273-81.

Burkert 1977

W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, 1977

Burlando 1997

A. Burlando, *Reso: i problemi, la scena*, Genova, 1997.

Burnett 2005

A. P. Burnett, *Pindar's Songs for Young Athletes of Aigina*, Oxford, 2005.

Buschor 1932

in Furtwängler, Hauser, Reichold 1932.

A. Furtwängler, F. Hauser, K. Reichold, *Griechische Vasenmalerei* vol. III, München, 1932.

Campbell 1992

Greek Lyric, with an English Translation by D. A. Campbell, vol. IV, Oxford, 1992.

Cambitoglou-Chamay

A. Cambitoglou, J. Chamay, *Céramique de grande Grèce: la collection de fragments Herbert A. Cahn*, Zurich, 1997.

Canciani 1992

F. Canciani, "Kirke", in LIMC VI, 1992, 48-59.

Carandini 1965

A. Carandini, *La secchia Doria: una 'Storia di Achille' tardo antica*, Roma, 1965.

Carpenter 1991

T. Carpenter, *Art and Myth in Ancient Greece: a Handbook*, London, 1991.

Cassio 2002

A.C. Cassio, "The Language of Doric Comedy", in A. Willi, *The Language of Greek Comedy*, Oxford, 2002, 51-83.

Cassola 1975

Inni Omerici, a cura di F. Cassola, Roma-Milano, 1975.

Chantraine 1963

P. Chantraine, *Grammaire homérique*, Tome 2: *Syntaxe*, Paris, 1963.

Chantraine 1968

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968.

Childs 1976

W. A. P. Childs, "Prolegomena to a Lycian Chronology: the *Heroon* from Trysa", *RA* 2, 1976, 281-316.

Cingano 1982

E. Cingano, "Quante testimonianze sulle palinodie di Stesicoro?", *QUCC* 41, 1982, 21-33.

Cirio 1997

A.M. Cirio, "Fonti letterarie e iconografiche della *Dolonia*", *Sileno* 23, 1997, 111-7.

Clarke 1978

W. M. Clarke, "Achilles and Patroklos in Love", *Hermes* 106, 1978, 381-97

Collard Cropp 1995

C. Collard in Collard-Cropp-Lee 1995

Euripides, *Selected Fragmentary Plays*, with Introductions, Translations and Commentaries by C. Collard, M.J. Cropp and K.H. Lee, Warminster 1995.

Conacher 1967

D. J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, London, 1967.

Connor 1988

P. Connor, "The Cup and the Sword. Odysseus Intimidates Circe on a Column-krater in Sidney", *AA* 1988, 42-53.

Couëlle 1998

C. Couëlle, "Dire en toutes lettres?", *Metis* 1998, 135-54.

Courbin 1955

P. Courbin, "Un Fragment de cratère protoargien", *BCH* 79, 1955, 1-49.

Cousin 2005

C. Cousin, "La *Nékyia* homérique et les fragments des Évocateurs d'âmes d'Eschyle", *GAIA* 9, 2005, 137-52.

D'Antò 1980

L. Accio, *I Frammenti delle tragedie*, a cura di V. D'Antò, Lecce, 1980.

Dakaris 1976

S. Dakaris, "Ephyra", in *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites*, Princeton, 1976, 310-1.

Dale 1963

Euripides, *Helen*, Edited with Introduction and Commentary by A. M. Dale, Oxford, 1967.

Danek 1998

G. Danek, *Epos und Zitat: Studien zu den Quellen der Odyssee*, Wien, 1998.

Daumas 1988

M. Daumas, *Cabiriaca: recherches sur l'iconographie du culte des Cabires*, Paris, 1988.

Davies 1981

M. Davies, "Antenor I", in *LIMC I*, 1981, 811-5.

Davidson 2001

J. Davidson, "Homer and Euripides' Troades", *BICS* 45, 2001, 65-79.

Davidson 2007

J. Davidson, *The Greeks and Greek Love*, London, 2007

De Jong 2001

I. De Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, 2001.

De Ridder 1901

A. de Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale*, vol 1: *Vases primitifs et vases à figures noires*, Paris, 1901.

Del Corno 1987

Aristofane, *Gli uccelli*, a cura di G. Zanetto, introduzione e traduzione di D. Del Corno, Milano-Roma, 1987.

Delavoux-Roux 1994

M. Delavoux-Roux, *Les Danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, 1994.

Della Corte 1962

F. Della Corte, "Il Polidoro euripideo", *Dioniso* 36, 1962, 5-14.

Dench 1995

E. Dench, *From Barbarians to New Men : Greek, Roman and Modern Perceptions of Peoples of the Central Apennines*, Oxford, 1995.

Denniston 1978

J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, 1978.

Denoyelle 2009

M. Denoyelle, in J. Latacz, *Homer: der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*, München, 2009, 365-6 (num. 100).

Di Benedetto 1967

V. Di Benedetto, "Il silenzio di Achille nei *Mirmidoni* di Eschilo", *Maia* 19, 1967, 373-86.

Dietrich 2010

N. Dietrich, *Figur ohne Raum ? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin, 2010.

Ditifeci 1984

M. T. Ditifeci, "Note al Telefo di Euripide", *Prometheus* 10, 1984, 210-20.

Döhle 1967

B. Döhle, "Die *Achilleis* des Aischylos und die attische Vasenmalerei", *Klio* 49, 1967, 68-90.

Doria 1963

M. Doria, "Le due palinodie di Stesicoro", *PP* 88, 1963, 81-93.

Dover 1978

K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge, 1978.

Dover 1980

Plato, *Symposium*, Edited by K. Dover, Cambridge, 1980.

Ducrey 1985

P. Ducrey, *Guerre et guerriers dans la Grèce antique*, Paris, 1985.

Dué 2002

C. Dué, *Homeric variations on a lament by Briseis*, Lanham, 2002.

Duffy 2008

W. Duffy, "Aias and the Gods", *College Literature* 35, 2008, 75-96.

Dugas 1960

C. Dugas, "Tradition littéraire et tradition graphique dans l'antiquité grecque", in C. Dugas- H. Metzger, *Recueil Charles Dugas*, Paris, 1960, p. 59-74.

Dunbar 1995

Aristophanes, *Birds*, Edited with Introduction and Commentary by N. Dunbar, Oxford, 1995.

Durante 1977

M. Durante, "Le eredità micenee in Omero", in G. Maddoli, *La civiltà micenea*, Bari, 1977, 151-70.

Edwards 1991

M. Edwards, *The Iliad: a Commentary*, vol V: *Books 17-20*, Cambridge, 1991.

Eichler 1950

F. Eichler, *Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, Wien, 1950.

Falcone- Ibelli 2007

L. Falcone, V. Ibelli, *La ceramica campana a figure nere: tipologia, sistema decorativo, organizzazione delle botteghe*, Pisa-Roma, 2007.

Fantuzzi 2004

M. Fantuzzi, "L'Omero del *Reso* secondo i suoi scoliasti", in R. Pretagostini, E. Dettori, *La cultura ellenistica: l'opera letteraria e l'esegesi antica*, Roma, 2004.

Farioli 2001

M. Farioli, *Mundus alter: utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano, 2001.

Fearn 2007

D. Fearn, *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford, 2007.

Fellmann

B. Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, München, 1972.

Fenik 1964

B. Fenik, "*Iliad X*" and the "*Rhesus*": the Myth, Bruxelles, 1964.

Fenik 1968

B. Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad: Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*, Wiesbaden, 1968.

Fenik 1974

B. Fenik, *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden, 1974.

Ferrari 1988

G. Ferrari, *I vasi attici a figure rosse del periodo arcaico*, Roma, 1988.

Ferri 1966

S. Ferri, 1966, "Stele daunie VI", *Bollettino d'Arte* 3/4, 1966, 121-132.

Finglass 2011

Sophocles, *Ajax*, Edited with an Introduction, Translation and Commentary by P.J. Finglass, Cambridge, 2011.

Fontenrose 1967

J. Fontenrose, "Poseidon in the Troades", *AGON* 1, 1967, 135-41.

Forbes-Irving 1990

P. M. C. Forbes-Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, 1990.

Forti 1967

L. Forti, "Una mnesterofonia canosina", *Atti e memorie della Società Magna Grecia* 8, 1967, 99-112.

Frazer 1947

Apollodorus, *The Library*, with an English Translation by James George Frazer, Appendix XII: "Ulysses and Polyphemos", Cambridge 1947, 404-55.

Friis Johansen 1967

K. Friis Johansen, *The Iliad in Early Greek Art*, Copenhagen, 1967.

Froning 1988

H. Froning, "Anfänge der kontinuierlichen Bilderzählung", *JdI* 103, 1988, 169-99.

Frontisi-Ducroux 1998

F. Frontisi-Ducroux: "La beauté en question", in J. Fabre Serris, *Un mythe aux origines de l'Occident: Le jugement de Paris*, Villeneuve d'Ascq, 1998, 33-53.

Frontisi-Ducroux 1998a

F. Frontisi-Ducroux, "Kalé: le féminin facultatif", *Metis* 13, 1998, 173-86.

Frontisi-Ducroux 2003

F. Frontisi-Ducroux, *L'Homme-cerf et la femme-araignée: figures grecques de la métamorphose*, Paris, 2003.

Galinsky 1969

K. Galinsky, *Aeneas, Sicily and Rome*, Princeton, 1969.

Galli 1910

E. Galli, "Un vaso falisco con rappresentazione del sacrificio funebre a Patroclo", *Ausonia* 5, 1910, 118-27.

Gardner 1877

P. Gardner, "On an Inscribed Greek Vase with Subjects from Homer and Hesiod", *JPh* 7, 1877, 215-26.

Garzya 1987

A. Garzya, "Sur la Niobè d'Eschyle", *REG* 100, 1987, 185-202.

Garzya 1995

A. Garzya, "Sui frammenti dei *Mirmidoni* di Eschilo", in J. A. López Férez, *de Homero a Libanio. Actas de Estudios actuales sobre textos griegos II*, Madrid 1995, 41-56.

Garzya 1995

A. Garzya, "Sui frammenti dei Frigi di Eschilo", *CFC* 5, 1995, 41-52.

Giordano 1990

Cameleonte, *Chamaeleontis Heracleotae fragmenta, iteratis curis commentarioque instruxit David Giordano*, Bologna, 1990.

Giuliani 1996

L. Giuliani, "Rhesus between Dream and Death: on the Relation of Image to Literature in Apulian Vase-Painting", *BICS* 41, 1996, 72-86.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos: Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München, 2003.

Giuliani 2004

L. Giuliani, "Odysseus and Kirke. Iconography in a pre-literate culture", in C. Marconi, *Greek Vases, Images, Contexts and Controversies*, Leiden, 2004.

Glenn 1971

J. Glenn, "The Polyphemus Folktale and Homer's *Kyklopeia*", *TPAPhA* 102, 1971, 133-181.

Gow 1952

Theocritus, Edited with a Translation and Commentary by A.S.F. Gow, Cambridge, 1952.

Graham 1958

W. Graham, "The Ransom of Hector on a New Melian Relief", *AJA* 62, 3, 1958, 313-9.

Greco 2007

A. Greco, "Aiace, eroe frainteso", in A. Coppola, *Eroi, eroismi, eroizzazioni. Dalla Grecia antica a Padova e Venezia*, Atti del convegno internazionale Padova, 18-19 settembre 2006, Padova, 2007.

Greifenhagen 1982

A. Greifenhagen, "Odysseus in Malibu", *Pantheon* 40 III, 211-7.

Hainsworth 1993

B. Hainsworth, *The Iliad: a Commentary*, vol. III: Books 9-12, Cambridge, 1993.

Halperin 1990

D. M. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York 1990.

Hammond 1967

N. G. L. Hammond, *Epirus : the geography, the ancient remains, the history and the topography of Epirus and adjacent areas*, Oxford, 1967.

Hampe 1983

R. Hampe, "Alexandros" in *LIMC* I 1983, 494-529.

Hardie 1986

C. Hardie in R.G. Austin 1986,

C. Hardie, *Appendix*, in *Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus*, Edited with an Introduction and Commentary by R.G. Austin, Oxford, 1986, 279-286.

Harnecker 1991

J. Harnecker, *Oltos: Untersuchungen zu Themenwahl und Stil eines frührotfigurigen Schalenmalers*, Frankfurt am Main, 1991.

Havelock 1995

C. M. Havelock, "The Intimate Act of Footwashing", in B. Cohen, *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*, New York, 1995, 185-99.

Hauser 1905

F. Hauser, "Nausikaa. Pyxis im Fine-Arts-Museum zu Boston", *ÖJh* 8, 1905, 18-41.

Hausmann 1994

C. Hausmann, "Penelope", in *LIMC* VII, 1994, 291-5.

Hedreen 1997

G. Hedreen, *Capturing Troy: the Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art*, Ann Arbor, 1997.

Hermann 1833

G. Hermann, "De Aeschylī Myrmidonibus, Nereidibus, Phrygibus dissertatio", in *Opuscula* V 1833, 136-63.

Heubeck 1983

Omero, *Odissea*, vol. III: *Libri IX-XII*, introduzione, testo e commento a cura di A. Heubeck, Milano-Roma, 1983.

Heubeck 1983

A. Heubeck in Fernández-Galiano -Heubeck 1983

Omero, *Odissea* VI: *Libri XXI-XXIV*, traduzione di G. A. Privitera, introduzione, testo e commento a cura di M. Fernández-Galiano e A. Heubeck, Roma, 1983.

Heubeck 2001⁶

Omero, *Odissea* III: *Libri IX-XII*, traduzione di G. A. Privitera, introduzione, testo e commento a cura di A. Heubeck, Roma, 2001⁶.

Himmelman-Wildschütz

N. Himmelman-Wildschütz, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*, Mainz, 1967.

Hopman 2012

M. G. Hopman, *Scylla: Myth, Metaphor, Paradox*, Cambridge, 2012.

Hordern 1999

J. H. Hordern, "The Cyclops of Philoxenus", *CQ* 49 II, 1999, 445-455

Hornblower 2008

S. Hornblower, *A Commentary on Thucydides*, vol. III, Oxford, 2008.

Hunter 1983

Eubulus: the fragments, Edited with a Commentary by R.L. Hunter, Cambridge, 2004.

Huxley 1958

G.L. Huxley, "Odysseus and the Thesprotian Oracle of the Dead", *PP* 61, 1958, 245-8.

Icard-Gianolio-Szabados 1992

N. Icard-Gianolio, A. Szabados, "Nereides", *LIMC* VI 1, 1992, 785-824.

Iozzo 2012

M. Iozzo, “Chiusi, Telemaco e il Pittore di Penelope”, in S. Schmidt e A. Stähli, *Vasenbilder im Kulturtransfer: Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum*, München, 2012.

Jentel 1997

M. Jentel, “Skylla”, in *LIMC VIII 1*, 1997, 1137-45.

Jørgensen 1904

O. Jørgensen, “Das Auftreten der Goetter in den Buechern τ-μ der Odyssee”, *Hermes* 1904, 39, 357- 82.

Jost 2009

M. Jost, “À propos des généalogies de Pan”, in L. Bodiou *et al.*, *Chemin faisant: mythes, cultes et société en Grèce ancienne: mélanges en l'honneur de Pierre Brulé*, Rennes, 2009.

Jouan 2004

Euripide, *Rhésos*, texte établi et traduit par F. Jouan, Paris, 2004.

Kahil 1963

L. Kahil, “Quelques vases du sanctuaire d’Artemis à Brauron”, in L. Kahil., G. Bakalakis, S. Dakaris, *Neue Ausgrabungen in Griechenland*, Olten, 1963, 5-29.

Kahil 1992

L. Kahil, “Kleopatra III” in *LIMC VI*, 1992, 67.

Kakridis 1971

J. T. Kakridis, “Neugriechische Scholien zu Homer”, *Gymn.* 78, 1971, 509-524.

Kaltas 2002

N. Kaltas, *Sculpture: in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles, 2002.

Kamerbeek 1963

J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles: Commentaries I: The Ajax*, Leiden, 1963.

Kamerbeek 1953

J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles: Commentaries I: The Ajax*, Leiden 1953.

Katsouris 1982

A. Katsouris, “Aeschylus’ «Odyssean» Tetralogy”, *Dioniso* 53, 1982, 47-59.

Kauffmann- Samaras 1994

A. Kauffmann- Samaras, “Sthenelos II” in *LIMC VII* 1994, 812-3.

Kearns 1989

E. Kearns, *The Heroes of Attica*, 1989, London.

Kemp-Lindemann 1975

D. Kemp-Lindemann, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Frankfurt am Main, 1975.

Kerkhof 2001

R. Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie*, München, 2001.

Kirk 1985

G. S. Kirk, *The Iliad: a commentary I: Books 1-4*, Cambridge, 1985

Kitto 1950²

H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy, a Literary Study*, London, 1950².

Knittlmayer

B. Knittlmayer, *Die attische Aristokratie und ihre Helden: Untersuchungen zu Darstellungen des trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jahrhundert*, Heidelberg, 1997.

Kossatz-Deissmann 1978

A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz am Rhein, 1978.

Kossatz-Deissman 1983

A. Kossatz-Deissman, "Achilleus", *LIMC I*, 1983, 37-200.

Kossatz-Deissmann 1986

A. Kossatz-Deissman, "Automedon", *LIMC III*, 1986, 56-63.

Kossatz-Deissman 1986

A. Kossatz-Deissman, "Briseis", *LIMC III 1*, 1986, 157-67.

Kowalzig 2006

B. Kowalzig, 'The Aetiology of Empire? Hero-cult and Athenian Tragedy', in J. Davidson, F. Muecke, P. Wilson, *Greek Drama III. Essays in Honour of Kevin Lee*, London, 2006, 79-98.

Kramer 1980

B. Kramer, "Schülerübung; Anapäste (Aischylos, Psychagogoi?)", *Kölner Papyri 3*, 1980, 11-23.

Kunish 1997

N. Kunish, *Makron*, Mainz am Rhein, 1997.

Kunze-Götte 1992

E. Kunze-Götte, *Der Kleophrades Maler unter Malern Schwarzfiguriger Amphoren*, Mainz am Rhein, 1992.

Kurke 1999

L. Kurke, *Coins, Bodies, Games and Gold: the Politics of Meaning in Archaic Greece*, Princeton, 1999.

Langholf 2004

V. Langholf, "Πηνελόπεια", *LexFrEp III*, 2004, 1232-6.

Lapalus 1930

E. Lapalus, "Sur le sens des parodies de thèmes héroïques dans la peinture des vases du Cabirion thébain", *RA 5*, 1930, 65-88.

Lapalus 1947

E. Lapalus, *Le fronton sculpté en Grèce*, Paris, 1947.

Latacz 2002

J. Latacz, *Homers Ilias Gesamtkommentar*, vol I, München, 2002.

Latacz 2009

J. Latacz, *Homer: der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*, München, 2009.

Lehnus 1979

L. Lehnus, *L'Inno a Pan di Pindaro*, Milano, 1979.

Leinieks 1974

V. Leinieks, "Aias and the Day of Wrath", *CJ* 69, 3, 193-201.

Leclercq-Marx

J. Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « Mémoires de la Classe des Beaux-arts », 1997.

Liapis 2009

V. Liapis, "Rhesus: Myth and Iconography", in J.R.C. Cousland and J. R. Hume, *The Play of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden, 2009.

Liapis 2012

V. Liapis, *A Commentary on the Rhesus Attributed to Euripides*, Oxford, 2012.

Libertini 1955

G. Libertini, "Un vaso inedito di Gela", *Anthemion, Scritti in Onore di C. Anti*, 1955, 253-61.

Lissarrague 1980

F. Lissarrague, "Iconographie de Dolon le loup", *RA* 1, 1980, 3-30.

Lloyd 1994

Euripides, *Andromache*, with Introduction, Translation, and Commentary by M. Lloyd, Warminster, 1994.

Lloyd-Jones 1981

H. Lloyd-Jones, "Notes on P. Köln III 125 (Aeschylus, Psychagogoi?)", *ZPE* 42, 1981, 21-2.

Lomiento 2013

Pindaro, *Le Olimpiche*, introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili; commento a cura di Carmine Catenacci, Pietro Giannini e Liana Lomiento, Roma, 2013.

Losfeld 1991

G. Losfeld, *Essai sur le costume grec*, Paris, 1991.

Lowenstam 1992

S. Lowenstam, "The Uses of Vase Depiction in Homeric Studies", *TAPhA* 122, 1992, 165-98.

Lowenstam 1997

S. Lowenstam, "Talking Vases. The Relationship between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth", *TAPhA* 127, 1997, 21-76.

Lowenstam 2008

S. Lowenstam, *As witnessed by images: the Trojan War tradition in Greek and Etruscan art*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

Macleod 1982

Homer, *Iliad, Book XXIV*, edited by C. W. Macleod, Cambridge, 1982.

Mactoux 1975

M. Mactoux, *Pénélope : légende et mythe*, Paris, 1975.

Mann 2001

C. Mann, *Athlet und Polis im archaischen und frühklassischen Griechenland*, Göttingen, 2001.

Massei 1969

L. Massei, "Problemi figurativi di episodi epici", *Studi Classici e Orientali* 18, 1969, 148-81.

Mastromarco 1998

G. Mastromarco, "La degradazione del mostro" in A. M. Belardinelli, *Tessere: frammenti della commedia greca, studi e commenti*, Bari, 1998.

Mastromarco 2006

G. Mastromarco in Mastromarco-Totaro 2006

Aristofane, *Commedie II*, a cura di G. Mastromarco e P. Totaro, Torino, 2006.

Melero 2002

A. Melero, "El tema del Cíclope en el teatro griego", in J. A. López Férez, *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Madrid, 2002, 402-16.

Méridier 1989

Euripide, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, texte établi et traduit par L. Méridier, Paris, 1989.

Méridier 2009¹¹

Euripide, *Le Cyclope; Alceste; Médée; Les Héraclides*; texte établi et traduit par L. Méridier, Paris, 2009¹¹.

Mette 1963

H. J. Mette, *Der verlorene Aischylos*, Berlin, 1963.

Metzger 1951

H. Metzger, *Les représentations dans l'art attique du I^{er} siècle*, Paris, 1951.

Michelakis

P. Michelakis, *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge, 2002.

Miller 1986

S. Miller, "Eros and the Arms of Achilles", *AJA* 90, 1986, 159-170.

Miller 1989

M. Miller, "The *Ependytes* in Classical Athens", *Hesperia* 58, 1989, 313-29.

Miller 1995

M. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC*, Cambridge, 1997.

Miralles-Pòrtulas 1988

C. Miralles, J. Pòrtulas, *The Poetry of Hipponax*, Roma, 1988.

Mitchell 2009

A. Mitchell, *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*, New York, 2009.

Moggi-Osanna 2007²

Pausania, *Guida della Grecia VIII, L' Arcadia*, a cura di M. Moggi e M. Osanna, Milano-Roma, 2007².

Mommsen 1980

H. Mommsen, "Achill und Aias pflichtvergessen?", in H. Cahn, E. Simon, *Tania, Festschrift für R. Hampe*, Mainz am Rhein, 1980, 139-52.

Mondi 1984

R. Mondì, "The Homeric Cyclopes: Folktale, Tradition, and Theme", *TAPhA* 113, 1983, 17-38.

Monteil 1963

P. Monteil, *La Phrase relative en grec ancien: sa formation, son développement, sa structure des origines à la fin du Ve siècle a.C.*, Paris, 1963.

Montiglio 2000

S. Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, Princeton, 2000.

Montiglio 2011

S. Montiglio, *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought*, Ann Arbor (Michigan), 2011.

Moret 1975

J. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote: les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Ginevra, 1975.

Müller 1994

P. Müller, "Polymestor", in *LIMC* VII, 1, 1994, 429-30.

Murray 1924

G. Murray, *The Rise of the Greek Epic*, Oxford, 1924.

Nagy 1979

G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, Baltimore, 1979.

Napolitano 2003

Euripide, *Ciclope*, a cura di M. Napolitano, introduzione di L. E. Rossi, Venezia, 2003.

Neils 1994

J. Neils, "Priamos", in *LIMC* VII 1994, 507-22.

Olson 2007

S. D. Olson, *Broken laughter: select fragments of Greek comedy*, Edited with Introduction, Commentary, and Translation, Oxford, 2007.

Ornaghi 2004

M. Ornaghi, "Omero sulla scena. Spunti per una ricostruzione degli Odissei e degli Archilochi di Cratino", in G. Zanetto, D. Canavero, A. Capra, A. Sgobbi, *Momenti della ricezione omerica*, Milano, 2004.

Page 1955

D. Page, *The Homeric Odyssey*, Oxford, 1955.

Page 1966

D. L. Page, *History and the Homeric Iliad*, Los Angeles, 1966.

Panvini-Giudice 2004

R. Panvicini, F. Giudice, *Ta attika: veder greco a Gela. Ceramiche attiche figurate dall'antica colonia: Gela, Siracusa, Rodi*, Roma, 2004

Paribeni 1910

R. Paribeni, "Necropoli arcaica rinvenuta nella città di Genova", *Ausonia* 5, 1910, 13-55.

Pasquier 1992

A. Pasquier, "Le Massacre des Prétendants: une nouvelle image de la céramique campanienne par le peintre d'Ixion", *Revue du Louvre* 5/6, 1992, 13-39.

Paton 1913

W. R. Paton, "The Dragging of Hector", *CR* 27, 1913, 45-47.

Perotti 2005

P. Perotti, "Polifemo in Omero, Euripide, Luciano", *Minerva* 18, 2005, 39-70.

Pfeiffer 1949

Challimachus, edito da R. Pfeiffer, Oxford, 1949.

Picard 1939

C. Picard, *Manuel d'archéologie grecque: la sculpture II*, Paris, 1939.

Pottier 1923

E. Pottier, *Douris et les peintres de vases grecs: étude critique illustrée*, Paris, 1923.

Pottier 1933

E. Pottier, "Fragments d'une hydrie de Caeré à représentation homérique", *MonPiot* 33, 1933, 67-94.

Pouzadoux 2013

C. Pouzadoux, *Éloge d'un prince daunien: mythes et images en Italie méridionale au IVe siècle av. J.-C.*, Roma, 2013.

Privitera 1993

G. A. Privitera, "L'aristia di Odisseo nella terra dei Ciclopi", in R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma, 1993, 19-43.

Radt 1980

S. L. Radt, "Aischylos, Niobe fr. N.² (278 M.)", *ZPE* 38, 1980, 47-50.

Radt 1981

S.L. Radt, "Vita Aeschyli §6: ἔωστρίτουμέρουσ/ ἔωστρίτηχήμέρασ", *ZPE* 42, 1981, 1-7.

Richardson 1993

N. Richardson, *The Iliad: a Commentary VI: Books 21-24*, Cambridge 1993.

Robert 1892

C. Robert, *Die Nekyia des Polygnot*, Halle, 1892.

Robert 1919

C. Robert, *Archaeologische Hermeneutik: Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin, 1919.

Rocco 1953

A. Rocco, "Il pittore del vaso dei Persiani", *Arch. Class.* 5, 1953, 170-86.

Roscher 1894

W. H. Roscher, "Die Sagen von der Geburt des Pan", *Philologus* 53, 1894, 362-77.

Rossi 1971

L. E. Rossi, "Il Ciclope di Euripide come κῶμος mancato", *Maia* 23, 1971, 10-38.

Roux 1964

G. Roux, "Meurtre dans un sanctuaire sur l'amphore de Panaguristé", *Antike Kunst* 7, 1964, 30-41.

Ruijgh 1971

C.J. Ruijgh, *Autour de "Te épique": études sur la syntaxe grecque*, Amsterdam, 1971.

Russo 1985

Omero, *Odissea V: Libri XVII-XX*, introduzione, testo e commento a cura di J. Russo, Roma, 1985.

Rusten 1982

J.S. Rusten, "The Aeschylean Avernus", *ZPE* 45, 1982, 33-38.

Säflund 1972

G. Säflund, *The Polyphemus and Scylla groups at Sperlonga*, Stockholm, 1972.

Santi 2006

F. Santi, "Gli Egineti, gli Eacidi e le figlie di Asopo", *Arch. Class. N. S.* 6, 2006, 1-57.

Schmidt 1960

M. Schmidt, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis: Untersuchungen zur spätarchaischen Vasenmalerei*, Münster, 1960.

Schefold-Jung 1989

K. Schefold, F. Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Munich, 1989.

Schefold 1992

K. Schefold, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge, 1992.

Schein 1970

S. L. Schein, "Odysseus and Polyphemos in the *Odyssey*", *GRBS* 11, 1970, 73-83.

Scherer 1963

M. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature*, London, 1963.

Scodel 1999

R. Scodel, *Credible Impossibilities: conventions and strategies of verisimilitude in Homer and Greek tragedy*, Stuttgart, 1999.

Seaford 1983

R. Seaford, "The Date of Euripides' *Cyclops*", *JHS* 102, 1982, 161-172.

Seaford 1984

Euripides, *Cyclops*, with Introduction and Commentary by R. Seaford, Oxford, 1984

Séchan 1926

L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926.

Sforza 2007

I. Sforza, *L'eroe e il suo doppio*, Pisa, 2007.

Shapiro 1990

A. Shapiro, "Comings and goings", *Metis* 5, 113-23.

Shapiro 1994

H. A. Shapiro, *Myth into art: poet and painter in classical Greece*, London, 1994.

Shapiro 1995

H. A. Shapiro, "The Meeting of Odysseus and Nausikaa" in B. Cohen, *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*, New York, 1995, 155-64.

Skaft Jensen 2009

M. Skaft Jensen, "Artemis in Homer", in T. Fischer-Hansen, *From Artemis to Diana: the goddess of man and beast*, Copenhagen, 2009, 51-60.

Skaft Jensen 2011

M. Skaft Jensen, *Writing Homer. A Study Based on Results from Modern Fieldwork*, Copenhagen, 2011.

Simon 1963

E. Simon, "Polygnotan Painting and the Niobid Painter", *AJA* 67, 1963, 43-62.

Simon 1981

E. Simon, "Amymone", *LIMC* I, 1, 1981, 742-52.

Simon 1985

E. Simon, "Early Classical Vase-painting", in C. G. Boulter, *Greek Art: Archaic into Classical*, Leiden, 1985.

Snodgrass 1967

A. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks*, Baltimore, 1967.

Snodgrass 1997

A. Snodgrass, "Homer and Greek Art", in I. Morris and B. Powell, *A new Companion to Homer*, 1997, 560-97.

Snodgrass 1998

A. Snodgrass, *Homer and the Artists*, Cambridge, 1998.

Snodgrass

A. Snodgrass, *Archaeology and the Emergence of Greece*, Edinburgh, 2006.

Sommerstein 1987

Aristophanes, *Birds*, Edited with Translation and Notes by A. H. Sommerstein, Warminster, 1987

Sommerstein 2001

Aristophanes, *Wealth*, Edited with Translation and Commentary by A. H. Sommerstein, Warminster, 2001.

Sommerstein 2008

Aeschylus III: Fragments, Edited and Translated by A. H. Sommerstein, Cambridge, 2008

Sparks Bond 1996

R. Sparks Bond, "Homeric Echoes in Rhesus", *AJPh* 117, 2, 1996, 255-273.

Spina 2005

L. Spina, « Leggendo il *Cratilo*, tra Sirene e Tucidide », in G. Casertano, *Il Cratilo di Platone: struttura e problematiche*, Napoli, Loffredo, « Skepsis », 2005, p. 9-16.

N. Spivey, "Psephological Heroes", in R. Osborne, S. Hornblower, *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford, 1994, 39-51.

Stähler 1967

K. P. Stähler, *Grab und Psyche des Patroklos: Ein schwarzfiguriges Vasenbild*, Münster, 1967.

Stanford 1954

W. B. Stanford, *The Ulysses Theme: a Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, 1954.

Stanford 1957

Homer, *The Odyssey*, Edited with Introduction and Commentary by W. B. Stanford, Bristol, 1957.

Stanford 1963

Sophocles, *Ajax*, Edited with Introduction, Revised Text, Commentary, Appendixes, Indexes and Bibliography by W. B. Stanford, London, 1963.

Stanley 1965

K. Stanley, "Irony and Foreshadowing in *Aeneid*, I 462", *AJPh* 86, 1965, 267-277.

Stansbury-O'Donnell

M. D. Stansbury-O'Donnell, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, Cambridge, 1995.

Stevens 1971

Euripides, *Andromache*, Edited with Introduction and Commentary by P. T. Stevens, Oxford, 1971.

Stilp 2006

F. Stilp, *Die Jacobsthal-Reliefs: konturierte Tonreliefs aus dem Griechenland der Frühklassik*, Roma, 2006.

Stansbury-O'Donnell 1999

Stansbury-O'Donnell, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, Cambridge, 1999.

Survinou-Inwood 1979

C. Survinou-Inwood, *Theseus as Son and Stepson : a Tentative Illustration of Greek Mythological Mentality*, London, 1979.

Sutton 1983

D. F. Sutton, "Dithyramb as Δρᾶμα: Philoxenus of Cythera's «Cyclops or Galatea»", *QUCC* 13, 1983, 37-43.

Sutton 1984

D. Sutton, *The Lost Sophocles*, Lanham, 1984.

Taplin 1972

O. Taplin, "Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus", *HSPH* 76, 1972, 57-97.

Taplin 2007

O. Taplin, *Pots and Plays*, Los Angeles, 2007.

Teffeteller 1990

A. Teffeteller, “αὐτὸς ἀπούρας”, *CQ* 1990, 40, 16-20.

Thiersch 1936

H. Thiersch, *Ependytes und Epod: Gottesbild und Priesterkleid im alten Vorderasien*, Stuttgart, 1936.

Thomas 1970

R. Thomas, *Polyphemus in art and literature*, Ann Arbor, 1970.

Timpanaro 1957

S. Timpanaro, “Note serviane con contributi ad altri autori e a questioni di lessicografia latina”, *StudUrb* 31, 1957, 155-198.

Touchefeu 1961

O. Touchefeu, “Ulysse et Circe: notes sur le chant X de l'Odyssee”, *REA* 103, 1961, 264-70.

Touchefeu 1968

O. Touchefeu, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris, 1968.

Touchefeu 1981

O. Touchefeu, “Aias I” in *LIMC* I, 1981, 312-36.

Touchefeu 1988

Touchefeu, “Hektor” in *LIMC* IV, 1, 482-98.

Touchefeu 1990

O. touchefeu, “L’humiliation d’Hector”, *Métis* 5, 1990, 157-65.

Touchefeu 1992

O. Touchefeu, “Kyklops”, in *LIMC* VI, 1992, 154-9.

Touchefeu 1992

O. Touchefeu, “Mnesteres II”, in *LIMC* VI, 1992, 631-4.

Touchefeu 1992

O. Touchefeu, “Nausikaa” in *LIMC* VI, 1992, 712-4.

Touchefeu 1997

O. Touchefeu, “Patroklos” in *LIMC* VIII Suppl., 1997, 948-52.

Tsagarakis 2000

O. Tsagarakis, *Studies in Odyssey 11*, Stuttgart, 2000.

Trendall-Cambitoglou 1970

A. Trendall, A. Cambitoglou, “The Slaying of the Suitors: A Fragmentary Calyx-krater by the Hearst Painter”, *AntK* 13, 1970, 101-2.

Trendall 1991

A. D. Trendall, *Second Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*, Part I, London, 1991.

True 1995

M. True, "The Murder of Rhesos on a Chalcidian Neck-Amphora by the Inscription Painter", in J. Carter, S. Morris, *The Ages of Homer*, Austin, 1995, 415-29.

Usener 2007

K. Usener, "Wege und Formen, Umwege und Umformungen: Quintus Smirneus und die Rezeption der Trojasage in Kaiserzeit und Spätantike", in M. Baumbach, S. Bär, *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic*, Berlin, New York, 2007, 393-409.

Van Brock 1959

Van Brock, "Substitution Rituelle", *RHA* 65, 1959, 117-46.

Van Daele 1989

Aristophane, *Comédies III, Les Oiseaux, Lysistrata*, texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris, 1989.

Van der Valk 1986

M. Van der Valk, "A Few Observations on Books 15 and 16 of the *Odyssey*", *Athenaeum* 64, 1986, 79-90.

Van Leeuwen 1902

Aristophanes, *Aves*, cum prolegomenis et commentariis, edidit J. van Leeuwen, Leiden, 1902.

Vermeule

E. Vermeule, "The Vengeance of Achilles, the Dragging of Hector at Troy", *Bull. MFA* 63, 1965, 34-52.

Vernant 1988

J. Vernant, "Artémis et les pratiques guerrières", *REG* 1988, 101, 221-39.

Von Bothmer

D. von Bothmer, "New Kleitias Fragment from Egypt", *AK* 24, 1981, 66-7.

Von den Hoff 2009

R. Von den Hoff, "Odysseus, an Epic Hero with a Human Face", in S. Albersmeier, *Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece*, Baltimore 2009, 57-65.

Von Kamptz 1982

H. von Kamptz, *Homerische Personennamen*, Göttingen, 1982.

Von der Mühl 1952

P. Von der Mühl, *Kritisches Hypomnema zur Ilias*, Basel, 1952.

Walter-Karydi 1997

E. Walter-Karydi, "Skylla. Bilder und Aspekte des Mischwesens", *JDAI* 112, 1997, 167-89.

Webster 1962

T.B.L. Webster, "Some Notes on the New Epicharmus", *Serta Philologica Aenipontana* 7, 1962, 85-91.

Webster 1967

T. B. L. Webster, *Monuments illustrating tragedy and satyr play*, London, 1967

Wegner 1968

M. Wegner, *Duris: Ein künstlermonographischer Versuch*, Münster, 1968.

West 1985

M. L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women*, Oxford, 1985.

West 2000

M. L. West, "Iliad and Aethiopsis on the Stage: Aeschylus and Son", *CQ* 50 II, 2000, 338-352.

Wescoat 1989

B. D. Wescoat, *Syracuse, the Fairest Greek City: Ancient Art from the Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi*, Roma, 1989.

West 2011

M. L. West, *The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary*, Oxford, 2011.

Wetzel 1965

W. Wetzel, *De Euripidis fabula satyrica quae 'Cyclops' inscribitur, cum homerico comparata exemplo*, Wiesbaden, 1965.

Williams 1986

D. Williams, "Dolon", in *LIMC* III 1, 1986, 660-4.

Wilson 1968

J. Wilson, "Poseidon in the Troades: a Reply", *AGON* 2, 1968, 66-8.

Williams 1993

D. Williams, *Corpus Vasorum Antiquorum. Great Britain*, vol. 17 (British Museum 9), London, 1993.

Winnington-Ingram 1980

R. P. Winnington- Ingram, *Sophocles, an Interpretation*, Cambridge, 1980.

Woodford 1993

S. Woodford, *The Trojan War in Ancient Art*, London 1993.

Woodford 2003

S. Woodford, *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge, 2003.

Woodford-Spier 1992

S. Woodford, J. Spier, "Kerberos" in *LIMC* VI 1, 1992, 24-32.

Zanetto 2005

G. Zanetto, "Il Reso: problemi di drammaturgia", *Vichiana* N.S. 7, 2005, 184-94.

Zardini 2006

F. Zardini in Zardini-Lana 2006

F. Zardini, G. Lana, *La morte di Ulisse, riflessioni dall'antico al barocco*, Verona, 2006.