Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 86 (2001)

Artikel: Achille nel repertorio musivo tardo antico fra tradizione e innovazione
Autor: Ghedini, Francesca
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835729

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Achille nel repertorio musivo tardo antico fra tradizione e innovazione

Francesca GHEDINI

Nel corso degli ultimi anni più viva si è fatta l'attenzione degli studiosi nei confronti di Achille, l'eroe greco le cui vicende avventurose hanno fornito ispirazione a letterati ed artisti dall'età arcaica al tardo antico ; tuttavia uno studio che indaghi, attraverso l'analisi della selezione tematica operata nelle varie epoche, in rapporto anche al supporto su cui la raffigurazione è posta, il mutamento semantico dell'immagine dell'eroe, è ancora da compiere, né è questa la sede per sviluppare in maniera esauriente tale tematica. Vorrei tuttavia cercare di impostare, almeno sul piano metodologico, il problema del repertorio achilleo nella produzione musiva tardo antica. A tale scopo intendo anzitutto analizzare il rapporto esistente sul piano della scelta dei temi, fra i mosaici e le frequentissime raffigurazioni di Achille su altri manufatti, al fine di chiarire il senso che a tali immagini veniva attribuito dalla committenza ; in secondo luogo vorrei poi proporre qualche riflessione sul problema del repertorio iconografico, per cercare di chiarire se esistevano modelli di riferimento comuni a cui liberamente attingevano gli artigiani e il grado di dipendenza - o di indipendenza - dei mosaicisti rispetto alla tradizione precedente e coeva.

La scelta dei temi

Per quanto riguarda il primo punto, vale a dire la selezione tematica, possiamo affermare che i soggetti trattati nei poco meno di quaranta mosaici da me raccolti e analizzati senza pretese di completezza[1], che sviluppano episodi più o meno chiaramente riconoscibili e ricollegabili alle diverse vicende della vita dell'eroe, solo in parte coincidono con il repertorio funerario (soprattutto sarcofagi)[2] e suntuario (argenti, bronzi, avori, stoffe ecc.)[3], che costituisce la quasi totalità di raffigurazioni achillee di età tardo antica.

TEMI	LOCALITA'
Nascita	Nea Paphos
Immersione nello Stige	Xanthos ; Cartagine
Consegna a Chirone	Shechem Nablus
Paideia (musica)	Cherchel ; Seleucia (?)
Paideia (caccia)	Vaga
Riconsegna a Tetide	Tipasa

[1] Per una prima analisi del repertorio musivo achilleo v. GHEDINI, 1997.
[2] Sui sarcofagi con il mito di Achille v. ROGGE, 1995.
[3] Per il repertorio suntuario KOSSATZ DEISSMANN, 1981, *passim* ; HENGEL, 1982.

Achille a Sciro (svelamento)	Palmira ; Sparta ; Kourion ; Shechem Nablus ; Jaen ; Pedrosa ; Saint Romain en Gal ; Orbe ; El Djem ; Cherchel ; Tipasa
Achille a Troia (trascinamento)	Fabrateria ; Vaticano ; Nîmes
Achille a Troia (restituzione)	Sarmizegetusa ; Faenza ; Tellaro
Pentesilea	Complutum ; Apollonia ; Cherchel
Briseide	Antiochia 1, 2 ; Merida ; Carranque ; Sparta ; Malibu
Altri temi	Alessandretta ; Sagalasso

Scarsamente attestate appaiono ad esempio le scene della nascita e dell'infanzia[4] che costituiscono invece il nucleo più cospicuo delle narrazioni biografiche che ci sono pervenute (piatto di Augst, carro e "mensa" capitolini, piatti africani, coppa del Cairo)[5] ; del periodo troiano risultano attestati soltanto i due drammatici episodi del trascinamento del corpo di Ettore e della sua restituzione al vecchio padre Priamo, documentati peraltro anche nei sarcofagi, nelle serie biografiche e nelle arti minori[6]. Centrale in entrambi i repertori appare invece il periodo di Sciro, che nelle serie biografiche occupa talvolta anche più di una vignetta, sviluppando episodi quali la consegna del fanciullo al re Licomede o la sua vita a corte sotto mentite spoglie[7], mentre nella produzione musiva, come peraltro nel repertorio delle arti minori, il favore della committenza appare decisamente indirizzato verso il "coup de théâtre" dello "svelamento"[8].

Per quanto riguarda le ragioni della fortuna dei diversi episodi possiamo ricordare che le raffigurazioni legate alla prima parte della vita dell'eroe, vale a dire nascita e *paideia*, offrivano spunti di riflessione in merito alla progressiva conquista del controllo sulle passioni attraverso esercizi fisici e spirituali, e in tale prospettiva vengono recepiti anche dal repertorio musivo che non a caso li associa ad altri episodi della vita dell'eroe, quasi a suggerire un percorso iniziatico che culminerà con la morte, preludio al conseguimento dell'apoteosi[9]. Analoghe considerazioni

---

[4] *Nascita* (Nea Paphos) ; *bagno nello Stige* (Xanthos, Cartagine) ; *insegnamento della musica* (Cherchel) ; *insegnamento della caccia* (Beja) ; *riconsegna a Tetide* (Tipasa) ; a cui si possono aggiungere quelli, più difficilmente interpretabili, di Seleucia (Tetide, Achille e Chirone ?) e Shechem Nablus (Peleo consegna Achille a Chirone ? ; "svelamento") : per la bibl. v. GHEDINI, 1997, *passim*.

[5] Piatto di Augst : KOSSATZ DEISSMANN, 1981, nrr. 4, 11, 47, 63, 68, 80, 81, 92, 94, 102, 172 ; carro capitolino : *ibidem*, nrr. 13, 60, 67, 83, 170, 171 ; "mensa" capitolina : *ibidem*, nrr. 2, 10, 46, 66, 166 ; piatti africani : *ibidem*, nrr. 1, 15, 49, 72, 74, 75, 91, 103 ; coppa del Cairo : *ibidem*, 48, 70, 76. Nelle serie biografiche si potrebbe inserire anche il piatto di Seuso (MUNDELL MANGO, 1994) che reca sul bordo la scena della nascita e al centro l'episodio di Sciro.

[6] *Trascinamento* : Museo Nazionale Romano, da *Fabrateria Vetus* ; Musei Vaticani, da Roma S. Lorenzo ; Nîmes (?) : KOSSATZ DEISSMANN, 1981, nrr. 611-613 ; GHEDINI, 1997, p. 243 ; per altre attestazioni di età romana v. KOSSATZ DEISSMANN, 1981, p. 141 ss. *Riscatto* : Sarmizegetusa ; Tellaro ; Faenza : GHEDINI, 1997, p. 243 ss. ; per altre attestazioni di età romana v. KOSSATZ DEISSMANN, 1981, p. 182 ss. ; HENGEL, 1982.

[7] Nel piatto di Augst e nei piatti africani troviamo la consegna a Licomede, Achille fra le fanciulle, lo "svelamento" ; nel carro capitolino troviamo Achille fra le fanciulle che riceve Odisseo e Diomede ; lo "svelamento".

[8] Sui mosaici con episodi legati al ciclo scirio GHEDINI, 1997 a. Per ulteriori testimonianze dell'episodio v. KOSSATZ DEISSMANN, 1981, p. 55 ss.

[9] In tal senso si potrebbe interpretare il ciclo troiano del carro capitolino che, a differenza di quanto dai più sostenuto, non doveva terminare con la vignetta del trasporto dell'eroe, ma con una ulteriore scena in cui, tenuto conto della forte suggestione evocativa della porta ad arco che Aiace si appresta ad attraversare con il corpo

valgono per l'episodio di Sciro, dove il riferimento alla drammatica scelta che il Pelide si trova a compiere è verosimilmente pretesto per riflessioni di tipo intimistico sull'autoderminazione e sulla *virtus*[10].

Per quanto riguarda le vicende troiane, che erano invece tradizionalmente usate per evidenziare ora la *virtus* ora la *pietas* dell'eroe, la selezione operata nella produzione musiva non sembra particolarmente evidenziare né l'uno né l'altro aspetto ; la scena del trascinamento, infatti attestata nei mosaici di *Fabrateria Vetus,* Roma, Nîmes, non è esente da quella crudeltà che è tipica dell'Achille omerico e che è solo in parte mitigata dal presupposto che l'atroce vendetta nasca anche dal forte sentimento di amicizia che lo legava all'amico scomparso, che ritroviamo accanto a lui nel tardo mosaico di Madaba, una delle rarissime attestazioni di età romana del figlio di Menezio[11]. L'aspetto della *pietas* appare decisamente in subordine anche nei mosaici con la raffigurazione della restituzione[12] : nel pannello del Tellaro ad esempio la connotazione umanitaria sembra decisamente soverchiata da un aspetto monetale esplicitato dalla raffigurazione della grande bilancia, mentre a Faenza il messaggio appare più ambiguo, dal momento che le armi a terra in primo piano potrebbero costituire parte del riscatto ma anche evocare, *pars pro toto,* il cadavere del nemico ucciso. Sembrerebbe dunque potersi arguire che i due temi troiani non si carichino nell'"imagerie" musiva di forti significati ideologici e morali, ma vogliano più semplicemente richiamare tematiche fortemente radicate nella cultura figurativa coeva e di immediato impatto figurativo ed emozionale[13].

Il raffronto fra serie cicliche e raffigurazioni musive pone anche in buona evidenza che di contro alla coerenza che caratterizza il repertorio ciclico, in cui gli episodi, almeno fino a Sciro, appaiono succedersi in sequenza fissa, nei mosaici, che pur precocemente si aprono al gusto biografico, allineandosi in ciò alla tradizione funeraria[14], troviamo invece una grande varietà di associazioni : così a Seleucia una inedita composizione con Tetide, Chirone Achille, è associata ad un altrettanto originale gruppo con Achille e Deidamia ; a Cherchel si succedono l'insegnamento della musica, lo "svelamento" e la morte di Pentesilea ; a Tipasa la scena della riconsegna del fanciullo alla madre Tetide si accompagna allo "svelamento" ; a Shechem Nablus al pannello, purtroppo frammentario, con Chirone e gli *hetairoi* (consegna al centauro da parte del padre Peleo ?) fa seguito uno degli episodi scirii, forse lo svelamento (?)[15]. Solo il ciclo di

---

di Achille sulle spalle, poteva forse essere raffigurato l'eroe divinizzato (su tale problema v. da ultimo MAVROJANNIS, 1994, con precedente bibl.).

[10] Sul significato del'episodio scirio v. GHEDINI, 1997 a ; 1997 b.

[11] Per il trascinamento *supra* n. 6 ; sul mosaico di Madaba v. PICCIRILLO, 1993, p. 26, 76, fig. 43, 48.

[12] Per il riscatto *supra* n. 6. Il riferimento alla *pietas* sembra emergere con chiarezza solo nella soluzione proposta a Sarmizegetusa, esemplata con poche varianti sull'iconografia augustea (GHEDINI, 1993, p. 162 s.).

[13] Sulla fortuna dei temi omerici in età tardo antica v. *infra* n. 43.

[14] Troviamo in genere sulla fronte dei sarcofagi gli episodi di Sciro, del trascinamento, del riscatto, e sui lati la *paideia*, Achille fra le fanciulle, il compianto per Patroclo, l'uccisione di un prigioniero troiano, il trasporto del corpo di Achille ecc. (ROGGE, 1995).

[15] Bibl. in GHEDINI, 1997.

Nea Paphos, una delle più tarde testimonianze della serie, potrebbe aver subito l'influenza delle serie biografiche canoniche, dal momento che una articolata e complessa raffigurazione della nascita e del primo bagno del fanciullo era accompagnata da altri pannelli in cui era forse anche, come proposto dal Daszewski[16], l'episodio di Sciro, ma il cattivo stato di conservazione impedisce più puntuali considerazioni.

LOCALITA'	TEMI
Shechem Nablus	**Consegna a Chirone da parte di Peleo ; "svelamento"**
Nea Paphos	**Nascita ; "svelamento" ?**
Seleucia	**Tetide Achille Chirone ; Achille Deidamia ; "svelamento"**
Tipasa	**Riconsegna a Chirone ; "svelamento"**
Cherchel	**Insegnamento della musica ; "svelamento" ; Pentesilea**

L'originalità del repertorio musivo emerge con ancora maggiore evidenza se si considera che, accanto ai soggetti tipici delle serie biografiche, i mosaicisti trovarono ispirazione anche in episodi della vita del Pelide, quali quelli di Briseide o di Pentesilea, connotati in senso più intimistico, se non francamente erotico sentimentale, anche se non immuni, in particolare il secondo, da quella crudeltà che caratterizza spesso l'aristos *ton Achaion.*

Dalla rassegna delle selezioni tematiche operate nella produzione musiva risulta evidente che i committenti dei mosaici, che peraltro nella maggior parte dei casi erano gli stessi a cui erano destinati quei prodotti suntuari, in cui Achille compare così spesso, operarono delle scelte tematiche solo alla lontana ricollegabili a una tradizione consolidata, ma in realtà decisamente personalizzate e spesso talmente originali da rendere addirittura difficile correttamente interpretarli[17].

Il problema delle iconografie

L'originalità del repertorio musivo emerge con ancora maggiore evidenza se si raffrontano le soluzioni figurative adottate nei mosaici a soggetto achilleo con quelle attestate nella tradizione figurativa coeva : per quanto riguarda l'episodio scirio rimando senz'altro a quanto detto nel recente convegno di Palermo (v. *supra* n. 1) ; in questa sede, tenuto conto della brevità del tempo a disposizione, mi limiterò ad alcune considerazioni in merito agli episodi di Pentesilea e di Briseide, che, pur non attestati nei cicli biografici, sono tutt'altro che ignoti all'"imagerie" tardo antica.

---

[16] DASZEWSKI - MICHAELIDES, 1988, p. 60-63.

[17] Come appare confermato da quei pannelli che, in parte per la lacunosità dei reperti, ma in parte anche per l'originalità dei soggetti (oltre ai sopra ricordati Seleucia, Shechem Nablus, Tipasa, si pensi anche ai mosaici di Alessandretta, Sagalasso) appaiono di tutt'altro che univoca interpretazione (GHEDINI, 1997, p. 250 s.) ; per le contrastanti interpretazione in merito ai mosaici di Merida e Carranque v. anche *infra.*

La morte di Pentesilea

Il racconto dell'episodio di Pentesilea, la mitica regina delle Amazzoni intervenuta in aiuto di Priamo contro i Greci, non appartiene, come è noto, all'epica omerica ma sembra aver trovato la sua prima codificazione nell'Etiopide, attribuita ad Arctino di Mileto e datata verso la fine del VII sec. a.C.[18] Il soggetto, che ispirò i ceramografi attici di età arcaica e classica, venne poi scarsamente ripreso nella tradizione successiva : ad esso accenna Virgilio che, descrivendo le *iliacae pugnae* dipinte nel tempio di Giunone a Cartagine, ricorda anche l'irruenta Pentesilea alla guida delle compagne armate *lunatis peltis*, senza peraltro fare esplicito riferimento al momento dello scontro mortale con il Pelide (*En.*, I, 490-93) ; questo è invece evocato con forza, pur nella brevità dell'accenno, da Diodoro Siculo (*Bibl.*, II, 46, 5), che narra dell'eroica morte avvenuta per mano di Achille della regina delle Amazzoni, che combatteva al fianco dei Troiani. L'aspetto erotico sentimentale della vicenda è invece esplicitato in Properzio (III, 11, 13-16), che canta la bellezza della fanciulla (*candida forma*) che, se pur troppo tardi, vince il suo vincitore (*vicit victorem virum)*. Più ricca di particolari anche se ancora molto sintetica, è la narrazione nell'*Epitome* di Apollodoro (*Ep.*, 4, XIX), dove si parla della morte della guerriera, dell'amore improvviso sorto fra i due e della vendetta di Achille su Tersite, che aveva osato insultare la regina morente. La trattazione più completa che è giunta fino a noi è però, certamente, quella di Quinto Smirneo che nel I libro dei *Posthomerica* (v. in particolare 609-674) sviluppa con ampiezza di dettagli entrambi gli aspetti della vicenda : la crudeltà e la violenza della prima fase, la tenerezza e l'amore della seconda. L'episodio rifluisce poi, non a caso, sia nella versione riveduta e corretta della guerra troiana elaborata da Ditti Cretese (*Eph. Belli Tr.*, IV, 3) e tradotta in latino proprio nel IV sec. d.C., sia nel commento di Servio al I libro dell'Eneide (490 ss.) : ma mentre Ditti si sofferma sulla violenza dell'episodio senza fare in alcun modo cenno all'amore (*equo deturpat manu comprehendens comam...*), Servio riprende l'aspetto sentimentale (*Achilles ... post mortem eius adamavit*) e ricorda i solenni funerali che il Pelide celebrò per l'Amazzone (*eamque honorifice sepelivit*).

E' dunque con questo limitato ma significativo panorama letterario che possiamo mettere in relazione le poche ma interessanti testimonianze musive, che trattano dell'episodio, distribuite fra *Hispania*, *Dalmatia* e *Mauretania* e databili fra III e IV sec. d.C. Nei mosaici di *Complutum*, di Apollonia e di *Caesarea*, ritroviamo infatti la morte e la violenza, la morte e l'amore, la morte, l'amore e la vendetta, in soluzioni figurative originali, assolutamente indipendenti l'una dall'altra e poco congruenti anche con le iconografie tradizionali.

La morte e la violenza sono le protagoniste del mosaico, ubicato entro un pannello quadrangolare a fondo nero, retaggio della tradizione ellenistica, e posto al centro di un tappeto geometrico coprente che ornava una vasta sala di ricevimento nella villa di *Complutum*[19] e che

[18] ROUSSEL, 1991, p. 343 ss., a cui si rimanda anche per le citazioni seguenti.
[19] FERNANDEZ GALIANO, 1984, p. 11 s. ; BLAZQUEZ, 1994, p. 284.

era costituito da quadrati posti sulla punta all'interno dei quali erano campite raffigurazioni legate alla vita di Achille, soggetti dionisiaci e apotropaici, unitamente al ritratto del committente. Qui l'eroe greco è effigiato nel momento dello scontro fatale, mentre, con violenza, disarciona la rivale afferrandola per i capelli (v. Ditti) prima di trafiggerla a morte (fig. 1). Lo schema iconografico adottato vanta una lunghissima tradizione ed è ricorrente nelle raffigurazioni di lotta fra Greci ed Amazzoni ma, tenuto conto della localizzazione privilegiata (entro lo pseudoemblema posto al centro del pavimento), credo che la lettura come Achille e Pentesilea appaia senz'altro la più plausibile[20].

Di tutt'altro tenore è la scena che orna il pavimento di una ricca *domus* di Apollonia[21], dove le figure sono disposte con andamento centrifugo, secondo la tradizione del mosaico italico bicromo, e il fondo è riempito con armi sparse (fig. 2) : qui l'eroe, saldamente bilanciato sulle gambe, sorregge con grande tenerezza il corpo dell'Amazzone, in una significativa ripresa dello schema del Pasquino, che godette di una certa fortuna nel repertorio dei sarcofagi, trovando anche puntuali possibilità di raffronto in statuette d'avorio e di bronzo[22] ; rispetto a tali manufatti però la soluzione scelta dal mosaicista presenta una importante modifica nella direzione dello sguardo del Pelide, volto verso l'amata morente anziché verso la pugna che si svolge alle sue spalle. All'origine di tale variazione è forse da porre la volontà di recuperare quel suggestivo gioco di sguardi che aveva fatto la fortuna del soggetto nella ceramografia attica arcaica e classica, ma la perdita del capo di Pentesilea, che poteva anche essere riverso, inibisce un più preciso raffronto in tal senso.

Ancora diversa è la composizione di Cherchel[23], che sembra ispirata a quella versione dell'episodio in cui oltre all'amore e alla morte c'è anche la vendetta sul malvagio Tersite : infatti, se pure è vero che sul piano strettamente iconografico il gruppo di Achille e Pentesilea sembra esemplato sullo schema del greco che sgozza l'Amazzone, di cui abbiamo testimonianza ad esempio nel sarcofago di Salonicco[24], è pur vero che la mano di Achille è priva di coltello e anziché far violenza alla fanciulla morente sembra sorreggerne il capo con grande tenerezza, esplicitando proprio con tale gesto, il forte legame che si era stabilito fra i due (fig. 3). Ma la composizione appare arricchita dalla presenza, sulla sinistra, di un guerriero, in cui il Bruhl, seguito dalla Ferdi[25], ha proposto di riconoscere quel Tersite che, come è narrato nell'*Epitome* di

---

[20] In tal senso v. anche LANCHA, 1997, p. 173 ss., con precedente bibl. Qualche dubbio è espresso da FERNANDEZ GALIANO, 1984, p. 52. Forse si potrebbe anche azzardare che nella figura di Achille si possano intravvedere riferimenti ad Alessandro ; ciò sembra suggerito dalla presenza negli scomparti di Zeus Ammon, legato strettamente al duce macedone, la cui assimilazione con l'illustre antenato è ben esplicitata da numerose fonti ; si veda in particolare il *Romanzo di Alessandro* dove pure compaiono le Amazzoni (III, 44), che non entrano però in contatto diretto con il duce macedone.

[21] KORKUTI, 1971, p. IX, fig. 80 ; KOSSATZ DEISSMANN, 1981, nr. 755.

[22] BERGER, 1994, nr. 54 (versione C), in particolare nrr. 54 b, d (statuette), e (lucerna).

[23] KOSSATZ DEISSMANN, 1981, nr. 766.

[24] DEVAMBEZ - KAUFFMANN SAMARAS, 1981, n. 540.

[25] BRUHL, 1931-32 ; FERDI, 1986, p. 210 s.

Apollodoro (4, XIX)[26], si era permesso di prendersi gioco di Achille e di insultare la regina delle Amazzoni, venendo per ciò punito dal Pelide con la morte.

L'analisi iconografica, anche se necessariamente cursoria, mi sembra abbia posto in buona evidenza che i tre mosaici, ispirandosi a momenti diversi dell'episodio mitico ne sottolineano anche ben differenti valenze ideologiche, sottolineando ora la crudeltà del Pelide (*Complutum*), ora la sua *pietas* e la sua capacità di amare (Apollonia), ora il suo senso dell'onore e della giustizia (*Caesarea*). E dunque, nell'apparente identità del soggetto, diverso è il messaggio sotteso alle immagini.

Qualche ulteriore considerazione è suggerita dal confronto fra gli schemi iconografici musivi e quelli del repertorio coevo : scarse le analogie, già sopra evidenziate, più sensibili le differenze evidenti soprattutto nei contorniati, che al soggetto dedicarono numerose emissioni[27]. Qui troviamo infatti l'eroe, visto ora di fronte ora di tre quarti da dietro, nell'atto di sorreggere il corpo della fanciulla morente con tenerezza ma senza la partecipazione che caratterizza le soluzioni di Apollonia e *Caesarea* ; nell'anfora di Concesti[28] invece il gruppo Greco / Amazzone, in cui con cautela si possono riconoscere Achille e Pentesilea, presenta uno schema caratterizzato dalla medesima violenza che avevamo rilevato a *Complutum* ma in ben diversa soluzione figurativa.

La fortuna dell'episodio dello scontro fra i due eroi nell'"imagerie" della Roma tardo antica è confermata dal fatto che esso compare, di nuovo sui contorniati, come ornamento dell'*episema* dello scudo di Alessandro, ribadendo quella sorta di sovrapposizione che nell'ideologia dell'epoca esisteva fra il figlio di Tetide e quello di Olimpiade[29].

La restituzione di Briseide

La recente pubblicazione dei due mosaici spagnoli di Merida e Carranque[30] (fig. 4-5) ha portato a sei il numero di raffigurazioni musive che hanno come protagonista Briseide, di cui non mancano peraltro significative attestazioni nel repertorio tardo antico. La scena dell'*abductio* della fanciulla amata dal Pelide è infatti raffigurata nella secchia Doria, in una placca di bronzo ora al British Museum, nelle miniature V e VI dell'Iliade Ambrosiana, in un frammento di architrave ora al Museo del Cairo e in un foglio di papiro[31] ; all'*abductio* erano ispirati anche due mosaici di Antiochia (Case di Aion e dell'Addio a Briseide), uno ora al Museo di Malibu

---

[26] Ma l'episodio, che era già in Arctino, come ci informa Proclo (*Chr.* 171-80), doveva essere ben noto se ancora ne fa cenno Tzetze nello Scolio all'Alessandra di Licofrone (v. 999), su cui v. anche CIACERI, 1901 e ROUSSEL, 1991, p. 349 ss.

[27] ALFÖLDI - ALFÖLDI, 1976-90, tav. 135, 4-6 (I schema) ; tav. 73,12 ; 120, 8-12 ; 122, 9-12 ; 167, 8-9 ; 168, 6 ; 184, 1 ; 219, 8 ; 221, 11 (II schema).

[28] ARIAS, 1985, p. 7, fig. 7.

[29] ALFÖLDI - ALFÖLDI, 1976-90, tav. 22, 7-12 ; 23, 1. Per Achille Alessandro v. *supra* n. 17. Per la fortuna delle Amazzoni in età tardo antica si ricordi anche il mosaico di Ouled Agla (DUNBABIN, 1978, p. 42, 267), dove forse, in lacuna, era anche l'episodio di Pentesilea.

[30] *Merida* : ALVAREZ MARTINEZ, 1988 ; BLAZQUEZ, 1994, p. 279 s., fig. 1. *Carranque* : FERNANDEZ GALIANO, 1989, p. 255-69 ; FERNANDEZ GALIANO, 1994, p. 200 s. ; GHEDINI, 1997, p. 248.

[31] KOSSATZ DEISSMANN, 1986, nrr. 9-13.

ma di probabile produzione siriaca ed uno da Sparta di cui sappiamo solo, grazie alle iscrizioni conservateci (Patroclo, Briseide, Taltibio), che riproduceva, come i precedenti, il momento dell'addio[32]. La fanciulla di Lirnesso ricompare nello "scudo di Scipione" e nel piatto dell'Ermitage[33], in cui la critica riconosce ora un'originale interpretazione della drammatica scena dell'addio, ora invece la raffigurazione di un momento diverso della narrazione omerica, vale a dire quello della restituzione della schiava contesa ad Achille, episodio di grande importanza nell'economia del racconto. Intorno a questo evento, che prelude al ritorno in battaglia dell'*aristos ton Achaion*, si articola infatti tutta la prima parte del XIX libro dell'Iliade, che si dipana fra spiegazioni e scuse, fra riflessioni e ardore guerriero ; ma anche se la restituzione aleggia sugli scambi verbali di cortesie fra Agamennone e Achille, il poeta non la descrive espressamente, e si limita ad alludervi con pochi versi che sintetizzano l'attimo in cui la giovane schiava "dalle belle guance" lascia, insieme ad altre sette fanciulle, "abili in lavori perfetti", a sette tripodi, a venti lebeti splendenti e a dodici cavalli, tutti doni per il Pelide, la tenda di Agamennone (*Il.*, XIX, 243-246), per essere condotta dai Mirmidoni "verso la nave di Achille divino" (vv. 279 - 280).

Forse proprio per la genericità e la brevità dell'accenno (ma l'episodio della restituzione era contenuto anche nelle Nereidi di Eschilo e, forse, in un romanzo d'amore che potrebbe essere alla base della fortuna del soggetto in età tardo antica)[34] l'episodio non sembra aver avuto codificazione iconografica nell'"imagerie" ellenistico romana, e i tentativi di riconoscerne echi più o meno puntuali nei sopra ricordati piatti tardo antichi, non sembrano aver soddisfatto tutti gli studiosi. La difficoltà di una interpretazione univoca e sicura è per gran parte da ascrivere alla originalità delle soluzioni iconografiche adottate che caratterizzano anche i due mosaici ispanici su cui ora è tempo di tornare.

Nel pannello di Merida (fig. 4), che ornava una grande sala, forse la principale di una ricca *domus* da cui provengono anche mosaici con scene di caccia e di circo, quindi fortemente connotati in senso autorappresentativo, il mosaicista ha scelto una composizione assolutamente originale, disponendo i quattro partecipanti all'azione lungo uno dei lati brevi di un ampio rettangolo il cui soggetto principale è il consesso dei Sette Sapienti. L'apparente ingenuità della soluzione paratattica con le figure allineate e orientate in senso opposto all'ingresso (soluzione tipica di una destinazione tricliniare), è infatti compensata dalla grande forza espressiva che promana dai partecipanti all'azione : sulla sinistra, imperiosamente ritto con un piede sulla roccia, sta un personaggio con elmo dall'alto cimiero a cui si rivolge, nell'ampio gesto dell'*adlocutio,* un giovane guerriero, nudo ma armato di spada ; si tratta, come unanimemente proposto dalla letteratura in merito, di Agamennone e di Achille. Alle spalle di quest'ultimo è

---

[32] GHEDINI, 1997, p. 246 ss., ivi bibl.

[33] KOSSATZ DEISSMANN, 1986, nrr. 8, 17 ; v. anche HENGEL, 1982, p. 34, tav. 23 ; per una diversa interpretazione del piatto dell'Ermitage v. MÜLLER, 1994, p. 111.

[34] KOSSATZ DEISSMANN, 1986, p. 157. Sul "romanzo di Briseide" v. anche BIANCHI BANDINELLI, 1955, p. 118 s. ; CARANDINI, 1963-64, p. 13 ss., in particolare p. 20 s.

raffigurato un altro personaggio, pure nudo, che sembra ad un tempo accompagnare e trattenere il giovane infervorato, per cui è stato suggerito il nome di Odisseo, ma su questa interpretazione la Lancha ha espresso forti e, forse non infondati, dubbi[35]. Chiude la composizione una fanciulla riccamente vestita e velata, certamente Briseide.

L'interpretazione della scena in relazione all'episodio della restituzione della schiava contesa, avanzata già da Alvarez Martinez e non da tutti condivisa[36], mi sembra, nella sostanza, decisamente più accettabile rispetto all'ipotesi dell'*abductio* : il gruppo dei due capi achei, che, come è noto, non si incontrano mai nell'episodio che scatena l'ira del Pelide, evoca invece, e con forza, la scena della riconciliazione, quale è narrata da Omero in apertura del libro XIX, differenziandosene solo per la posizione di Agamennone, stante anziché seduto. Gli altri due personaggi sembrano invece alludere alla felice conclusione dell'episodio, quando la fanciulla di Lirnesso, causa involontaria di tanti lutti, viene ricondotta alla tenda del suo signore : il mosaicista avrebbe dunque compendiato in un'unica, icastica composizione l'intero episodio del libro XIX che si apre con il serrato dibattito verbale fra Achille e Agamennone, a cui partecipa anche, con la consueta saggezza Odisseo, e si conclude con la consegna ad Achille della schiava contesa e di ricchi doni[37].

Meno incisiva e meno aderente al testo omerico appare la composizione del pannello che era ubicato nel triclinio della villa di Materno a Carranque (fig. 5), il cui ricco programma figurativo è stato anche di recente riesaminato dal suo scopritore[38]. Qui la lettura in relazione all'episodio della restituzione appare meno certa, a causa anche delle pesanti lacune che interessano la parte centrale della scena, e tuttavia, se è vero, come sosteneva il Robert in un indimenticabile saggio[39], che esisteva un codice di gesti, di atteggiamenti, di reciproci rapporti fra le figure, che contribuiva a rendere perspicua allo spettatore la scena rappresentata, credo che l'interpetazione del mosaico di Carranque possa trarre chiarimento proprio dall'analisi dell'atteggiamento delle figure. Se infatti analizziamo la tradizione iconografica relativa all'*abductio*, quale è a noi nota dalle sopra ricordate testimonianze, a cui non si può non aggiungere il famoso quadro della Casa del Poeta Tragico (Pompei VI, 8, 3) e un affresco frammentario da Merida[40], non possiamo non notare che elemento ricorrente, esplicitato con espedienti diversi, è quello della separazione dei due amanti. Tale situazione è resa perspicua ad esempio mediante la posizione del capo della fanciulla che si volge all'indietro nel tipico gesto della nostalgia, come nella secchia Doria, nella miniatura dell'Iliade Ambrosiana, nel foglio papiraceo e, forse, nell'architrave del Cairo, oppure attraverso la posizione divergente dei corpi dei protagonisti, come nell'affresco pompeiano e nel mosaico della Casa dell'Addio a Briseide

[35] LANCHA, 1997, p. 218 ss. Per una diversa interpretazione v. QUET, 1987, p. 49-50.
[36] ALVAREZ MARTINEZ, 1988, p. 110 ss. ; v. nota precedente.
[37] GHEDINI, 1997, p. 247 s.
[38] FERNANDEZ GALIANO, 1989, p. 255-69 ; LANCHA, 1997, p. 168 ss., nr. 83.
[39] ROBERT, 1976 (1919).
[40] KOSSATZ DEISSMANN, 1986, nr. 3 ; *PPM* IV, 1993, p. 539, nr. 22. ; per il frammento di Merida v. anche ABAD, 1982, p. 58-9.

di Antiochia, che per la composizione a tre figure è forse l'esempio più prossimo a Carranque, o, infine, con la chiara indicazione degli araldi, come nella placca bronzea o nella secchia Doria, talvolta riconoscibili anche mediante l'apposizione dei nomi, come nei mosaici di Sparta e di Antiochia (Casa di Aion).

A Carranque invece il mosaicista ha scelto una composizione convergente che ha il suo centro ideale nell'oggetto che Achille tiene nella mano destra e in cui riconoscerei, piuttosto che una lettera d'addio del Pelide all'amata, come proposto, con suggestiva ipotesi, da J. Lancha[41], uno dei doni che egli sta ricevendo dal personaggio in tunica corta quasi completamente perduto : questi, piuttosto che un araldo, a cui mal converrebbe l'elmo di cui si notano tracce lungo i margini della lacuna, potrebbe invece essere proprio uno dei Mirmidoni evocati da Omero in relazione alla scena della restituzione. Sembrerebbe dunque potersi ipotizzare che nella composizione di Carranque o si sia volutamente esplicitato ciò che nel poema omerico è compresso in due soli versi altamente suggestivi ("nella tenda posero i doni i Mirmidoni, le donne collocarono, i nobili scudieri condussero i cavalli nel branco" : *Il.*, XIX, 280-81) oppure si sia tratta ispirazione da qualche altro testo letterario (magari proprio quel romanzo d'amore di cui è stata ipotizzata l'esistenza) o da qualche spettacolo teatrale che raccontava le traversie amorose dell'eroe greco e della fanciulla di Lirnesso[42].

La rassegna dei mosaici relativi agli episodi di Pentesilea e di Briseide, mi sembra abbia posto in buona evidenza che le composizioni musive ispirate a tali soggetti presentano una sostanziale originalità, sia nel tema che nello schema ; ciò consente, a conclusione della mia comunicazione di proporre qualche spunto di riflessione sulle modalità di formazione del repertorio musivo tardo antico. Per quanto riguarda la diffusione delle tematiche achillee, essa sembra senz'altro da riconnettere alla rinnovata fortuna della tradizione omerica, intendendosi con ciò la diffusione non tanto dei poemi in lingua originale, la cui conoscenza era legata ad una ristretta cerchia di intellettuali che padroneggiavano il greco arcaico, ma di tutto quel patrimonio letterario, costituito da traduzioni, revisioni, interpretazioni autentiche, schematizzazioni ad uso scolastico, centoni, epitomi, riassunti, riduzioni per spettacoli teatrali e mimi, ampiamente diffusi in età tardo antica[43]. La scelta di far raffigurare all'interno della propria dimora, e generalmente in ambienti destinati al ricevimento o al banchetto, una tematica omerica appare dunque, ad un primo livello di lettura, espressione di una volontaria adesione ad una tradizione culturale che

---

[41] LANCHA, 1997, p. 170.

[42] Per l'uso teatrale v. SIMON, 1967 ; sul teatro come mezzo di diffusione di una cultura letteraria comune v. GIANNOTTI, 1991. Illuminante in tal senso appare il passo di Libanio (*Or.* 64, 112), in cui il retore sottolinea come "una divinità abbia avuto misericordia delle masse e abbia diffuso la danza pantomimica col compito d insegnare alle folle le antiche gesta". Per una lista dei soggetti degli spettacoli pantomimici v. GIANNOTTI, 1991, p. 284-329 ; MOLLOY, 1996, p. 277-287.

[43] Sulle traduzioni e interpretazioni autentiche di Omero v. FRAZER, 1966 ; sui "centoni" POLARA, 1990 ; SALANITRO, 1994.

non era più appannaggio soltanto della grande aristocrazia pagana ma apparteneva anche ai nuovi ricchi e al popolo[44].

Se poi consideriamo che le raffigurazioni ispirate ai soggetti omerici appaiono quasi sempre creazioni originali, solo alla lontana riconnettibili a un repertorio consolidato, è forse possibile proporre qualche ulteriore riflessione in merito al rapporto fra proprietario ed artigiano. Sembra infatti evidente che composizioni originali quali quelle che abbiamo esaminato nascano dalla feconda interazione fra il committente, che sceglie un tema non necessariamente appartenente al repertorio tradizionale, ed esecutore, che lo realizza, talvolta assemblando iconografie accreditate (si vedano ad esempio l'Agamennone di Merida, memore forse del fortunato schema del Poseidon lisippeo, o l'Achille seduto di Carranque, che ripropone un modello usato anche per Alessandro), talaltra liberamente creando, quasi portato dalla suggestione della rilettura dei testi classici. Torna alla mente quel suggestivo passo della Storia dei Franchi (II, 17) di Gregorio di Tours, dove la committente è colta con un libro in grembo mentre legge *historias actionis antiquas pictoribus indicans quae in parietibus fingere debent.*

DISCUSSION

Michele **Picirillo** : La scena di Madaba con Patroclo, Achille e una giovane non ben identificata dall'iscrizione potrebbe riferirsi a questa scena ? (cfr. lo studio di Hunger).

Francesca **Ghedini** : Ritengo che la scena di Madaba possa essere interpretata in relazione all'*abductio*, dal momento che quando Briseide viene restituita Patroclo era già morto. Il mosaico è comunque molto interessante, in quanto da un lato conferma quanto ho qui cercato di dimostrare, vale a dire che i mosaicisti tardo antichi innovavano, anche radicalmente, le iconografie tradizionali ; dall'altro presenta nel registro superiore una scena dionisiaca, ribadendo gli stretti legami tra Dioniso e Achille nell'"imagerie,, tardo antica.

[44] Se poi volessimo approfondire, in chiave iconologica, il messaggio sotteso alle varie raffigurazioni potremmo sottolineare da un lato la molteplicità di significati dell'episodio di Pentesilea, a cui peraltro abbiamo già fatto cenno, mentre per quanto riguarda Briseide la preferenza accordata al momento della restituzione può forse indicare, come d'altronde suggerito dallo stesso Omero in apertura del libro XIX dell'Iliade, la volontà di esplicitare l'importanza di saper esercitare il controllo sulle proprie passioni (in tal senso, pur con diversa interpretazione della scena, v. QUET, 1987, p. 51).

BIBLIOGRAFIA

A. ALFÖLDI - E. ALFÖLDI, *Die Kontorniaten. Ein verkanntes Propagandamittel der stadtrömischen heidnischen Aristokratie in ihren Kampfe gegen das christliche Kaisertum*, Leipzig 1976-90.

J.M. ALVAREZ MARTINEZ, "El mosaico de los siete sabios hallado en Mérida", *Anas* 1, 1988, p. 99-120.

P.E. ARIAS, *L'anfora argentea di porto Baratti,* Roma 1985.

E. BERGER, *s.v.* "Penthesilea", *LIMC* VII, 1994, p. 296-305.

R. BIANCHI BANDINELLI, *Hellenistic-byzantine miniatures of the Ilias (Iliade Ambrosiana)*, Olten 1955.

J.M. BLÁZQUEZ, "Mosaicos hispanos de tema homerico", in *CIMA* 6 (Palencia Merida 1990), Guadalajara 1994, p. 279-292.

A. BRUHL, "Mosaïques de la légende d'Achille à Cherchell", *MEFRA* 48, 1931-32, p. 109-123.

A. CARANDINI, *La secchia Doria : una "storia" di Achille tardo antica*, *Studi Miscellanei* 9, 1963-64.

W.A.P. CHILDS, "The Achilles silver plate in Paris", *Gesta* 18, 1979, p. 19-26.

E. CIACERI, *La Alessandra di Licofrone*, Catania 1901.

W.A. DASZEWSKI - D. MICHAELIDES, *Guide to the Paphos Mosaics*, Cyprus 1988.

P. DEVAMBEZ - A. KAUFFMANN SAMARAS, *s.v.* "Amazones", *LIMC* I, 1981, p. 586-653.

S. FERDI, "La légende d'Achille sur une mosaique de Cherchel", *BCH Suppl.* 14, 1986, p. 207-212.

D. FERNANDEZ GALIANO, *Complutum 2*, *Mosaicos*, Madrid 1984.

D. FERNANDEZ GALIANO, "La villa de Materno", in *Mosaicos romanos. Actas de la I Mesa Redonda Hispano-francesa*, Guadalajara 1989, p. 255-269.

D. FERNANDEZ GALIANO, "The villa of Maternus at Carranque", in *Vth ICAM*, Ann Arbor 1994, p. 200-210.

R.M. FRAZER, *The trojan war, the chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*, London 1966.

F. GHEDINI, "Arte romana : generi e gesti", in S. SETTIS, *Civiltà dei Romani,* IV. *Un linguaggio comune*, Milano 1993, p. 161-178.

F. GHEDINI, "Achille "eroe ambiguo" nella produzione musiva tardo antica", *AnTard* 5, 1997, p. 229-254.

F. GHEDINI, "Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica : iconografia e iconologia", in *AISCOM* V, Palermo 1997 a, p. 687-704.

F. GHEDINI, "Miti greci nella pittura della prima età imperiale come specchio di un messaggio ideologico : Achille a Sciro", in *Atti Torre Pordenone*, 1997 b, p. 83-91.

G.F. GIANNOTTI, "Letteratura e spettacoli teatrali in età imperiale", in M.VERZAR BASS, *Il teatro romano di Trieste*, Roma 1991, p. 284-329.

M. KORKUTI, *Shqiperia Arkeologjike*, Tirane 1971.

M. HENGEL, *Achilleus in Jerusalem. Eine spätantike Messingkanne mit Achilleus-Darstellungen aus Jerusalem,* Heidelberg 1982.

J. LANCHA, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain, I-IV siècle*, Roma.

A. KOSSATZ DEISSMANN, *s.v.* "Achilleus", *LIMC* I, 1981, p. 3-200.

A. KOSSATZ DEISSMANN, *s.v.* "Briseis", *LIMC* III, 1986, p. 157-167.

Th. MAVROJANNIS, "L'*Achilleion* nel santuario di Poseidon e Anfitrite a Tenos. Un capitolo di storia della *gens* giulio claudia in Oriente", *Ostraka* III, 2, 1994, p. 291-347.

M. MESLIN, *La fête des kalendes de janvier dans l'empire romain*, Bruxelles 1970.

M.E. MOLLOY, *Libanius and the dancers,* Hildesheim-Zürich-New York 1996.

M. MUNDELL MANGO, *The Seuso treasure*, Ann Arbor 1994.

F.G.J.M. MÜLLER, *The wall paintings from the oecus of the Villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale*, Amsterdam 1994.

M. PICCIRILLO, *The mosaics of Jordan*, Amman 1993.

G. POLARA, "I centoni", in *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma 1990, p. 245-275.

PPM = Pompei. Pitture e mosaici.

M.-H. QUET, "Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère : la mosaïque des Sept Sages de Mérida", *BullLiaisSocAmisBiblSalReinach* 5, 1987 p. 47-57.

C. ROBERT, *Ermeneutica Archeologica*, Napoli 1976 (Berlin 1919).

S. ROGGE, *Die attischen Sarkophage : Achill bis Hippolytos*, *ASR* IX, 1, 1, Berlin 1995.

M. ROUSSEL, *Biographie légendaire d'Achille*, Amsterdam 1991.

G. SALANITRO, "I centoni", in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, 3, Roma 1994.

E. SIMON, rec. a A. CARANDINI, *La secchia Doria*, in *ByzZeitschr* 60, 1967, p. 127-29.

Fig.1 : *Complutum*, pseudoemblema con Achille e Pentesilea (da : FERNANDEZ GALIANO, 1984, tav. XLVI).

Fig. 2 : Apollonia, particolare del mosaico con Achille e Pentesilea (da : KORKUTI, 1971, fig. 80).

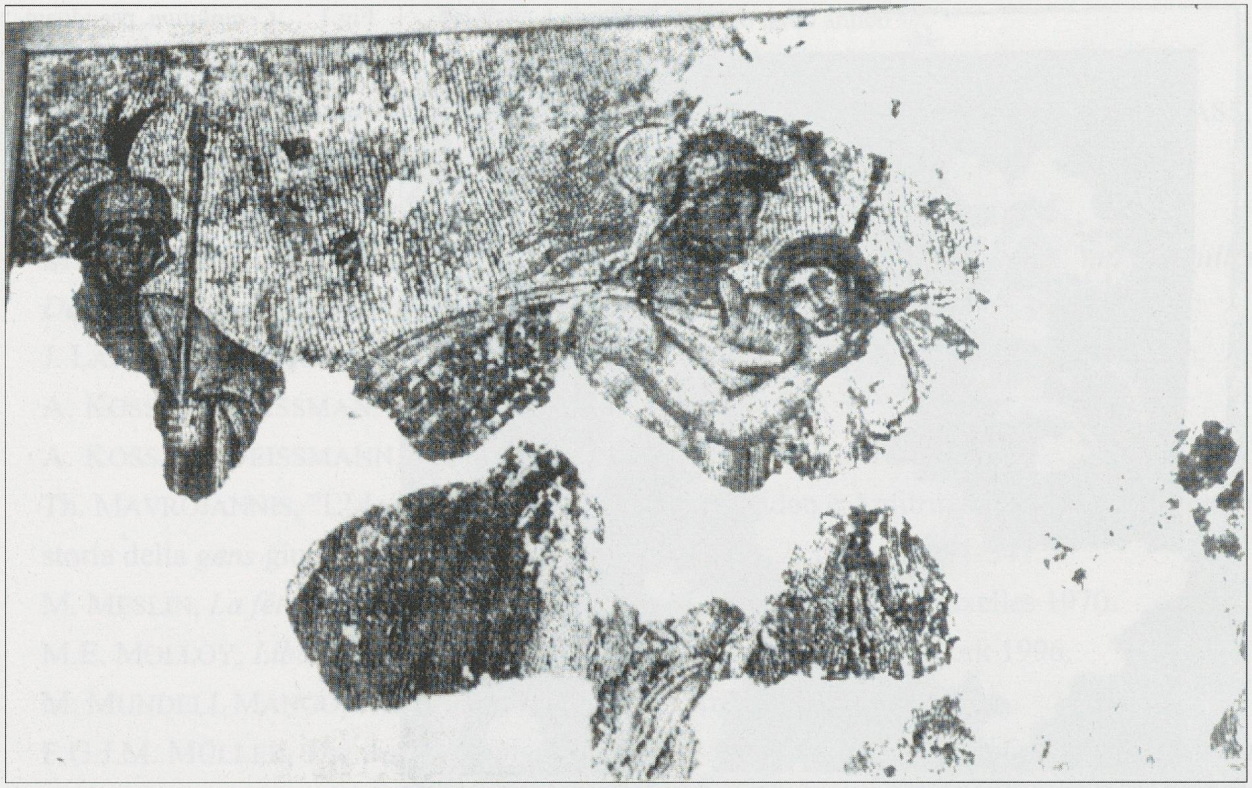

Fig. 3 : Cherchel, pannello con Achille, Pentesilea e Tersite (?) (da : FERDI, 1986, fig. 3).

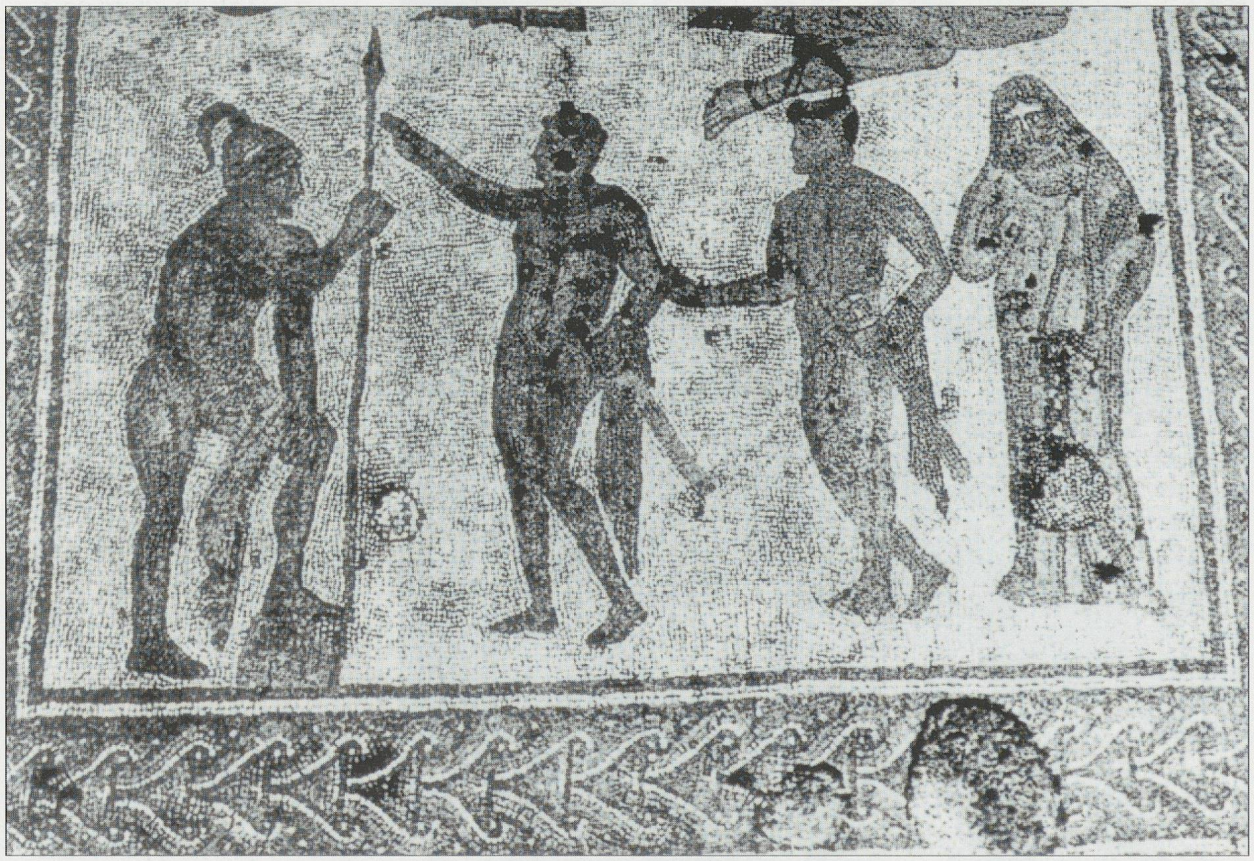

Fig. 4 : Merida, particolare del mosaico dei Sette Sapienti, restituzione di Briseide (da : LANCHA, 1997, tav. CII).

Fig. 5 : Carranque, pannello con la restituzione di Briseide ad Achille (da : LANCHA, 1997, tav. D).