

EPISODI ILIADICI NELL'ARTE FIGURATA E CONOSCENZA DELL'*ILIAD*E NELLA GRECIA ARCAICA

Uno degli ausili maggiori per la comprensione della funzione svolta dai poemi omerici sul continente in età arcaica può venire dall'esame dell'arte figurata, sia di quella risalente all'età contemporanea del poeta – che oggi si tende a collocare nella seconda metà del secolo VIII – sia di quella successiva. In linea di massima sia i filologi che gli storici dell'arte pongono in età assai antica la conoscenza dei poemi omerici sul continente. Essa risalirebbe o all'età stessa di composizione dei poemi – e in questo caso il problema della diffusione in ambiente diverso da quello ionico non si pone neppure – o nell'età immediatamente successiva. Una certa unanimità regna in questo settore, e se da una parte l'orientamento seguito nel campo dell'arte figurata poggia in misura più o meno grande sull'opinione più largamente diffusa in campo filologico, dall'altro questo orientamento sembra trovare conferma, nell'opinione di molti, nell'esame della ceramica e della rimanente documentazione figurata tra il secolo VIII e la fine del VI. In realtà una ripresa del problema, con una riconsiderazione del materiale e quindi delle «prove» che dimostrerebbero questa tesi, non sembra inopportuna, e ciò sia perché il volume di Friis Johansen sulle rappresentazioni iliadiche nell'arte greca arcaica¹⁾, al di là dei convincimenti dell'autore, pone su basi nuove il problema e permette un agevole riesame dei dati, sia perché le prove addotte spesso non dimostrano quanto voluto dai loro sostenitori e anzi offrono significativi elementi che prospettano soluzioni diverse.

Nelle pagine che seguono non verrà riconsiderata l'intera documentazione. Per ciò esistono già delle utili raccolte cui ci si potrà sempre utilmente riferire²⁾, ma ci si limiterà a esaminare

1) K. Friis Johansen, *The Iliad in Early Greek Art*, Copenhagen 1967² (in seguito abbreviato *Iliad*). La prima edizione del volume, in danese, è del 1934 (*Iliaden i tidlig groeske Kunst*, Copenhagen 1934).

2) Oltre al ricordato volume di Friis Johansen v. soprattutto K. Scheffold, *Frühgriechische Sagenbilder*, München 1964 (abbreviato *Sagenbilder*); K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagenarstellung bei den Griechen*,

i risultati emergenti da questa analisi e le conclusioni che si è creduto di poter trarre da essi. Nei casi dubbi, quando cioè l'interpretazione del documento non è sicura – ciò che accade con una certa frequenza nella documentazione più antica – si terranno presenti le varie possibilità. L'ordine seguito sarà quello cronologico, in quanto è quello che storicizza meglio i dati. L'arco di tempo considerato sarà quello dalla fine del secolo VIII (periodo tardo-geometrico) alla fine del secolo VI. Il termine più alto si riferisce alla più probabile datazione di Omero, quello più basso all'età in cui, al di là di ogni ragionevole dubbio, può essere accertata la diffusione in Attica dei poemi omerici.

1- Per l'età più antica si pongono problemi di diversa natura. Come è noto, la rappresentazione umana nella ceramica geometrica risale al secondo quarto del secolo VIII circa. Per l'età successiva fino al 700 (fine dell'età geometrica) le rappresentazioni che possono essere considerate di soggetto eroico sono poche. Una valutazione di questi dati è poi ulteriormente complicata dalla possibilità di interpretare molte di queste scene sia come eroiche sia come rappresentanti aspetti della vita quotidiana. Il problema è di grande interesse anche al di là della tesi che si vuole verificare in questa sede, perché evidentemente l'identificazione di una scena eroica su ceramica del secolo VIII rappresenterebbe la nostra più antica testimonianza figurata per la leggenda in questione. Strettamente legata a questo problema è l'interpretazione di quei documenti in cui è presente il cosiddetto «scudo del Dipylon». Questo tipo di scudo è frequentemente rappresentato nella ceramica tardo-geometrica, accanto allo scudo rotondo e a quello rettangolare, fin verso il 700. Webster ha

Berlin 1969 (abbreviato *Untersuchungen*). Una importanza particolare ha avuto in questo campo il volume di R. Hampe, *Frühe griechische Sagenbilder in Böotien*, Athen 1936 (abbreviato *Sagenbilder*) che offriva una raccolta organica della documentazione accompagnata da un interessante commento. v. inoltre T. J. Dunbabin, *The Greeks and their Eastern Neighbours*, London 1957 (abbreviato *Eastern Greeks*), pp. 77-87, K. Bulas, *Les illustrations antiques de l'Iliade* (Suppl. «Eos» 3), Lwow 1929, pp. 2-54 (età arcaica), e il più recente volume di H. v. Steuben, *Frühe Sagenstellungen in Korinth und Athen*, Berlin 1968. Di notevole rilievo il bel volume di E. Kunze sui rilievi in bronzo da Olimpia: *Archaische Schildbänder*, in «Olympische Forschungen» II 1950. Per la ceramica, con riferimento anche alle età successive, v. F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1960², p. 251 ss. Di sempre utile consultazione sono gli studi di H. Luckenbach, *Das Verhältnis der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos*, «JCPH» Suppl. XI 1880, p. 491 ss. e di A. Schneider, *Der troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst*, Leipzig 1886.

sostenuto la tesi che il tipo di scudo del Dipylon non era mai stato in uso nella Grecia tardo-geometrica e che in questo periodo erano in uso solo le altre due forme³). Erede diretto dello scudo a otto di tradizione micenea, lo scudo del Dipylon rifletterebbe un voluto arcaizzare da parte del ceramista, il quale si sarebbe servito di tale espediente per qualificare come eroica la scena rappresentata. Webster cioè fa risalire fino al secolo VIII un uso attestato con sicurezza nella ceramica del secolo VI. E' questa un'ipotesi assai acuta che, se accolta, avrebbe un'importanza decisiva per l'interpretazione di molte scene su vasi tardo-geometrici. Non può tuttavia considerarsi sicura, anche se successivamente fu accolta da Snodgrass⁴). Studiosi di diverso orientamento riconoscono allo scudo del Dipylon una reale diffusione nel periodo geometrico tardo e solo le rappresentazioni del secolo VI in cui figura questo tipo di scudo indicherebbero l'intento dell'artista di rappresentare una scena eroica⁵). Soprattutto va segnalato in proposito il tentativo di Greenhalgh, il quale, mostrando la funzionalità nel combattimento dello scudo del Dipylon, ha portato forti argomenti a favore dell'esistenza e del reale uso di questo tipo di scudo in un'età precedente l'introduzione dell'armamento oplitico.

Dovendo per prudenza rinunciare a questo comodo sistema di lettura delle testimonianze non rimane che ricorrere all'esame particolare di ogni singolo pezzo. In genere oggi prevale una doverosa cautela nell'identificazione di scene eroiche sulla ceramica geometrica anche se i giudizi sono spesso diversi. I soggetti più antichi che possiamo identificare con buone probabilità come risalenti alla fine del secolo VIII sono i seguenti: gli Ak-torione-Molione (probabilmente sia il duello con Nestor che l'uccisione per mano di Herakles), Herakles e l'idra di Lerna, i Centauri, e forse anche Herakles e il leone nemeo, Herakles e Nessos, Herakles e la cerva cerinzia, Herakles e gli uccelli di Stymphalos; e tra gli episodi di argomento troiano, risalenti al 700 o a età di poco anteriore: Atias che trasporta il corpo di

3) *Homer and Attic Geometric Vases*, «BSA» 50 (1955) pp. 41-43; *id.*, *From Mycenae to Homer*, London 1964², p. 169 s.

4) *Early Greek Armour and Weapons*, Edinburgh 1964, pp. 58-60. A favore di questa tesi si era espresso anche C.H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge 1958, p. 92 s.

5) v.H.L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, London 1950, pp. 155-167; J.K. Anderson, *Homeric, British and Cyrenaic Chariots*, «AJA» 69 (1965) p. 351 n. 20; P.A.L. Greenhalgh, *Early Greek Warfare*, Cambridge 1973, pp. 63-70.

Achilleus, il cavallo troiano, e probabilmente anche la morte di Astyanax⁶). L'elenco potrebbe essere agevolmente allungato. Webster, ad esempio, oltre alle scene menzionate, farebbe risalire a questa fase anche la battaglia presso le navi, l'incontro di Cheiron e Peleus, Herakles e il vecchio del mare, il naufragio di Odysseus, il congedo di Odysseus da Penelope⁷). Ma queste, come altre identificazioni proposte, sono tutt'altro che sicure. A queste rappresentazioni vanno aggiunte quelle, di contenuto più generico, come i funerali, i giochi funebri, scene di lotta, di caccia, etc., per le quali il riferimento alla sfera eroica rimane incerto, e sono generalmente interpretate come scene di vita quotidiana.

Questo essendo lo stato della documentazione per la fine del secolo VIII, è lecito chiedersi se sia possibile interpretare queste più antiche rappresentazioni come riflettenti la poesia di Omero. Schefold ha interpretato in tal senso questi dati⁸). L'apparire nell'arte figurata di scene eroiche sarebbe, secondo questa tesi, da mettere in relazione con la poesia omerica, anzi con quella più genuinamente omerica, opera del poeta della *Menisgedicht* e della *Urodysee*, come ritiene Schefold seguendo da vicino P. von der Mühl. Il profondo rinnovamento segnato da

6) v. Hampe, *Sagenbilder*, pp. 39-51; 72 s. (Aias e Achilleus); 87 s. (Nestor e gli Aktorione - Molione); Dunbabin, *Eastern Greeks*, pp. 77-80; Schefold, *Sagenbilder*, pp. 19-26; Friis Johansen, *Iliad*, pp. 23-32; Fittschen, *Untersuchungen*, pp. 70-75 (Aktorione - Molione), 87 s. (leone nemeo), 125 s. (duello con Nessos; centauri del monte Phloe), 147 s. (idra); 179-81 (Aias con il corpo di Achilleus), 182 s. (cavallo di Troia); 23-26 (morte di Astyanax); cf. Brommer, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Münster-Köln 1953, *passim* (riconosce nell'arte del secolo VIII quattro «fatiche» dell'eroe: il leone nemeo, l'idra di Lerna, la cervia cerinzia, gli uccelli di Stymphalos); G. S. Kirk, *The Songs of Homer*, Cambridge 1962, p. 284 s.; L. A. Stella, *Tradizione micenea e poesia dell'Iliade*, Roma 1978, p. 248 s.

7) *From Mycenae to Homer*, pp. 172-77. Quest'ultima scena è più frequentemente interpretata come Paris e Helene o anche Theseus e Arianna: v. Hampe, *Sagenbilder*, p. 78 s.; tav. 22; Schefold, *Sagenbilder*, pp. 22-24; tav. 5 c; cf. Dunbabin, *op. cit.* p. 77. Un minor numero di identificazioni sono state accettate da altri studiosi: v. Kirk, *op. cit.* p. 284; J. N. Coldstream, *Geometric Greece*, London 1977, pp. 352-55.

8) Oltre ai *Sagenbilder*, pp. 19-26, *passim*, v. *Das homerische Epos in der antiken Kunst*, atti del convegno su «La poesia epica e la sua formazione», Roma 1970 (Acc. Naz. Lincei, Quad. 139) p. 92 s. Questo articolo è stato ristampato, con il medesimo titolo e con aggiunte, in *Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike*, Basel 1975, pp. 27-42. Del medesimo autore v. anche *Poésie homérique et art archaïque*, «Rev. Arch.» 1972 pp. 9-22.

Omero nella tradizione della poesia eroica, che Schefold colloca tra un presunto *Ur-Kyklus*, risalente all'età protogeometrica e geometrica, e la fase della poesia lirica, non potrebbe separarsi da queste rappresentazioni, vigorose e drammatiche nella loro essenzialità, che caratterizzano i primi tentativi di resa dell'azione umana in età tardo-geometrica. In realtà un po' tutto il lavoro di Schefold si risolve nel tentativo, se così può dirsi, di lettura in chiave analitica dell'arte figurata arcaica. Anche per le età successive, che Schefold definisce come età della lirica e quindi del ciclo, vi sarebbe una profonda affinità tra i documenti letterari e figurati, in quanto questi ultimi rifletterebbero di volta in volta il sentire «lirico» o quello «ciclico». Una così stretta connessione tra *Bild* e *Lied* è forse eccessiva e bisognerebbe valorizzare maggiormente la sfera di autonomia espressiva di cui dispongono nelle loro manifestazioni rispettivamente il documento letterario e quello figurato, non sempre così strettamente riconducibili l'uno all'altro⁹). Nel caso particolare, inoltre, il riferimento così stretto a Omero per queste rappresentazioni tardo-geometriche è tutt'altro che univoco. Il dato che con maggior evidenza emerge dalla documentazione considerata, che si preferisca una «lista lunga» o una «lista breve» per le scene eroiche nell'arte di questo periodo, è che spesso sono rappresentati episodi non narrati da Omero (ad esempio, le avventure di Herakles) o solo secondariamente noti da Omero (Aktorione – Molione). Inoltre la maggior parte delle scene eroiche riconoscibili in questo periodo si riferiscono a episodi localizzati sul continente. Nonostante la scarsità della documentazione non consenta conclusioni sicure, sembra più ragionevole ritenere che i pittori del continente in questa fase si siano rifatti alle leggende più largamente diffuse e apprezzate nell'ambiente in cui vivevano e che con ogni probabilità erano anche oggetto di canto presso i poeti contemporanei¹⁰). La leggenda eroica offriva materiale e ispirazione sia ai poeti che ai decoratori dei vasi. In mancanza dei primi l'arte figurata può fornire degli utili indizi sui temi preferiti sul continente anche

9) Si confrontino in proposito le recensioni di Ross Holloway e Webster all'edizione inglese del libro di Schefold (London 1966): rispettivamente «AJA» 72 (1968) p. 180 s.; «JHS» 87 (1967) p. 184. L'attenta recensione di Hampe coglie taluni limiti obiettivi del volume di Schefold: v. «GGA» 220 (1968) pp. 14 ss. Per i problemi qui discussi v. soprattutto pp. 17-19; 29-31 (su Omero e i poemi del ciclo).

10) Buone le conclusioni in proposito di Friis Johansen (*Iliad*, p. 23 s.).

tra i poeti. Ora nulla nelle rappresentazioni vascolari di questo periodo rinvia specificamente all'*Iliade* e all'*Odissea*.

2- L'età successiva, caratterizzata secondo Schefold dal sentire « lirico » sia nella poesia che nell'arte figurata, segna un momento importante nella scelta e nella resa dei motivi nell'arte contemporanea. Soprattutto dal secondo quarto del secolo VII troviamo rappresentati nella ceramica numerosi episodi della leggenda e molti di essi sono noti da diversi esemplari¹¹). La gamma degli episodi e motivi diventerà ancora maggiore nel periodo successivo. Nel secolo VII l'eroe di gran lunga più fortunato è ancora Herakles. Agli episodi dianzi ricordati come risalenti al secolo VIII, si aggiungono ora il duello con Geryoneus (primo quarto del secolo VII) e, per un'età più tarda, l'Amazzonomachia, Herakles al banchetto di Eurytios, Herakles e Deianeira sul carro (fine del secolo VII). Compagno, forse per la prima volta, Perseus (uccisione di Medusa, inseguimento delle Gorgoni), Bellerophon (lotta con la chimera), Theseus (avventura col Minotauro, forse ratto di Helene). Episodi del ciclo troiano sono anche largamente rappresentati. Questi sono numerosi e abbracciano l'intero ciclo, dai *Kypria* (lotta di Thetis e Peleus, giudizio di Paris, agguato di Achilleus a Troilos, etc.) all'*Oresteia* (uccisione di Agamemnon, uccisione di Aigisthos e Klytaimestra).

Sono presenti anche episodi a noi noti dall'*Iliade* e dall'*Odissea*, ma sono relativamente scarsi rispetto a quelli narrati negli altri poemi. Per l'*Iliade* è possibile riconoscere con sicurezza scene con il duello tra Hektor e Aias, tra Hektor e Menelaos, la partenza di Patroklos per la battaglia, tutte databili al 625 a.C. circa e di interpretazione sicura perché i personaggi sono accompagnati da iscrizioni. A queste possono aggiungersi con buone probabilità altre rappresentazioni più antiche, come la processione di Hekabe e del suo seguito al tempio di Athena per l'offerta del peplo¹²) (secondo quarto del secolo VII), e l'ambasciata degli Achei al campo di Achilleus (ultimo quarto del secolo

11) v. Hampe, *Sagenbilder*, p. 39 ss.; 80 s.; Dunbabin, *Eastern Greeks*, pp. 77-80; Schefold, *Sagenbilder*, pp. 27-46 con le tavole e le figure relative; Friis Johansen, *Iliad*, pp. 25-35; Fittschen, *Untersuchungen*, pp. 147-98.

12) Così sembra doversi interpretare la scena rappresentata su un noto pithos beotico a rilievo: v. Hampe, *Sagenbilder*, p. 69 s.; 80. Essa è stata messa in dubbio da Friis Johansen (*op. cit.* pp. 272-75, fig. 97) ma forse a torto; cf. Schefold, *Sagenbilder*, p. 42; tavv. 30; 31; Fittschen, *Untersuchungen*, p. 172 s.

VII)¹³). Altre scene, come l'adunata dei principi achei, la consegna delle armi ad Achilleus a opera di Thetis, possono ricondursi sia a episodi dell'*Iliade* che ai *Kypria*. Gli episodi odissiaci sono scarsamente rappresentati nell'arte arcaica: per l'età più antica abbiamo l'accecamento di Polyphemos (dal secondo quarto del secolo VII) e la fuga della grotta del ciclope (metà del secolo VII), e, da un'età più avanzata, le Sirene (dal 600 circa) e l'episodio di Kirke (dal 560 circa)¹⁴).

Più incerta è la presenza di leggende del ciclo tebano¹⁵). Non mancano invece numerosi altri eroi non legati ai cicli maggiori, come Prometheus, Aedon e Chelidon, Europa sul toro, Kaineus e i centauri, e forse anche le Proitides, i Dioscuri che liberano Helene, e altri.

L'impressione generale che si ricava dal quadro dianzi tracciato è che, accanto alla figura di Herakles, che continua a godere anche in questa fase di una larga fortuna, un ruolo importante è svolto da episodi ed eroi legati al ciclo troiano. Ma, come è stato più volte osservato, solo una piccola parte di questi si rifà a episodi narrati nell'*Iliade*. Tra quelli sopra considerati solo tre con sicurezza e cinque con buone probabilità si rifanno a episodi narrati nell'*Iliade* e uno soltanto all'*Odissea* (Odysseus e il ciclope). Si è cercato di dare ragione di questo fatto pensando che gli episodi narrati nel ciclo meglio si prestavano a essere rappresentati dagli artisti contemporanei, incapaci di rendere adeguatamente la complessità delle situazioni e la drammaticità dei personaggi della nostra *Iliade*¹⁶). Ma è una spiegazione che non soddisfa pienamente. I poemi omerici in generale sono ricchi di episodi che si prestano a essere rappresentati nell'arte

13) cf. Schefold, *Sagenbilder*, p. 82; fig. 28; Friis Johansen, *Iliad*, pp. 51-57; fig. 8; Fittschen, *Untersuchungen*, p. 176; v. anche Hampe, «Gymnasium» 72 (1965) pp. 82-84; figg. 2, 3.

14) La documentazione è raccolta e discussa da O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968 (v. soprattutto p. 282 s.; 305, tav. I) e da B. Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, München 1972, opere che aggiornano il vecchio studio di F. Müller, *Die antiken Odysseeillustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung*, Berlin 1913. v. inoltre Fittschen, *Untersuchungen*, pp. 192-94; Friis Johansen, *Iliad*, p. 34 s.; 38; Steuben, *op. cit.* pp. 50-53.

15) Per una serie di vasi tuttavia è stata avanzata l'ipotesi che rappresentino la partenza di Amphiaraios: cf. Schefold, *Sagenbilder*, pp. 72-74; 78; Friis Johansen, *Iliad*, p. 26; 251; Steuben, *op. cit.* pp. 37-41; Fittschen, *Untersuchungen*, p. 144 s.; 194-96 (con bibliografia anteriore).

16) v. Schefold, *Homericische Epos* (v. supra n. 8) p. 94, n. 12; Friis Johansen, *Iliad*, p. 228 s.; Fittschen, *Untersuchungen*, p. 177.

figurata. Offrono anzi, data la loro ampiezza e complessità, numerosi motivi di varia natura (non solo duelli o episodi bellici) che avrebbero potuto ispirare gli artisti contemporanei. In un periodo più tardo, come alla fine del secolo VI in Attica, i ceramisti attingono largamente a episodi narrati nell'*Iliade*.

Tuttavia l'orientamento prevalente in questo campo è alquanto diverso. Friis Johansen ha interpretato questi dati come riflettenti una fase di parziale conoscenza dei poemi omerici sul continente, una età in cui l'epos ionico esercitava ormai un'azione notevole non solo nell'ambito più specificamente letterario, ma anche nell'arte figurata¹⁷). Di ciò egli trovava conferma principalmente nelle scene con accecamento di Polyphemos¹⁸). Rappresentazioni di questo episodio sono infatti relativamente numerose in un'età abbastanza antica (dal secondo al terzo quarto del secolo VII) in aree lontane fra loro (Eleusis, Argo, Cerveteri, Samos). A queste vanno aggiunte le due scene con fuga dalla grotta, da Aigina e Olimpia, rispettivamente della metà e della fine del secolo VII¹⁹). Sulla base di quest'unico caso, «eccezionalmente ben documentato», egli estende le conclusioni a tutte le rappresentazioni contemporanee. In realtà non sembra prudente far dipendere tutte le conclusioni sulla conoscenza dei poemi omerici sul continente dall'esame di questa unica, anche se celebre, rappresentazione. E' necessario piuttosto tener presente che taluni elementi nella resa di quest'episodio non sembrano adattarsi bene al racconto quale ci è noto da Omero. Storie sul «gigante accecato» erano comuni nelle tradizioni popolari di Europa e d'Asia, e taluni elementi del racconto, quali è possibile ricavare da queste rappresentazioni vascolari, riflettono probabilmente tradizioni dell'episodio più o meno vicine al folclore locale – in cui i protagonisti della vicenda potrebbero essere già diventati Polyphemos e Odysseus – piuttosto che la versione odissiacca²⁰).

17) v. *Iliad*, p. 35 s.; 85; 228, seguito da L.A. Stella, *Tradizione micenea e poesia dell'Iliade* (cit.), p. 246.

18) Così anche W. Zschietzschmann, *Homer und die attische Bildkunst um 560*, «Arch. Jahrb.» 46 (1931) p. 46, che si rifaceva a F. Müller (*supra*, n. 14).

19) Friis Johansen, *Iliad*, p. 34 s.; Fittschen, *Sagenbilder*, p. 192 s.; Touchefeu-Meynier, *op. cit.* p. 42.

20) v. Touchefeu-Meynier, *op. cit.* p. 64 s.; 300 s., la quale molto opportunamente si chiede «si des illustrations qui nous paraissent à première vue typiquement homériques ne sont pas en réalité préhomériques ou parahomériques». Sia nel cratere argivo, ad esempio, sia nell'anfora proto-

Va inoltre notato che, nonostante l'orientamento di Friis Johansen si distingua per taluni aspetti da quello di Schefold²¹⁾, esso sembra dividerne il presupposto fondamentale, che rinvia a un'interpretazione analitica dei poemi omerici: le rappresentazioni eroiche, che nel secolo VII assumono ormai un peso notevole nella ceramica, sono qui ricondotte a quanto dell'epos ionico (e omerico) già esisteva nel secolo VIII. Su un'analoga linea interpretativa si colloca uno dei massimi conoscitori della ceramica geometrica: J.N.Coldstream²²⁾. Secondo la tesi da lui proposta, l'*Iliade*, già esistente nelle sue varie parti alla fine del secolo VIII, si diffuse sul continente più o meno nel medesimo periodo della sua composizione. La comparsa di motivi eroici nella ceramica tardo-geometrica è messa in relazione con la composizione dell'*Iliade*, che avrebbe

attica, lo strumento usato da Odysseus e dai suoi compagni non è un palo come in Omero, ma sembra piuttosto uno spiedo nel primo caso, una lancia nel secondo. cf. P.Courbin, *Un fragment de cratère protoargien*, «BCH» 79 (1955) pp. 47-48; D.L.Page, *The Homeric Odyssey*, Oxford 1955, pp. 9-11. Essi potrebbero riflettere un racconto in cui il ciclope infilza e cuoce le sue vittime, una versione ripresa poi dai comici e di cui un'eco è forse nel *Ciclope* euripideo (vv. 356-60). Fittschen (*Untersuchungen*, p. 193 s.) ha fatto notare come nell'*Odissea* (l. 383-86) il palo usato per l'accecamento è tenuto alto e perpendicolare sull'occhio del ciclope (così anche in Eur. *Cycl.* 458 s. e in un cratere italiota della seconda metà del secolo V, che forse si rifà al medesimo dramma satiresco: Touchefeu-Meynier, *op. cit.* tav. IV 1 = Brommer, *Satyrspiele*, Berlin 1959, figg. 11-12) mentre nelle rappresentazioni vascolari ricordate è tenuto orizzontalmente. Vanno tenute presenti tuttavia le diverse possibilità di resa nell'età del primo arcaismo e in quella dei vasi attici a figure rosse: cf. Fellmann, *op. cit.* p. 36. Il racconto del gigante accecato è diffuso nel folclore europeo e asiatico: v. O.Hackmann, *Die Polyphemsage in der Volksüberlieferung*, Helsingfors 1904; G.Germain, *Genèse de l'Odyssee, le fantastique et le sacré*, Paris 1954; S.Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, tr. it., Milano 1967, p. 285, tipo 1137 nella classificazione di Aarne-Thompson; cf. Page, *op. cit.* p. 1 ss.

21) A differenza di Schefold, Friis Johansen riconosce alle rappresentazioni eroiche tardo-geometriche una indipendenza da Omero (*Iliad*, pp. 23-25). La preferenza per i temi non iliadici, che si riscontra in questo come nei successivi periodi, è ricondotta, a differenza di Schefold, a difficoltà di resa e a esigenze espressive che trovano la loro ragion d'essere all'interno dei modi figurativi in cui si muoveva l'artista arcaico (*Iliad*, p. 228 s.).

22) *Geometric Greece*, London 1977, p. 342 s. v. anche Fittschen (*Untersuchungen*, p. 200 s.), secondo il quale i poemi omerici erano noti in tutta la Grecia già al momento della loro composizione, Steuben, *op. cit.* p. 83, *passim*. E' il medesimo convincimento che è alla base delle opere di K.Bulas (*op. cit.* p. 53 s., *passim*) e in parte anche di Hampe, che riconduce i primi sicuri influssi di Omero sull'arte figurata al secondo quarto del secolo VII, nell'età del *Monumentaler Stil* (*Sagenbilder*, pp. 74-77; v. anche pp. 51-55).

così determinato il bisogno di realizzare anche nell'arte figurata quegli episodi tratti dal poema che tanta fortuna avevano incontrato quando erano oggetto di canto dei rapsodi.

Rimane tuttavia difficile convincersi di questa tesi. Gli utili repertori, attentamente curati e discussi da Hampe, Schefold, Friis Johansen, Fittschen, non confermano questo indirizzo della ricerca. Né è agevole convincersi che la ricostruzione da essi proposta non sia stata influenzata, almeno in parte, dagli indirizzi di studio su Omero e, più in generale, sulla poesia epica, cui essi aderivano. Così da un lato l'influsso esercitato dall'epos ionico sull'arte figurata continentale appare più come un dato implicito dell'argomentare che come un fatto emergente dalla documentazione, dall'altro l'indirizzo analitico seguito da Schefold e Friis Johansen è presente più come elemento condizionante nell'esame dei dati che come un fatto obiettivamente verificabile. Soprattutto per quanto riguarda il primo punto, sulla *leadership* esercitata dall'epos ionico sin dall'età di Omero, l'interpretazione cui ci si attiene nel campo dell'arte figurata è praticamente la medesima cui aderiscono molti tra gli studiosi della letteratura greca arcaica. Il presupposto su cui essa si fonda è quello per cui, dal momento in cui è possibile scorgere nella Ionia l'affermarsi di una tradizione epica, per noi legata soprattutto al nome di Omero, tutte le altre manifestazioni culturali che è possibile analizzare – o ipotizzare – nell'intera area mediterranea in cui giunsero Greci, sarebbero sotto il costante influsso di questa medesima tradizione epica. E' un'ipotesi che necessiterebbe di prove decisive sia sul piano filologico-letterario che storico-archeologico. I motivi presenti nell'arte figurata del secolo VII non consentono di trarre alcuna conclusione positiva sulla diffusione nella Grecia continentale dei poemi omerici nel medesimo periodo. Il ruolo relativamente modesto che essi occupano nella vasta gamma di episodi della leggenda con cui si cimenta l'arte figurata mostra soltanto che episodi a noi noti dall'*Iliade* e dall'*Odissea* erano conosciuti sul continente già nella prima metà del secolo VII. Ancor meno è possibile in questa fase mettere in relazione la versione nota al pittore con quella dei corrispondenti luoghi dell'*Iliade*, come pure sarebbe necessario fare quando si parla di una dipendenza da Omero. Tutto ciò evidentemente non autorizza conclusioni sulla diffusione dei poemi omerici o di parte di essi in ambiente non ionico.

3- Una particolare attenzione è dedicata da Friis Johansen all'area argivo-corinzia e in genere al Peloponneso di nord-est

tra l'ultimo quarto del secolo VII e la metà del VI²³). L'Attica in questa fase conobbe degli sviluppi diversi e svolse un ruolo subordinato rispetto a Corinto. La scarsità della documentazione nelle altre regioni non permetterebbe, secondo Friis Johansen, di trarre, per queste, conclusioni sufficientemente sicure. Ma forse talune caute considerazioni possono farsi anche per la Laconia, sommando la documentazione archeologica, proveniente principalmente dal santuario di Artemis Orthia, con la descrizione di Pausania del trono di Apollo ad Amyklai (v. *infra*).

Tra questa e l'età immediatamente precedente vi è una forte continuità figurativa. Gli episodi eroici nella prima metà del secolo VI sono ancora più numerosi che nel VII. Riguardano sia il ciclo di Herakles che quello troiano e tebano. Agli eroi dei cicli maggiori se ne aggiungono inoltre numerosi altri²⁴). Accanto a episodi noti dagli altri poemi del ciclo troiano diventano ora numerosi anche episodi a noi noti dall'*Iliade*.

Tra quelli propriamente iliadici Friis Johansen elenca e discute i seguenti: a) visita di Thetis ad Achilleus addolorato per la morte di Patroklos; b) Priamos dinanzi ad Achilleus per il riscatto del corpo di Hektor; c) ambasciata degli Achei alla tenda di Achilleus; d) episodio dell'aristeia di Diomedes, forse con il duello tra Diomedes e Aineias; e) duello tra Hektor e Aias; f) duello tra Hektor e Achilleus; g) Dolon; h) partenza di Patroklos per la battaglia; i) duello tra Hektor e Menelaos sul corpo di Euphorbos; l) partenza di Hektor per la battaglia. A questi episodi va aggiunto il duello tra Agamemnon e Koon rappresentato, secondo Pausania (V 19, 4), sull'arca di Kypselos.

La documentazione questa volta non è scarsa e, tra gli altri, anche gli episodi del ciclo troiano occupano un posto di rilievo. Tuttavia un esame che non voglia trarre conclusioni sulla diffusione dei poemi omerici dalla sola presenza di motivi iliadici nell'arte figurata contemporanea deve cercare di chiarire fino a che punto i temi prescelti si adattano alla descrizione dell'*Iliade*,

23) *Iliad*, pp. 42-84.

24) Oltre a Friis Johansen (*loc. cit.*) v. Dunbabin, *Eastern Greeks*, pp. 80-87; Schefold, *Sagenbilder*, p. 48 ss.; H. Payne, *Necrocorinthia*, Oxford 1931, pp. 124-43. Accanto alla ceramica vanno ricordati gli interessanti rilievi «argivo-corinzi» in bronzo, provenienti soprattutto da Olimpia: v. su questi il volume di Kunze, *Archaische Schildbänder* (*supra*, n. 2) e le placche votive in terracotta da Pente Skouphia presso Corinto. In questa fase l'Attica rimane arretrata rispetto a Corinto (Friis Johansen, *Iliad*, pp. 42-44).

e se gli episodi ivi rappresentati rinviino necessariamente alla medesima versione dell'*Iliade*. E' quanto appunto si propone l'esame di Friis Johansen, il quale giunge alla conclusione che l'arte figurata corinzia presuppone la circolazione dell'*Iliade* nella sua interezza già nell'ultimo quarto del secolo VII²⁵). Anche in questo caso tuttavia la dimostrazione non risulta stringente. Nei casi più «favorevoli» infatti non è possibile scorgere differenze tra la versione omerica e quella ricavabile dal documento figurato (è il caso, ad esempio, dell'incontro di Priamos con Achilleus, dell'ambasciata ad Achilleus), ma ciò non costituisce propriamente neppure una prova positiva. In altri casi i nomi associati ai personaggi rappresentati non corrispondono a quelli noti da Omero, talvolta gli episodi non sembrano adattarsi alla versione omerica e potrebbero con altrettanta plausibilità rinviare a una versione diversa. Una conclusione univoca è resa impossibile dalla natura stessa della documentazione, dall'uso cioè che fa il documento figurato di forme narrative proprie che possono trasformarsi in altrettante libertà rispetto al testo poetico e che rendono pertanto il confronto complesso ed incerto²⁶). Parlare in tali casi di una dipendenza dell'artista dai poemi si rivela necessariamente pericoloso e illusorio. L'impressione generale che si trae dall'esame di questi pezzi è che, se anche il ceramista intendeva riprodurre un episodio a lui noto dall'*Iliade*, ciò non potrebbe essere ricavato dalla resa che egli offre del soggetto. Tuttavia almeno in un paio di casi sembra di poter cogliere la diversità della versione seguita dal pittore rispetto a quella del poeta.

Una interessante placca votiva in terracotta da Pente Skouphia, di poco anteriore alla metà del secolo VI, purtroppo mutila, mostra Diomedes con la lancia sollevata nel gesto convenzionale del combattimento²⁷). Davanti a lui è il corpo di Pandaros. Non si conosce l'avversario dell'eroe in questo duello, ma con buon fondamento Friis Johansen ha pensato ad Aineias,

25) *Iliad*, p. 84, *passim*. Analogamente Schefold, *Sagenbilder*, p. 84, il quale, coerentemente con le sue premesse, parla di forte influsso dello *Iliasdichter* sull'arte corinzia contemporanea.

26) Si confronti in proposito la presentazione che fa Steuben della medesima documentazione corinzia (*op. cit.* pp. 44-48). L'autore crede a un influsso dell'*Iliade* su queste rappresentazioni, ma sono i suoi stessi giudizi che scoraggiano questa conclusione. cf. anche pp. 88-91, sulle relazioni tra poesia e arte figurata.

27) Friis Johansen, *Iliad*, pp. 57-61; fig. 9; Schefold, *Sagenbilder*, p. 85; fig. 37; Steuben, *op. cit.* p. 47s.

rifacendosi al noto passo dell'*Iliade* (E 297 ss.). Dietro l'eroe, sul carro, è la dea Athena che regge le briglie. Ancora oltre è l'eroe Sthenelos, il fido auriga di Diomedes, la cui presenza è assicurata dal nome, mutilo, sulla placca. Anche l'identità degli altri personaggi è nota dalle iscrizioni, anche se mutili, che accompagnano i personaggi. Molto probabilmente la placca ritrae il motivo tradizionale del duello sul corpo di un guerriero caduto, nel caso particolare il duello tra Diomedes e Aineias sul corpo di Pandaros. L'identificazione con l'episodio noto dall'*Iliade* può considerarsi sicura²⁸). Ma nonostante Friis Johansen tenti di mostrare il contrario, sono presenti notevoli differenze rispetto alla versione iliadica. Sulla placca Diomedes assale Aineias con la lancia e non con un masso come avviene nell'*Iliade* (v. 302). Inoltre sulla placca è Athena che attende l'eroe sul carro e non Sthenelos, come invece nell'*Iliade*. Nel poema la dea sale sul carro dell'eroe solo in occasione dell'appressarsi minaccioso di Ares, che potrebbe mettere in serie difficoltà il suo protetto (E 835 ss.). Sulla placca invece Sthenelos, che, come si ricava dall'iscrizione, doveva apparire dietro i cavalli del carro guidato da Athena, è sostituito già in occasione del duello con Aineias. Le differenze sono notevoli. E' improbabile che il decoratore della placca avesse in mente l'aristeia di Diomedes come è narrata nell'*Iliade*. La placca sembra piuttosto rinviare a una versione diversa dell'episodio, versione che, nell'assenza di altra documentazione, non ci è dato di ricostruire ma solo di cogliere vagamente dall'esame di questo pezzo.

Un altro caso notevole è offerto dal noto piatto rodio, dell'ultimo quarto del secolo VII, con il duello tra Menelaos e Hektor sul corpo di Euphorbos²⁹). Il duello rappresentato sul vaso non è mai narrato nella nostra *Iliade*. Nel poema Menelaos, che tentava di spogliare delle armi il caduto Euphorbos, si ritira dinanzi all'incalzare di Hektor³⁰), come è stato notato già da altri commentatori. Inoltre la posizione del caduto appare qui

28) Tralascio come non rilevante per la discussione il problema dell'attribuzione a questa placca del frammento con Teukros che tende l'arco al riparo di uno scudo beotico, che assai probabilmente è quello di Aias (v. © 266 ss.; Friis Johansen, *Iliad*, p. 61). Se i due frammenti appartengono al medesimo pezzo potrebbe trattarsi di *contaminatio* tra due celebri episodi della guerra di Troia.

29) Friis Johansen, *Iliad*, pp. 77-80; Schefold, *Sagenbilder*, p. 84; fig. 75; Fittschen, *Untersuchungen*, p. 174. Il pezzo, secondo Friis Johansen e altri, è ispirato da un modello del Peloponneso di nord-est.

30) P 89 ss.

singolare. Euphorbos volge la parte superiore del corpo verso Menelaos, e ciò diversamente dalla convenzione abituale che vede il caduto nella posizione contraria, con i piedi verso l'uccisore, in una posizione più naturale di caduta in combattimento. La posizione di Euphorbos può qui voler significare, come ha sostenuto Schefold³¹⁾, che Menelaos riuscì ad impadronirsi delle armi del caduto. Ora noi sappiamo, teste Pausania³²⁾, che nell'Heraion di Argo si conservavano le armi che Menelaos avrebbe sottratto a Euphorbos dinanzi a Troia. L'ipotesi che nella coppa troviamo riflessa una versione dell'episodio diversa da quella a noi nota da Omero, avanzata da esegeti di indirizzo analitico³³⁾, appare fondata. La notizia di Pausania presuppone forse la medesima versione. In via di pura ipotesi si potrebbe pensare a una versione continentale in cui Menelaos uccide Euphorbos, resiste all'attacco di Hektor e quindi spoglia delle armi il caduto (ciò che invece non gli riesce di fare nell'*Iliade*). La presenza delle armi di Euphorbos nell'Heraion argivo, quale offerta di Menelaos, presuppone una versione della leggenda, forse legata a una tradizione epica, diversa da quella a noi nota dall'*Iliade*³⁴⁾.

In conclusione, l'esame di queste rappresentazioni dimostra soltanto che episodi narrati nell'*Iliade* erano noti anche nel Peloponneso di nord-est tra la fine del secolo VII e l'inizio del VI. Per trarre conclusioni più sicure nella direzione e nella misura presupposte da numerosi esegeti necessiterebbe una documentazione più univoca, quale ad esempio disponiamo per l'Attica alla fine del secolo VI. Diversamente le differenze do-

31) *Sagenbilder*, p. 84.

32) II 17, 3.

33) v. E. Bethe, *Homer. Dichtung und Sage* II, Leipzig-Berlin 1922, pp. 320-23, che pensava a una versione più antica della nostra *Iliade*. Così anche Schefold, che pensava a una versione risalente allo *Ur - Kyklos*: v. *Poésie homérique* (*supra*, n. 8) p. 16 s.; cf. anche C. Robert, *Studien zur Ilias*, Berlin 1901, p. 79 s.; P. Von der Mühl, *Kritisches Hypomnema zur Ilias*, Basel 1952, p. 254 s.; Zschietzschmann, *art. cit.* p. 46 s. Già nel secolo scorso, accanto a chi riteneva l'episodio rappresentato sulla coppa di derivazione iliadica (Luckenbach, *op. cit.* p. 538 s.; Schneider, *op. cit.* pp. 11-14), non era mancato chi aveva pensato a una tradizione diversa da quella della nostra *Iliade*: così Conze e Meier (*ap. Schneider, loc. cit.*).

34) La relativa popolarità di Euphorbos, che difficilmente potremmo ricavare dal ruolo dell'eroe nell'*Iliade*, è riflessa nella tradizione secondo cui Pitagora, nelle sue successive reincarnazioni, sarebbe stato anche Euphorbos. v. Diog. Laert. VIII 4 s. Altre fonti in *RE*, VI 1 (1907), s. v. Euphorbos, col. 1173.

vranno necessariamente considerarsi più interessanti delle somiglianze perché saranno soprattutto queste, quando è possibile accertarle, a offrirci indizi utili sulla versione seguita dall'artista.

Neppure possono considerarsi persuasive in questo senso le considerazioni sui «temi minori» dell'*Iliade*, che troverebbero un'adeguata illustrazione nell'arte figurata del Peloponneso di nord-est in questa fase e che mostrerebbero una «intima conoscenza» dell'*Iliade*. E' il caso del duello tra Koon e Agamemnon sul corpo del caduto Iphidamas. Trattasi di un motivo tradizionale sia nella poesia che nell'arte figurata. Pausania c'informa che l'episodio era rappresentato sull'arca di Kypselos³⁵). Questa è l'unica attestazione che abbiamo di una sua presenza nell'arte figurata. Ora può, come sostiene Friis Johansen³⁶), la scelta di un soggetto così specifico rivelare una sorprendente conoscenza, fin nei dettagli, della nostra *Iliade*? Se l'episodio potesse con sicurezza riferirsi alla nostra *Iliade*, esso costituirebbe, data la scarsa rilevanza dell'episodio nell'economia del poema, un forte argomento a favore di questa tesi. Ma la rimanente documentazione, nella quale la notizia di Pausania va inquadrata, non incoraggia questa soluzione. Il primo dato che colpisce è proprio lo scarso rilievo che ha per noi l'episodio, che lo fa apparire quasi come una voluta citazione dell'*Iliade*, e che pure figurava su un celebre monumento della Corinto arcaica. E' naturale pertanto chiedersi se un episodio minore, almeno per noi che dipendiamo dall'*Iliade*, lo fosse anche per i Corinzi dell'età di Kypselos. Purtroppo a problemi di questo tipo è quasi sempre impossibile fornire una risposta esauriente, data la scarsità della documentazione. Ma in questo caso è la stessa notizia di Pausania a offrirci un indizio della popolarità dell'episodio nella Corinto contemporanea. Sull'arca di Kypselos erano rappresentati episodi celebri della leggenda eroica³⁷), e tale doveva essere considerato anche il duello tra Agamemnon e Koon se si trovava in tale compagnia. Secondo la descrizione di Pausania, l'episodio era rappresentato nella quarta fascia cominciando dal basso. Qui erano raggruppati, accanto all'episodio ricordato, il duello tra Herakles e Geryoneus, e quelli tra Achilleus e Memnon, tra Hektor e Aias, tra Eteokles e Polyneikes, cioè alcuni tra i più

35) Paus. V 19, 4.

36) *op. cit.* p. 70; 84. Del medesimo orientamento era Schneider, *op. cit.* pp. 14-17.

37) v. Paus. V 17, 5-19, 10.

celebri duelli noti dall'epos e dall'arte figurata. Va notato in proposito che nell'*Iliade* il duello tra Koon e Agamemnon fa parte dell'aristeia di Agamemnon, rappresenta uno dei pochi episodi della guerra troiana in cui l'eroe mette in luce le sue capacità guerriere ed è narrato con una certa dovizia di particolari³⁸). Questi indizi invitano a ritenere che l'episodio fosse abbastanza noto, se non anche celebre, nel Peloponneso, soprattutto in quei centri che, come Corinto, erano parte del regno di Agamemnon al tempo della guerra di Troia, secondo quanto narrava la leggenda³⁹), e che perciò dovevano conoscere e conservare con cura particolare le imprese di un loro re che erano anche parte del loro passato eroico. Né a ciò vale obiettare che Agamemnon era re di Micene, e Corinto solo una città del suo territorio. Da un caso analogo, fortunatamente documentato, sappiamo di quanto rispetto era circondato Adrastòs a Sicione in età arcaica, pur essendo in linea maschile legato a una genealogia di re argivi⁴⁰). D'altra parte era la stessa celebrità guadagnata da Agamemnon nella leggenda e nell'epos a renderlo bene eccetto ai Corinzi. Queste considerazioni possono rendere ragione della notorietà, se non della fama, di un episodio della guerra troiana in ambiente corinzio, anche se di esso non è possibile stabilire né la portata né il significato. Rimane aperto il problema della dipendenza dell'episodio rappresentato sull'arca di Kypselos dalla versione di Omero. Ma una volta chiariti i precedenti che possono giustificare la presenza dell'episodio su un così celebre monumento, rimane difficile convincersi che i Corinzi avessero appreso questo avvenimento dai versi di Omero.

A conclusione di questa presentazione è possibile constatare come proprio gli episodi della leggenda rappresentati sull'arca di Kypselos possono offrire una controprova alle soluzioni che si sono andate prospettando finora. La cronologia dell'arca non è propriamente sicura. Essa si basa da un lato su un confronto dei temi rappresentati con quelli noti dalla documentazione corinzia

38) *A* 248-63. Il duello con Koon segue immediatamente l'uccisione di Iphidamas, figlio di Antenor e fratello di Koon, a opera del medesimo Agamemnon (vv. 218-47).

39) Corinto è parte del regno di Agamemnon anche nel catalogo delle navi: *B* 570; cf. Paus. II 4, 2; Th. W. Allen, *The Homeric Catalogue of Ships*, Oxford 1921, p. 69; R. Hope Simpson - J. F. Lazenby, *The Catalogue of the Ships in Homer's Iliad*, Oxford 1970, p. 65 s.

40) *Her.* V 67, 1.

arcaica, dall'altro sulla cronologia dei Cipselidi⁴¹). Non si andrà in ogni caso lontano dal vero collocando il monumento in un periodo più o meno antico nella prima metà del secolo VI. Delle trentuno scene d'interpretazione sicura presenti sull'arca, sei rappresentano miti degli dei e venticinque rappresentano episodi della leggenda eroica. Erano presenti episodi di un po' tutti i cicli eroici. Molte di queste scene sono note anche dalla documentazione figurata. Le imprese di Herakles sono presenti con quattro episodi: Herakles e l'idra, Herakles e Atlas, duello con Geryoneus, lotta con i centauri. Herakles era rappresentato anche tra i partecipanti ai giochi funebri in onore di Pelias. Il ciclo troiano era rappresentato con sette episodi, ma solo due di essi sono narrati nella nostra *Iliade* (duello tra Hektor e Aias, tra Koon e Agamemnon), e nessuno forse nell'*Odissea*⁴²). La situazione qui riflessa sembra accordarsi abbastanza bene con quanto emerge dalla rimanente documentazione figurata. Accanto alle imprese di Herakles, che ancora in questo periodo godono di larga fortuna presso gli artisti, sono largamente rappresentati episodi del ciclo troiano. Tra questi gli episodi iliadici non godono di particolare fortuna, né si ha motivo di ritenere che essi dipendano dalla nostra *Iliade*. Come si è visto, il duello tra Koon e Agamemnon non costituisce un argomento in contrario.

4- Per quanto riguarda l'Attica, Friis Johansen nota che scene iliadiche non si incontrano sulla ceramica prima del 570 circa. Esse rimangono scarse fin verso il 550⁴³). L'elenco degli episodi risalenti a questo periodo è il seguente: giochi funebri per Patroklos, Priamos dinanzi ad Achilleus per il riscatto del corpo di Hektor, partenza di Hektor e Kebriones per la battaglia,

41) Sulla datazione dell'arca, che è bene in ogni caso ritenere dedicata ad Olimpia in un'età in cui i Cipselidi erano ancora al potere a Corinto, v. W. v. Massow, *Die Kypseloslade*, «Ath. Mitt.» 41 (1916) pp. 13-15; Payne, *Necrocorinthia*, p. 125; G. Méautis, *Le coffre de Cypselos*, «REG» 44 (1931) p. 241 s.; É. Will, *Korinthiska*, Paris 1955, pp. 412-14; E. Simon, «Enc. Arte antica» IV 1961, p. 427 s.; G. Lippold, *RE* XII 1 (1924) s. v. Kypselos, c. 121; H. Hitzig-H. Blümner, *comm. Paus.* II 1, p. 397 s.; J. G. Frazer, *comm. Paus.* III p. 600 s. (con bibliografia anteriore).

42) Una delle scene rappresentate sulla fascia superiore dell'arca era interpretata da Pausania (V 19, 7) come rappresentante Odysseus e Kirke su una *klime*, ma quella di Pausania era solo un'ipotesi (sulla fascia superiore, a differenza delle precedenti, non si trovavano iscrizioni) e la scena può essere interpretata anche come rappresentante Peleus e Thetis: v. Massow, *art. cit.* pp. 92-95; Méautis, *art. cit.* pp. 269-71; Friis Johansen, *Iliad*, pp. 247-49.

43) *Iliad*, p. 223 s.

e forse anche Achilleus che trascina il corpo di Hektor. Dopo il 550 la situazione non cambia molto. Tra il 550 e il 520 le rappresentazioni iliadiche continuano a essere scarse di numero e, come nel periodo precedente, tratte soprattutto dall'ultimo terzo del poema. Verso la fine del secolo VI il quadro generale subisce un profondo mutamento⁴⁴). Gli episodi iliadici diventano in questo periodo numerosi, contengono allusioni a elementi precisi del poema e presuppongono una conoscenza diretta della maggior parte dell'*Iliade*. La documentazione raccolta da Friis Johansen a dimostrazione di questa tesi è realmente assai ricca, e, in linea di massima, univoca⁴⁵). Per l'Attica della fine del secolo VI questa conclusione non poggia sull'esame isolato di singoli pezzi, per i quali sono possibili spesso diverse interpretazioni, ma sul complesso della nostra documentazione. E' questo un fatto che va sottolineato perché è su queste basi che è possibile trarre conclusioni storiche più sicure. Ora sia il numero che il tipo delle scene iliadiche non lasciano soverchi dubbi sul fatto che l'artista si riferisse a episodi della guerra troiana così come essi sono narrati nell'*Iliade*. La documentazione si presenta ancora più univoca nei primi decenni del secolo V. Soprattutto nei vasi attici a figure rosse di questo periodo gli episodi iliadici aumentano ancora rispetto all'età precedente, sono presenti ora per la prima volta numerose scene iliadiche che non comparivano nella documentazione precedente e queste sono connesse con il tema principale del poema: la *μῆνις* di Achilleus⁴⁶). Qualche utile elemento è possibile ricavare anche dalle scene odissiache. Fellmann ha notato come sia le rappresentazioni con accecamento del ciclope sia quelle con fuga dalla grotta aumentano notevolmente nella seconda metà del secolo VI⁴⁷). Il fatto si rivela ancora più significativo se messo in relazione con la situazione nella prima metà del secolo, per la quale sono testimoniate solo scarse rappresentazioni con questi episodi. Entrambi i temi vengono poi abbandonati nei primi decenni del secolo V. Lo stesso autore ha messo in relazione questi dati con la cosiddetta recensione pisistratea dei poemi di Omero, avvenuta, secondo la testimonianza quasi unanime delle fonti, nel medesimo periodo di tempo.

44) Friis Johansen, *Iliad*, p. 225 s.

45) *Iliad*, pp. 85-223.

46) v. J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, London 1975, p. 230 s.

47) *op. cit.* p. 34; 79.

Non essendo i dati per le età più antiche in Attica e nel resto del continente riferibili a episodi della guerra troiana così come sono narrati nell'*Iliade*, si deve constatare come l'arte figurata rinvii per la conoscenza dell'*Iliade* sul continente a un'età non anteriore alla fine del secolo VI. Tale diffusione pare avvenuta per la prima volta in Attica. Ciò è almeno quanto suggerisce la nostra documentazione «positiva», (non va dimenticato che altre regioni della Grecia non consentono conclusioni in alcun senso). Ciò d'altra parte non meraviglia sia perché questa situazione può essere messa in relazione con la documentazione letteraria (v. *infra*) sia perché ciò si spiega bene con il ruolo di tramite svolto dall'Attica in età arcaica tra il continente e il mondo ionico.

5- Tralasciando ora le rimanenti regioni della Grecia, che, come si è detto, non consentono per il problema qui trattato alcuna conclusione sicura, ci volgiamo alla Laconia, per la quale sono possibili alcune, sia pur caute, considerazioni. Gli episodi della leggenda raffigurati sul trono di Apollo ad Amyklai e taluni ritrovamenti nel santuario di Artemis Orthia a Sparta, nei quali con maggiore fondamento è possibile riconoscere episodi della leggenda, offrono un panorama, forse non troppo parziale, delle leggende che godevano di maggior fortuna a Sparta in età arcaica. Le circa quarantacinque scene che decoravano il trono di Apollo e l'altare dell'eroe Hyakinthos erano quasi tutte di argomento eroico⁴⁸). Sul monumento erano rappresentati avvenimenti localizzati un po' in tutte le regioni della Grecia. L'eroe più largamente raffigurato era Herakles con ben quattordici rilievi, alcuni dei quali con imprese pressoché sconosciute dalla rimanente documentazione (lotta con il gigante Thourios, con il centauro Oreios)⁴⁹). Delle

48) Paus. III 18, 10-19, 5. Come è noto, non è possibile stabilire il numero preciso di queste scene a causa dell'elencazione non sempre chiara di Pausania, che si presta in alcuni casi a diverse interpretazioni: v. A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig-Berlin 1893, pp. 697-711; C. Robert, *RE* III 1 (1897), cc. 129-135 s. v. Bathykles; Hitzig-Blümner, comm. *ad loc.* I 2, p. 815 ss. La datazione del monumento è alquanto incerta, ma dalle notizie di Pausania (III 10, 8) e di Erodoto (I 69; cf. Athen. VI 232 a) è possibile risalire all'età di Cresò o a quella immediatamente successiva. v. Hitzig-Blümner, I 2, p. 811 s. Macchinosa la spiegazione di Furtwängler (*op. cit.* p. 696), seguito da Robert (*art. cit.* c. 135 s.); cf. Frazer, *Pausanias's Description of Greece*, rist. New York 1965, III pp. 351-57.

49) Hitzig-Blümner, I 2, pp. 818, 826. Anche nel tempio di Athena Chalkioikos a Sparta le imprese di Herakles erano largamente rappresen-

rimanenti rappresentazioni solo cinque sono di argomento troiano, e, tra queste, una è riferibile a un episodio narrato nell'*Iliade* (funerali di Hektor) e due sono riferibili all'*Odissea* (danza dei Feaci con Demodokos che canta, avventura di Menelaos e Proteus in Egitto).

Tra i ritrovamenti provenienti dal santuario di Artemis Orthia Dunbabin ha riconosciuto dieci rappresentazioni eroiche⁵⁰). Tra queste, tre raffigurano imprese di Herakles, cinque raffigurano episodi del ciclo troiano (prothesis di Hektor, giudizio di Paris, suicidio di Aias, Achilleus trascina il corpo di Hektor, incontro di Priamos e Achilleus)⁵¹). Ma le interpretazioni di Dunbabin non sono sempre sicure. Friis Johansen ha espresso riserve sull'interpretazione di alcuni episodi del ciclo troiano⁵²), Evangelia Marangou, nel suo studio sulle sculture laconiche in osso e in avorio, sia pure con qualche riserva, ne ha accolte la maggior parte⁵³). In linea di massima tuttavia, e con le necessarie cautele dovute all'incertezza e lacunosità della documentazione, si può ritenere che gli episodi ricavabili dalla documentazione archeologica si conciliano bene con quelli rappresentati sul trono di Amyklai⁵⁴). Molte delle scene note dagli scavi nel

tate. Pausania (III 17, 3) ricorda *πολλὰ μὲν τῶν ἄθλων Ἡρακλέους, πολλὰ δὲ καὶ ὧν ἐθέλοντῆς κατώρθωσε*. Erano qui rappresentate anche altre leggende legate al passato eroico di Sparta, come le imprese dei figli di Tyndareos e il ratto delle Leucippidi.

50) Dunbabin, *Eastern Greeks*, pp. 80-87.

51) v. *Artemis Orthia*, ed. R.M. Dawkins, London 1929. Per gli episodi del ciclo troiano: tav. CII 2 (prothesis di Hektor); CXXVII 1 (giudizio di Paris); CXXX 2 b (Priamos dinanzi ad Achilleus).

52) *Iliad*, p. 279 s. (c. 12; c. 14; c. 15 a), e precisamente sulle scene interpretate come Achilleus che trascina il corpo di Hektor, incontro di Priamos e Achilleus, prothesis di Hektor.

53) *Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien*, Tübingen 1969, p. 53; 102 ss.

54) Tra questi anche un episodio non frequentemente rappresentato nell'arte arcaica, come la morte del Diomedes tracio ucciso dalle sue cavalle. Così va forse interpretata la scena rappresentata su un pettine d'avorio dal santuario di Artemis Orthia (tav. CXXVIII 2 a) piuttosto che come la morte di Glaukos beotico o di Rhesos (cf. Dunbabin, *Eastern Greeks*, p. 87). L'episodio era rappresentato anche sul trono di Apollo ad Amyklai (Paus. III 18, 12) e s'inquadra bene nelle avventure di Herakles (l'episodio era una delle fatiche dell'eroe) e più generalmente nella fortuna di cui godette l'eroe a Sparta e sul continente greco in età arcaica. Su questa impresa di Herakles v. [Apollod.] *Bibl.* II 5, 8; Pind. fr. 169, 9 ss.; Diod. Sic. IV 15, 3 s.; Philostr. *Imag.* II 25; Hyg. *fab.* 30; cf. Brommer, *Herakles*, p. 33 s.. La Marangou (*op. cit.* p. 106; cf. tav. 72 a) interpreta la scena, con argomentazioni che non mi sembrano decisive, come rappresentante la

santuario si incontrano anche sul trono di Apollo. Questo è un indizio abbastanza chiaro della fortuna e popolarità di queste leggende nella Sparta arcaica. Ancora una volta possiamo constatare il grande rilievo che viene dato, anche in ambiente spartano, alle avventure di Herakles, e il ruolo piuttosto modesto che hanno, tra le leggende del ciclo troiano, quelle riferibili all'*Iliade*. Se i dati presi in esame sono piuttosto scarsi, e quindi le conclusioni devono essere prudenti, è lo stesso accordo con quanto è possibile accertare con regioni sotto questo aspetto meglio note – come l'Attica e il Peloponneso di nord-est – a offrire ulteriore motivo di ritenere che la documentazione raccolta non sia fuorviante. Né gli episodi descritti sul trono di Apollo ad Amyklai consentono di pensare a una conoscenza, sia pure parziale, dell'*Odissea* a Sparta in età arcaica, come pure è stato sostenuto⁵⁵). I due episodi odissiaci ricordati non sono sufficienti ad avallare questa conclusione. L'avventura di Menelaos e Proteus in Egitto doveva essere ben nota a Sparta indipendentemente dal racconto di Omero. Gli Spartani non dipendevano certo dall'*Odissea* per la conoscenza di un episodio della leggenda che riguardava così da vicino il loro passato eroico. L'espressione usata da Pausania per descrivere l'episodio (III 18, 16: τὰ ἐξ Μενέλαον καὶ τὸν Αἰγύπτιον Πρωτέα ἐν Ὀδυσσεΐᾳ) va intesa nel senso che la scena rappresentava l'episodio così come è narrato nell'*Odissea*. La precisazione ἐν Ὀδυσσεΐᾳ risulta quindi utile e opportuna affinché il lettore non abbia dubbi sull'identità della scena rappresentata ma non può evidentemente fornire alcun elemento a favore della conoscenza del poema nella Sparta arcaica, e ciò indipendentemente dal fatto che Pausania abbia pensato, per la realizzazione di questa scena, a una diretta utilizzazione dell'episodio odissiaco. L'opinione di Pausania in questo caso non sarebbe in alcun modo decisiva né egli poteva trovare una simile indicazione tra le iscrizioni che

morte di Glaukos. La rimanente documentazione figurata mostra come, accanto alle avventure di Herakles, di molta fortuna godevano nella Sparta arcaica anche i Dioscuri ed Helene: v. A. J. B. Wace, in *A Catalogue of the Sparta Museum*, Oxford 1906, p. 138 n. 27; p. 191 n. 575 (Dioscuri); Scheffold, *Sagenbilder*, p. 78 s.; tavv. 68; 69 (Helene). Questi eroi erano particolarmente popolari nella loro città, come mostra tra l'altro la frequenza con cui sono rappresentati in ambiente spartano fino in età imperiale.

⁵⁵) v. P. Janni, *La cultura di Sparta arcaica*, II Roma 1970, pp. 83-88. cf. C. O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972, p. 228 s.

probabilmente accompagnavano le varie scene⁵⁶). Sull'identificazione dell'altra scena odissiacca (danzatori feaci e Demodokos che canta) sono state espresse forti riserve. Il soggetto non compare altre volte nell'arte figurata. Si è pensato a un errore di Pausania che avrebbe interpretato «omericamente» il motivo, questo sì tradizionale, dei ragazzi ateniesi che danzavano accompagnati dal suono della lira di Theseus⁵⁷). Janni respinge questa ipotesi. Ma anche nel caso si preferisca attenersi alla descrizione di Pausania, ritenendo che il periegeta trovasse una guida sicura nelle iscrizioni che accompagnavano i personaggi, questa rimarrebbe l'unica scena che potrebbe rinviare alla nostra *Odissea*. Il riferimento al poema omerico rimane tuttavia molto incerto. Ancora una volta l'insieme della nostra documentazione scoraggia questa conclusione. E fintanto che questo sarà il quadro generale ricavabile per questo periodo, è sempre più verosimile ritenere che l'episodio di Odysseus tra i Feaci, se realmente rappresentato sul trono di Amyklai, fosse noto a Sparta indipendentemente dal racconto di Omero.

Riassumendo, il quadro che sembra emergere dal complesso della documentazione figurata è il seguente. In età tardo-geometrica non sono presenti rappresentazioni iliadiche, ma solo pochi episodi del ciclo. Nel secolo VII gli episodi del ciclo diventano più numerosi ma quelli comuni alla nostra *Iliade* sono piuttosto rari. Nell'arte corinzia, tra l'ultimo quarto del secolo VII e la prima metà del VI, in un periodo che nel campo artistico vide il primato di questo centro sulle altre città del continente, sono numerosi sia gli episodi tratti dal ciclo che quelli comuni alla nostra *Iliade*. Nulla tuttavia, nella resa di questi episodi, autorizza a ritenere che essi dipendano dal poema di Omero. Taluni indizi invitano piuttosto a ritenere il contrario. Una medesima conclusione sembra doversi trarre per la Laconia, nonostante la scarsità della documentazione. Soprattutto vaga e incerta risulta la dimostrazione di una conoscenza di Omero

56) E' probabile che iscrizioni accompagnassero i personaggi. Diversamente non s'intenderebbe come fosse possibile l'identificazione di episodi e personaggi non particolarmente noti: v. Furtwängler, *op. cit.* p. 708; Hitzig-Blümner, *op. cit.* I 2, p. 815; cf. Janni, *op. cit.* p. 85.

57) v. Furtwängler, *op. cit.* p. 703, che segue l'interpretazione di Klein, accolta poi anche da Dümmler e Overbeck; cf. Hitzig-Blümner, I 2, p. 818; *contra* Robert *RE* (cit.) col. 129, che preferisce attenersi all'interpretazione di Pausania. Su questa rappresentazione si basa anche Zschietzschmann (*art. cit.* p. 46) per concludere a favore della conoscenza dell'*Odissea* in ambiente spartano.

sul continente nel secolo VII, nonostante risalgano a questo periodo le più antiche rappresentazioni dell'avventura di Odysseus nella grotta del ciclope (sempreché si accetti questa interpretazione per le scene in questione). Una reale conoscenza e diffusione dell'*Iliade* è possibile cogliere in Attica soltanto dagli ultimi decenni del secolo VI. Una situazione alquanto diversa si deve presupporre per le imprese di Herakles. Esse sono presenti, forse già in numero notevole, in età tardo-geometrica, e godettero di larga fortuna un po' in tutte le regioni da cui è nota una sufficiente documentazione durante tutta l'età arcaica fin verso il 500 a.C. Dal secolo V in poi si assiste a un declino nella fortuna dell'eroe. La sua importanza diminuisce ancora nel secolo IV e in età ellenistica⁵⁸. Se si dovesse giudicare unicamente sulla base della documentazione archeologica si dovrebbe ritenere che le imprese di Herakles, che godevano di così larga fortuna nell'arte figurata, dovevano fornire materia di canto anche ai poeti del continente per un lungo periodo di tempo. Soprattutto dal secolo VII dovevano essere celebrate anche le imprese del ciclo troiano. Accanto a questo e al ciclo di Herakles non vanno poi dimenticate le altre numerose rappresentazioni tratte da un po' tutta la leggenda eroica dei Greci sin dal secolo VII. Ora se si passano in rassegna i titoli delle opere composte da rapsodi continentali nel medesimo periodo di tempo, all'incirca dalla seconda metà del secolo VIII al secolo VI, è possibile constatare come la stessa varietà e ricchezza di episodi presenti nell'arte figurata si ritrovi anche nelle opere composte dai poeti⁵⁹. Un ruolo di rilievo svolgono fra queste gli *Herakleia* (Eracleidi), che narravano le imprese dell'eroe, diffuse soprattutto in area dorica, e che troviamo così frequentemente rappresentate sui vasi. Poemi di argomento troiano sono anche testimoniati per questo medesimo periodo. Kinaiathon di Sparta scrisse una *Piccola Iliade* e una *Telegonia*, Eumelos di Corinto e Agias di Trezene scrissero dei *Nostoi*. Erodoto c'informa della presenza di agoni rapsodici a Sicione nell'età di Clistene⁶⁰. Egli parla di *ὁμηροεῖα ἔπη*, ma il testo va verosimilmente inteso nel senso che si trattava di composizioni di tipo omerico, cioè di argomento eroico, che celebravano forse episodi del ciclo tebano, come sembra suggerire il seguito del passo

58) Su ciò, oltre alle opere citate alla nota 6, v. Brommer, *Herakles*, p. 6.

59) v. l'elenco in Pavese, *op. cit.* tav. II (rapsodia).

60) V 67, 1.

con il riferimento ad Adrastos, re di Sicione, notizia che forse non va separata da quanto precede immediatamente⁶¹). La documentazione naturalmente è largamente lacunosa, ma permette almeno di stabilire che episodi del ciclo troiano erano cantati da poeti continentali oltre che da Omero e da poeti ioni. I pochi titoli pervenutici mostrano una preferenza per episodi della guerra troiana diversi da quelli cantati nell'*Iliade*. Ciò viene a confermare una tendenza che già è sembrato di poter cogliere nell'esame dell'arte figurata. Le imprese di Herakles e gli episodi del ciclo troiano offrivano materia d'ispirazione ai poeti e agli artisti indipendentemente dai poemi di Omero. Nulla, nella documentazione, archeologica e letteraria, dell'arcaismo continentale rinvia esplicitamente a Omero.

A conclusioni analoghe è possibile giungere esaminando la produzione poetica di questa età. Come si è detto, anche in campo filologico vi è la tendenza a proiettare sin nell'età più antica, spesso nell'età stessa di composizione dei poemi omerici, un loro presunto influsso sugli altri poemi continentali e su tutta la produzione poetica successiva. Il primato di Omero, secondo questa impostazione, sarebbe nato con Omero stesso. Tuttavia una più attenta e, per certi versi, spregiudicata lettura dei testi, un'attenzione maggiore volta alle fonti, sia pure scarse, che hanno tramandato notizia sui poeti della Grecia continentale dei secoli VIII e VII, permettono di farci un'idea più adeguata della reale diffusione dei poemi omerici e del ruolo da essi svolto nei secoli dell'arcaismo⁶²). In particolare questo orientamento

61) Questa sembra l'interpretazione corretta del luogo. v. How-Wells *ad loc.*, Pavese, *op. cit.* p. 70, n. 42. E' improbabile che nel passo vi sia un riferimento ai poemi omerici, come vorrebbero Friis Johansen (*Iliad*, p. 233 s.) e altri. Per quanto Erodoto in altri luoghi avanzi dubbi sulla paternità omerica di talune opere attribuitegli dai contemporanei (v. II 117; IV 32) egli sembra usare il termine «omerico» nel senso più comune ai suoi tempi: v. J. A. Davison, *Peisistratus and Homer*, «TAPhA» 86 (1955) p. 13. Il seguito del passo, con la menzione di Adrastos e Melanippos, fa piuttosto pensare a poemi del ciclo tebano, dove pure Argo era largamente celebrata.

62) Su questo orientamento della ricerca, che si prospetta ricco di risultati fecondi per il futuro, v. B. Gentili, «Gnomon» 41 (1969) pp. 534-39; *id.*, *Introduzione allo studio della cultura classica* I, Milano 1972, pp. 70-74; *id.*, *Storicità della lirica greca*, in «Storia e civiltà dei Greci» II, Milano 1978, pp. 414-19. La tesi dell'esistenza di una tradizione epica continentale diversa da quella ionica è stata sostenuta da J. A. Notopoulos (*Homer, Hesiod and the Achaean Heritage of Oral Poetry*, «Hesperia», 29 (1960) p. 177 ss.; *id.*, *The Homeric Hymns as Oral Poetry. A Study of the Post-Homeric Oral Tradition*, «AJPh» 83 (1962) p. 337 ss.; *id.*, *Studies in Early*

degli studi ha portato a escludere che i poemi di Omero costituissero un punto di riferimento centrale per tutta la poesia greca arcaica sin dall'età della loro composizione e di conseguenza ha permesso di valutare con maggior equilibrio l'azione da essi svolta nei vari periodi nell'area ionica e nella Grecia continentale. Ancora recentemente B. Gentili osservava che «la tendenza ancora molto persistente al panomerismo, cioè la tendenza a scorgere ovunque elementi dell'epos omerico, si dimostra sempre più insufficiente a dare una spiegazione storicamente valida di dati e fatti letterari della cultura greca arcaica fuori dell'area ionica»⁶³). Questo giudizio, basato sull'esame della produzione poetica arcaica del continente, appare ora confermato dall'esame dei documenti figurati.

Va aggiunto che l'orientamento emerso piuttosto chiaramente dall'esame dell'arte figurata arcaica non viene scosso o sminuito dalle numerose osservazioni, più volte avanzate, sui richiami che i poemi omerici troverebbero nella ceramica tardo-geometrica. Le descrizioni di Omero, pur se non necessariamente riconducibili alle scene e alle decorazioni presenti nella ceramica geometrica della fine del secolo VIII, risentirebbero della medesima atmosfera spirituale, eroica, caratterizzata da uno stile drammatico ed efficace quale è possibile riscontrare soprattutto sui «vasi del Dipylon». E' una valutazione che abbiamo già incontrato in Schefold ma, come è noto, è alla base di numerosi altri lavori in questo campo⁶⁴). Altre volte si è preferito sottolineare il carattere miceneo della poesia omerica, dove «miceneo» va inteso con riferimento generico all'età del bronzo che troveremmo riflessa nei poemi⁶⁵). In Omero – si potrebbe rispon-

Greek Oral Poetry, «HSCPh» 68 (1964) p. 1 ss.) e più recentemente da Pavese (*Tradizioni* [cit.], *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974). Un orientamento analogo ha espresso recentemente C. Gallavotti, *Un poemetto epico citarodico di Stesicoro nel quadro della cultura siceliota*, «Boll. Class. Lincei» 1977, p. 1 ss. Sull'argomento v. ora *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, atti del convegno (Venezia, 28-30 settembre 1977), Padova 1981, con varie relazioni e ampio dibattito.

63) *Storicità della lirica greca* (cit.), p. 416.

64) v. ad esempio Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Tübingen 1952; F. Chamoux, *L'école de la grande amphore du Dipylon. Étude sur la céramique géométrique à l'époque de l'Iliade*, «Rev. Arch.» 23 (1945) pp. 87-97; Notopoulos, *Homer and the Geometric Art*, «Athena» 1957, p. 65 ss.; Whitman, *Homer and the Heroic Tradition* (cit.), pp. 87-101; B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. it., Torino 1963, pp. 25-28; Schefold, *Sagenbilder*, pp. 20-26.

65) Da ultimo Stella, *Tradizione micenea e poesia dell'Iliade* (cit.), *passim*.

dere – è rappresentato e un mondo e l'altro. Ciò d'altra parte si spiega bene se si pensa alla lunga tradizione poetica di cui i poemi sono eredi e che quindi riflettono. In questo senso la poesia omerica non è legata esclusivamente al suo tempo. Ciò che tuttavia in questa sede interessa precisare è che i pur interessanti confronti con l'arte figurata contemporanea, soprattutto attica, non implicano una diffusione dei poemi sul continente già nel secolo VIII. Se nell'arte tardo-geometrica si vuol vedere riflesso lo stesso ideale eroico presente nei poemi di Omero, ciò sarà dovuto al fatto che sia la produzione letteraria che quella figurata risalgono al medesimo periodo, riflettono le stesse condizioni di vita e il medesimo ideale eroico, evidentemente operante nel medesimo periodo di tempo sulle due sponde dell'Egeo. Nulla autorizza a pensare a un'influenza, più o meno meccanica, operata dal poeta – e tanto meno da Omero – sul ceramista.

La fine del secolo VI circa, età cui la discussione precedente rinvia per la conoscenza e diffusione dei poemi omerici sul continente, richiama subito l'età della cosiddetta recensione pisistratea. Non è certo questa la sede per riprendere uno dei temi più dibattuti della questione omerica. Anche il dibattito più recente non è giunto a posizioni univoche⁶⁶). Tuttavia anche coloro che tendono a minimizzare il ruolo avuto da Pisistrato, o più probabilmente da suo figlio Ipparco, nell'intera vicenda, generalmente non negano che è all'incirca da questa età che i poemi omerici vennero recitati regolarmente alle Panatenee. Di particolare interesse si rivela in tale contesto la narrazione, abbastanza ampia, fornitaci dall'*Ipparco* pseudo-platonico⁶⁷). Oltre alla notizia, spesso discussa e variamente interpretata, secondo cui Ipparco per primo portò in Attica gli *ἔπη* di Omero, è detto che egli inviò una pentecontere per condurre Ana-

66) Tra i contributi più recenti v. R. Merkelbach, *Die Pisistratische Redaktion der homerischen Gedichte* 95 (1952) pp. 23-47; Davison, *Pisistratus and Homer* (cit.), pp. 1-21; *id.*, *The Homeric Question*, in «A Companion to Homer», London 1962, p. 237s.; *id.*, *Demochidas of Megara*, «CQ» 53 (1959) pp. 216-22; Whitman, *op. cit.* pp. 65-86; P. Mazon, *Introduction à l'Iliade*, Paris 1959, pp. 267-82; Kirk, *Songs* (cit.), pp. 306-12; F. Kraft, *Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod*, Göttingen 1963, pp. 11-24; Friis Johansen, *Iliad*, p. 231ss.; A. Lesky, *RE*, Suppl. XI (1967), s. v. Homeros, cc. 146-48.

67) 228 b. Generalmente a questo passo, che tra l'altro costituisce una delle testimonianze più antiche sulla questione, non è stata riconosciuta tutta l'importanza che merita. Buone mi paiono le interpretazioni di Davison (*art. cit.* pp. 10-15) e Mazon (*op. cit.* pp. 269-71).

creonte ad Atene e convinse con molti doni Simonide a trasferirsi ad Atene. Il seguito del passo è ugualmente interessante: ταῦτα δ' ἐποίη [sc. Ἰππάρχος] βουλόμενος παιδεύειν τοὺς πολλὰς, ἵν' ὡς βελτίστων ὄντων αὐτῶν ἄρχοι, οὐκ οἰόμενος δεῖν οὐδενὶ σοφίας φθονεῖν, ἅτε ὢν καλὸς τε καὶ γαθός. Secondo questo passo Ipparco confidava che la conoscenza tra i cittadini dei poemi di Omero avrebbe svolto un'azione paideutica di rilievo.

Questo luogo non è il solo a sottolineare l'importanza che i poemi di Omero andavano acquistando ad Atene in questo periodo, fatto determinante per l'inclusione alle Panatenee⁶⁸). Il luogo pseudo-platonico tuttavia riveste un'importanza particolare perché descrive con efficacia e realismo quali furono le condizioni che favorirono l'arrivo ad Atene dei poemi. Le notizie su Anacreonte e Simonide, aggiunte quasi casualmente e comunque non direttamente legate alla menzione dei poemi di Omero, acquistano per questo un rilievo ancora maggiore. Tutto ciò invita a ritenere che da questo periodo in poi i poemi di Omero si accingevano a svolgere nella cultura greca una funzione di guida e a occupare quel ruolo centrale nella *παιδεία* che sarà riconosciuto loro durante tutta l'antichità. E' significativo nel passo l'accostamento degli ἔπη di Omero alle composizioni di Simonide e Anacreonte. Secondo questo luogo, Ipparco fece giungere ad Atene gli esponenti più famosi della cultura ionica contemporanea. Il fatto che, accanto a Simonide e Anacreonte, troviamo menzionati i poemi di Omero, costituisce un forte indizio a favore della notorietà e della fama che questi andavano ormai guadagnando fuori dell'area ionica. La loro fama, legata alla bellezza delle composizioni, convinse probabilmente Ipparco a far giungere i poemi ad Atene e a inserirne la recitazione nelle Panatenee. Se i poemi erano noti già prima, completamente o solo in parte, in ambiente attico, è un problema sul quale forse non sarà mai possibile una risposta definitiva. Ma ciò che più conta dal punto di vista storico e letterario è il fatto che solo dagli ultimi decenni del secolo VI i poemi omerici cominciavano ad avere un ruolo di rilievo in ambiente attico. E' quanto presuppone la documentazione figurata. E' quanto presuppongono le notizie sulla recensione pisistratea, al di là dei punti controversi sulla reale azione svolta da Pisistrato e dai Pisistratidi. L'inclusione della recitazione di ἔπη omerici alle Panatenee segna forse l'inizio di quel primato di Omero

68) v. soprattutto Isocr. *Paneg.* 159; Lyc., *In Leocr.* 102.

nel mondo antico che rimase indiscusso per secoli. L'opinione di molti moderni che antedata questa situazione di un paio di secoli, riflette appunto un errore di prospettiva storica, comprensibile perché legato al ruolo che per lungo tempo svolsero nel mondo antico i poemi di Omero, ma per altro verso ingiustificato perché manca di un reale fondamento. La valutazione dell'arte figurata arcaica espressa in questa sede mi sembra offrire una conferma di questa impostazione. Il declino della fortuna di Herakles sulla ceramica attica intorno al 500 potrebbe essere rappresentativo di una tendenza generale ad abbandonare i temi d'ispirazione tradizionali, legati a *ἔπη* continentali. Quanto sopra si è detto sulle caratteristiche che presentano i temi tratti dall'*Iliade* e dall'*Odissea* in questo periodo verrebbe ad inserirsi nel medesimo quadro storico.

Se si accettano i punti essenziali dell'analisi proposta fin qui assumono minor rilievo altri argomenti, pure del massimo interesse in sé, che ormai non possono aggiungere molto a quanto già detto. Così l'esame dei rapporti esistenti tra le due sponde dell'Egeo nel medioevo ellenico e nell'età di Omero non altera quanto si è detto finora. Come è noto, nella fase finale dell'età micenea, dopo la caduta dei palazzi, il continente greco andò incontro a una fase di progressivo isolamento che occupò buona parte dell'età protogeometrica. Secondo Snodgrass, cui si deve la migliore trattazione di questa fase della storia greca⁶⁹), fu solo alla fine di questo periodo – quindi verso il 900 o poco prima – che risalgono i primi segni di una ripresa delle comunicazioni nell'Egeo, ma ancora in questa fase esse erano molto limitate. Nel periodo seguente, fin verso la metà del secolo VIII, si assiste a un progressivo sviluppo nelle comunicazioni del continente con il Vicino Oriente. A un'età intorno all'800 risalgono i primi insediamenti greci ad Al Mina e Tell Sukas. Dalla metà del secolo VIII in poi i rapporti con il Vicino Oriente registrano una notevole intensificazione. Il quadro complessivo cambia allora profondamente. Si pone tra l'altro in questo periodo una decisa spinta colonizzatrice verso ovest e forse anche l'introduzione dell'alfabeto. Il periodo di maggior isolamento del continente rispetto all'Anatolia e al

69) Snodgrass, *The Dark Age of Greece*, Edinburgh 1971. Per i problemi qui discussi v. soprattutto p. 327ss. Di grande rilievo sono anche i due studi di Desborough, *Protogeometric Pottery*, Oxford 1952 (soprattutto pp. 212-21); *id.*, *The Greek Dark Ages*, London 1972 (soprattutto pp. 172-84); Coldstream, *Geometric Greece* (cit.), pp. 50-52; 102-104; 132-37.

Vicino Oriente, secondo Snodgrass, comprende gli anni 1025 – 950 circa, ma se si prendono in considerazione anche gli anni in cui tali contatti erano abbastanza scarsi, il periodo di isolamento più o meno completo del continente andrà almeno raddoppiato. Queste condizioni storiche erano le ideali per la formazione e lo sviluppo di una tradizione poetica continentale. Con la seconda metà del secolo VIII, l'età di Omero, le mutate condizioni storiche non determinarono un'immediata diffusione dei poemi omerici sul continente. Certo i contatti fra le coste dell'Egeo aumentarono notevolmente in questo periodo. In tale contesto bene s'inquadrano, al di là della loro specifica attendibilità storica, la notizia sul *certamen* tra Omero ed Esiodo a Calcide o quella sul trasferimento del padre di Esiodo dall'eolica Cuma ad Ascra in Beozia. Ma ancora in questo periodo le composizioni di Omero non dovettero soppiantare le composizioni di poeti continentali né essere considerate un modello da imitare da meno esperti poeti d'oltremare. Una tale ipotesi presupporrebbe un primato riconosciuto all'*Iliade* già al momento della composizione dei poemi. Ma, come si è detto, nulla autorizza questa conclusione. La documentazione figurata contemporanea offre dei forti indizi in senso contrario. Il discusso passo dell'*Ipparco* pseudo-platonico, forse il luogo più notevole sull'affermarsi dei poemi omerici in Attica, ci fa intendere che un tale primato dell'*Iliade* si cominciò a riconoscere solo nei decenni conclusivi del secolo VI. In questa medesima prospettiva andrà intesa la notizia, nota dagli scolii a Pindaro, secondo la quale Kynaithos, nella 69^a Olimpiade (504–500), fu il primo a recitare a Siracusa i poemi di Omero⁷⁰). Anche se l'*Iliade* e l'*Odissea* erano note a Siracusa prima di questa data, la notizia rimane ugualmente importante. La tradizione greca ha registrato, attribuendogli una datazione precisa, un processo storico venuto a maturazione in quegli anni anche in ambiente siceliota. La notizia s'inquadra tra le altre sulla diffusione dei poemi omerici, che noi meglio conosciamo dall'Attica. Forse anche in altre regioni della Grecia, nel medesimo periodo o in età di poco successiva, le *Eracleidi* si accingevano a cedere il primato all'*Iliade*.

Università di Venezia

Carlo Brillante

70) *Schol. Pind. Nem.* II 1 c, III p. 29 Dr.; cf. Davison, *Homeric Question* (cit.), p. 238; Friis Johansen, *Iliad*, p. 240s.