

Ἔκφρασις ὄρολογίου

1. Ἄλλοι μὲν ἄλλα ὀρώντων, καὶ εἴ γε βούλοιντο λέγοιεν, οἱ μὲν Αἰγύπτου πυραμίδας οἷα δὴ τὰ Αἰγυπτίων ἀδόμενα, ὁ δὲ τις ἐπιδημῶν Βαβυλῶνι Βῆλ Διὸς ἱερὸν ἴδοι καὶ ἕτερον ἐφ' ἐτέρῳ ἄλλον ἐπ' ἄλλῳ πύργους ὀκτώ, ὁμῶς δὲ παραλαβέτω τὸν Ἥφαιστον καὶ θεῶν οἴκους αὐτῷ παρεχέτω δημιουργεῖν, τοὺς “Ἥφαιστος ἐποίησεν ἰδυίησι πραπίδεσσι”, καὶ “ἀμφιγύην” εἶναι λεγέτω τὸν αὐτὸν θεόν, μόγων ἀεὶ καὶ προσεδρείας τὴν αὐτοῦ τέχνην δεομένην εἰδώσ· τοιοῦτον γὰρ τὸ μὴ κινεῖσθαι προσκαρτεροῦντα τοῖς ἔργοις. εἰδυίας οὖν ἔχων φρένας καὶ σῶμα ἐφ' ἐνὸς ἰδρυμένον χωρίου νῦν μὲν τὴν ἀσπίδα τὴν Ἀχιλλέως, ἔργον ἐξαισίον Ὀμήρῳ ποιεῖ, καὶ διακονοῦσιν αὐτῷ πρὸς τὴν χρεῖαν ζῆν εἰδῶλα δοκοῦντα καὶ τὴν φλόγα ζωπυροῦσιν αὐτομάτῳ φορᾶ. εἰς τὴν Φαίακων δὲ νῆσον ἐλθῶν, κύνες ἦσαν Ἀλκίνῳ φύλακες τῆς αὐλῆς· οἱ δὲ κύνες οὐχ οἱ συνήθεις οὔτοι καὶ ζῶντες, χρυσὸς δὲ νῆ Δία καὶ ἄργυρος τὴν Ἥφαιστου κίνησιν ἔχοντες.

2. Ταῦτα μὲν οὖν μῦθος τε ἦν ἐμοὶ καὶ λόγος ἐδόκει, καὶ Ὀμηρος ἐτρέφα τῇ τέχνῃ λέγων ἐπ' ἀδείας ἃ μῆτε ἦν μῆτ' ἐγένετο πώποτε· νυνὶ δὲ τοῦ παρόντος Ἥφαιστου ἔργα καὶ τέχνην ἰδὼν, [θαυμάζω] ταῦτα κάκεινοις ἀληθέσιν εἶναι συγχωρεῖν ἐπιτρέπω.

3. [Λέ]γειν οὖν ἐθέλωμι ταῦτα καὶ εὐχομαι· νικᾶ γὰρ λόγον ἢ θεά ἀμηχα-

3 ἕτερον ἐφ' ἐτέρῳ ex HDT. I, 181, 2 (pecnon ex sqq. ἄλλον ἐπ' ἄλλῳ) correcti: ἐτέρους (ut vid.) ἐφ' ἐτέρῳ V ἐτέρους ἐφ' ἐτέροις corr. Die. | 4 ὁμῶς corr. Die.: ὁμῶς V ἄλλος dub. Boiss. in comm. | 5 τοὺς ut Homeri perperam Die. | ἰδυίησι ex HOM. II, 607 correcti: ἰδιῆσι V ἰδυίησιν corr. Die. εἰδυίησι Boiss. fort. recte cum sic dedisse Procopium ipsum pateat ex sqq. εἰδυίας οὖν ἔχων φρένας | 6 μόγων, quod sibi arrog. Die., recte V in compendio: μόνων vel μόνης susp. Foer. | 11 αὐτομάτῳ φορᾶ V: fort. αὐτόματοι φύσαι ex Hom. II, XVIII, 470 corrigendum est; vide adn. | ἄλλ' ἐποίησεν ἔργον θαυμάσιον post ἐλθῶν inser. Die. sed non necessario | 12 οὔτοι recte V in compendio (non οὔτος ut ind. Die.) | 13 διὰ τέχνην post ἄργυρος inser. Die. sed non necessario | 14 μῦθός τε εἶναι μοι fort. corrig. susp. Die. | τρυφᾶν corrig. susp. Die. | 15-16 νυνὶ ἰδὼν, quae verba decem circit. litterae minime perspicuae secuntur, suppl. V<sup>mrg</sup> | 16 θαυμάζω e litt. vestigiis conieci: παρέχοντος ἀξίθεα dub. Die. in app.; an ἐθαύμασα? | 17 συγχωρῶ καὶ fort. corrig. susp. Die. sed non necessario (cf. enim Ep. 2, 6 Garzya/Loenertz) συγχωρῶν prop. Boiss. in comm. | 18 Λέγειν con. Mai

## *Op. VIII AMATO*<sup>76</sup>

### Descrizione dell'orologio<sup>77</sup>

1. Gli uni e gli altri ammirino chi un oggetto, chi un altro, e, certo se lo vogliono, ne parlino, chi, ad es., delle piramidi d'Egitto, meraviglie degli Egiziani, e chi, turista a Babilonia, lo veda, del tempio di Baal-Zeus e, l'una sull'altra, un'altra su un'altra ancora, delle sue otto torri<sup>78</sup>. Parimenti, prenda in aiuto Efesto, gli faccia edificare dimore per gli dèi, quelle che "Efesto costruì con mente sapiente"<sup>79</sup> e che chiami lo stesso dio "ambidestro"<sup>80</sup>, consapevole che la sua arte richiede fatica costante ed impegno<sup>81</sup>: ché tale è il non muoversi dal proprio posto, perseverando nel lavoro. Dotato, dunque, di mente sapiente e con il corpo accampato su un solo posto, eccolo fabbricare per Omero lo scudo d'Achille<sup>82</sup>, opera straordinaria<sup>83</sup>: al suo servizio immagini come vive, che ravvivano la fiamma con il loro movimento automatico<sup>84</sup>. Giunto all'isola dei Feaci, cani da guardia vi erano alla porta di Alcinoo. Questi, però, non sono comuni cani viventi, bensì oro, per Zeus, ed argento informati del movimento impressogli da Efesto<sup>85</sup>.

2. Ebbene, io ritenevo che questo non fosse nient'altro che mito e fandonie; Omero si beava della sua arte, raccontando con licenza poetica cose inesistenti e mai avvenute. Ora, però, che rimiro l'opera e la tecnica del presente Efesto, ne rimango stupito e sono portato a cedere ad esse in quanto veritiere.

3. Vorrei, dunque, trattarne a parole e me lo auguro: ché l'osservazione

νοῦσα καὶ αὐτὴ πρὸς ὅτι δέοι φερομένη [ἐς] πάντα· μεταπηδᾷ γὰρ ἄνω καὶ κάτω καὶ πάντα βλέπειν ἐθέλει, εἶτα θάττον ἤπερ ἔδει μεθισταμένη τῆς ἐφ' ἐκάστω [το]ιούτων ἀκριβείας ἐκπίπτει· οἶδα τοῦτο παθών. οὔτε γὰρ τοῖς πρώτοις ἐνεκαρτέρου ἐπιθυμία τῶν ἄλλων, [τά] τε δεύτερα πρὶν ἔχειν ὡς  
5 ἔδει, ἐπὶ θεᾶν θεᾶν ἀνεχώρουν ἕτεραν. καὶ ἦσαν ὀφθαλμῶν ἐλιγμοὶ καθὰ τοῖς ὁρώσι [τὸν πρὸς Ν]εῖλω λαβύρινθον, Ἰωνικός τις ἔφησε συγγραφεύς.

Πόθεν οὖν ἀρκτέον ἂν εἴη; τί δὲ πέρας, ὦ φιλότης, ἐπιθή[σω τῷ λό]γῳ;

4. Οἰκός ἐστιν ἐν μέσῃ τῇ πόλει μέτρα φέρων, ἀντιπρόσωπος μὲν τῇ βασιλείῳ στοᾷ, ἐξ εὐωνύμου δὲ χωρίον ἀπεῖρ[γον ἐνδιαί]τλημα θέρους. διττὴ δὲ  
10 τοῦτου κίωνων προέστηκε συζυγία, πρὸς τὴν ἕω καὶ δύοσιν μεμερισμένοι πολλῶ [τῷ μέτρῳ, ποι]οῦντες τὸν κατόπιν οἶκον ὁρᾶσθαι, ὥστε μηδένα τοῖς ὀρωμένοις παρενοχλεῖν. ὁ μαρμάρων πτυχὶς τῶν κίωνων τὰ μέσα συνέ[χων, ὀξέων πασσάλων] ἀγῆτοις ἐμπεπηγῶτων σιδήρου, κώλυμα τοῦτο τῶν εἰ τις προπετῆς καὶ ὑπερβῆναι φιλονεικεῖ.

15 Ἄλλὰ καὶ Γοργῶ ἀφ' ὕψους βλοσυρὸν ἀπειλεῖ τοῖς ὅσοι γνώμη προσελθεῖν ἀύθαδεστέρα τολμῶσιν, ἐναλλάττουσα τοὺς ὀφθαλμοὺς ὀπόσα τῆς ἡμέρας [± 20] ἀποτεμῶν ὁ Περσεύς, εἰ τις ἐλύπει, λίθον ἔδει γενέσθαι φανείσης· ταύτην ἂν εἶπεν ἡ τραγωδία “αἵματωπόν τε καὶ δρακοντώδη κόρην”, εἰ τοιούτους εἶχε διαπε[ρῶ]ντας [± 20]μβολον φέρει τοῦ πεπληγέναι, μέλλει τοὺς τὸ  
20 παρὸν ἔργον ὀρῶντας ἐκπλήξει[ν].

5. [± 30] τῶν ἔργων ἠψάμην. Θύραι γὰρ ἐπὶκείνται, καὶ τὰς γε τῆς ἡμέρας κρύ[± 30] γραφὴ δὲ ταύτας. ὅθεν ἂν τις ἴδοι κοσμεῖ, ἄσπερ ἀναπετάσαντες,

1 ἐς con. Mai | 3 τοιούτων restitui e litter. vestigiis: τούτων Die. Kroll sec. | 4 ἐγκαρτέρου perperam Mai | τά con. Mai | τε e litt. vestigiis scripsi una cum Die.: δὲ Mai | 5 θεᾶς ... ἕτερας perperam Mai | 6 τὸν πρὸς Νεῖλω con. Boiss. | ἐπιθήσω τῷ λόγῳ e litt. vestigiis conieci: ἐπιθήσομεν τῷ λόγῳ Die. Boiss. sec. sed contra rhythmum | 9 ἀπεῖργον ἐνδιαίτλημα e litt. vestigiis conieci: ἀπεῖρων ἀνθρώπων ἐνδ. Die. sed longiora | 11 πολλῶ τῷ μέτρῳ e litt. vestigiis conieci: πολλῶ τε διαστήματι Die. sed longiora; an πολλῶ τῷ λόγῳ? | 12 ὁ om. Die. | πτυχὶς corr. Boiss. in comm.: πτύ- V | συνέχων conieci συνέχουσα Die. qui verbum πτυχὶς femin. existim.; an συνέχει? | 13 ὀξέων πασσάλων con. Die. | κωλύων perperam Mai | 16 τὰ μέρη, καθάπερ ὅτ' ἔκτανε τὴν κεφαλὴν αὐτῆς post ἡμέρας addenda con. Die. sed contra litt. vestigia ut videtur | 17 ἀποτεμῶν – φανείσης suppl. V<sup>ms</sup> (ἀποτέμων ... φανηρῶς perperam Mai) | 19 διαπερῶντας ὀφθαλμούς. ὅτε γὰρ τὸ σύμβολον con. Die. sed contra rhythmum | τῷ πεπληγέναι perperam Mai | 20 ἐκπλήξει con. Die. | 21 Ἄλλ' ἴωμεν ἐπὶ τὰ ἄλλα, ἐπεὶ καὶ ἄνωθεν ante τῶν ἔργων con. Die. sed contra litt. vestigia ut videtur | ἐπὶκείνται e litt. vestigiis conieci (ut patet porro ex p. 208, 8 et 13): πρό- Die. παρά- Mai | 22 κρύπτειν τι δοκῶ· αἱ δὲ νυκτὸς ἀνωτέρω μὲν, οὐπω γράφω (γραφὴ V) con. Die. sed ex parte contra rhythmum et contra litt. vestigia | ἴδη corr. Die. | κοσμεῖ, ἄσπερ e litt. vestigiis una cum Kroll scripsi: κοσμεῖ, ἄσπερ Mai κόσμω ἄσπερ Die. | ἂν ante ἀναπετ. add. Die. sed non necessario

supera la parola, per quanto incerta ed essa stessa sbalottata, rispetto a quanto dovrebbe, in tutte le direzioni: ch  salta dall'alto in basso e vuole contenere tutti i particolari nello sguardo, ma poi, spostandosi pi  velocemente del dovuto, manca di precisione nella descrizione dei singoli particolari. So questo per esperienza personale. In passato, infatti, il desiderio di guardare il resto non mi faceva soffermare sui particolari iniziali, e, prima di aver afferrato come si deve i successivi, passavo ad osservare altro. Mi giravano gli occhi<sup>86</sup>, come a chi   perso a contemplare il labirinto nella regione del Nilo<sup>87</sup> (ad asserirlo fu uno storico ionico<sup>88</sup>).

Da dove cominciare allora? Quale limite, beneamato pubblico, porr  al mio discorso?<sup>89</sup>

4. Nel cuore della citt , si erge un edificio di medie dimensioni; di fronte, sta il portico imperiale, a sinistra uno spazio, che delimita una residenza estiva<sup>90</sup>. A sua difesa   posta una duplice coppia di colonne, collocate a lunga distanza sui lati est ed ovest, che rendono visibile la costruzione nello sfondo, cos  che nessuna possa arrecare disturbo allo spettacolo<sup>91</sup>. Nello scudo di marmi<sup>92</sup>, compreso tra le colonne, sono infissi chiodi appuntiti di ferro, per scoraggiare quel temerario, se vi  , che ardisce penetrare.

Ma ecco dall'alto anche una Gorgone, che, col suo sguardo bieco, minaccia chiunque si azzardi ad avvicinarsi con intenzione quanto mai arrogante, incrociando gli occhi quante sono del giorno<sup>93</sup> [...] avendole mozzato il capo Perseo<sup>94</sup>, se qualcuno disturbava, debitamente si pietrificava al suo apparire. La tragedia di lei direbbe "vergine dallo sguardo sanguinoso di drago"<sup>95</sup>, visto che<sup>96</sup> aveva tali penetranti [...] reca il simbolo del rintocco con l'intenzione di spaventare quanti osservano la presente opera.

5. [...] delle opere ho toccato. Le porte, infatti, sono chiuse, e quelle del giorno nascond[...]. Donde, chi osservi, celebra quelle che abbiamo aperto,

εἰ μὲν ἄνωθεν ἀρξό[± 20] τὸν ὕμνον πρῶτον ἔσται τῷ λόγῳ· διὸ μενέτω τὴν ἐσπέραν καὶ τὸν ἐκ[± 30]. ἀλλὰ προέλαβε τῇ παραδόξῳ κινήσει, ἢ [φοβεῖ τε καὶ διώκει] τοὺς θεατάς.

6. Τὰ δὲ μέσα ταῦτα σκοπῶμεν ὡς ἔχει. χαλκοῖ τινες ἀετοὶ πρὸς ἓνα στοῖ-  
 5 χον ἐστᾶσι ταῖς ὑποκειμέναις ὥραις ἴσον ἔχοντες ἀριθμόν. στεφανηφοροῦσι δὲ πάντες, οὐ κορυφὴν ἐστεμμένοι οὐδὲ νίκην δηλοῦντες ἰδίαν· ἄκροι δὲ ποδῶν ὄνουχες εἰς ταῦτόν ἐλθόντες συνέχουσι τοὺς στεφάνους, παραδοκοῦν-  
 10 τος ἐκάστου τὸν ὑπ' αὐτῶν Ἑρακλέα, πηνίκα τῶν ἐπικειμένων ἐξίοι θυρῶν, παραλλάξαντος αὐτὰς τοῦ πρὸ τούτων ἐστώτος Ἑλίου. βαδίζει γὰρ οὗτος  
 10 μετρῶν τὴν ὥραν κινήσει. ὡς δὲ τούτων ἄρχων βασιλικὸν ἀνείληφε σχῆμα, λαιᾶ μὲν χειρὶ τὸν πόλον ἀνέχων, ἀνατάσει δὲ δεξιᾶς ἀφείναι κελεύων τὰς θύρας ὥσπερ οἱ τοὺς ἵππους ἐξιέναι τῶν βαλβίδων κελεύοντες.

7. Καραδοκῶν οὖν ἐφέστηκεν ἀετός, ὅποτε τῶν ἐπικειμένων ὁ τοῦ Διὸς Ἑ-  
 15 ρακλῆς ἐξίοι θυρῶν ὥραν ἀγγέλλων, ὁ μὲν πρῶτος τὴν πρῶτην, πρὸς δὲ τὸν ἀριθμόν οἱ λοιποί. δώδεκα μὲν γὰρ ὥραι, πᾶσαι δὲ εἰσιν Ἑρακλῆς, οὐκ ἀρ-  
 15 γὸς μὰ Δία καὶ πράττων οὐδέν· ἀργεῖν γὰρ ὄλας οὐ φίλον ἔργον ἦν Ἑρακ-  
 15 λεῖ. οἱ πάλαι δὲ ἄθλοι καὶ νῦν ἔργον αὐτῷ οὐκ Εὐρυσθέως ἔτι, ἀλλὰ τέχνης ἀνάγκη· συνδιήρηται δὲ τοῖς ἄθλοις διττὴν ἐξάδα πληρῶν.

8. Πρῶτον οὖν ἀγώνισμα λέων καὶ ἡ Νεμέα χωρίον αὐτῷ. ἀνείλε καὶ τὴν  
 20 ὕδραν, εἰ καὶ φιλονείκους ἐτέμνετο κεφαλαῖς. Ἑρυθρία δὲ νικῆσαι κάπρον, ἀλλ' ὅμως ἐνίκα. χρυσᾶ ἐλάφῳ ἐπεφύκει τὰ κέρα, καὶ γέγονεν Ἑρακλεῖ. ἀλλὰ μὴν ὄρνιθες ἐλύπουν τὴν καρδίαν καὶ ἔργον ἦσαν τοῦ τόξου. οὐδὲ τὰς Ἑμαζόνας ἀκεραίου ἀφήκεν, εἰ μὲν ζωστήρά τινα ζητῶν, οὐκ ἂν εἶπομι· ἐμίσει δὲ γυναῖκα “ἀντιανείρας” ἀκούων. Ἀυγείαν κόπρος ἐλύπει· καὶ  
 25 ταύτης ἐλεύθερος ἦν. ἡ δὲ Κρήτη ταῦρον μὲν εἶχε δεινόν, ἀλλ' οὐχ ὥστε νικᾶν Ἑρακλέα. τί δ' ἂν εἶποις Διομήδους τὰς ἵππους; οὐ μέχρι τούτου φο-  
 25 νικαί τε ἦσαν καὶ ἴσαι θηριοῖς; ἀλλὰ καὶ Γηρυόνης ἐκόμα βουσί, καὶ τρεῖς αὐτῷ κεφαλαί· μετὰ δὲ τῶν βοῶν οἶμαι καὶ ταύτας ἀφήρητο· οὐδὲ τὸν Ἄιδην

1 εἰ μὲν V: ὦμεν corr. Die. | ἀρξόμεθα, καὶ οὕτω δὴ τὸ πρῶτον ἀπαιτοῦν ἐπ' ἀκριβεῖα conii. Die. sed contra litt. vestigia ut vid. | 2 τὸ pro τὸν perperam Mai | ἐκλάμποντα λύχον τῶν θυρῶν τοῦ ὑπεράφου conii. Die. sed contra rhythmum | τι ante κινήσει add. Die. Kroll sec. sed perperam, cum in V nullum Gr. litt. τ vestig. supra lineam exstet sed potius alia quaedam a manu recent. exarata | ἢ e litt. vestigiis conieci: ὅτι Die. sed longius | 2-3 φοβεῖ τε καὶ διώκει conieci et supplevi rhythmica causa DION. *Ixeut.* III, 16, 3 coll.: φοβεῖ tantum conii. Mai qui antea nescio unde verbum μάλων quoque posuit | 4 δὴ pro δὲ corrigendum susp. Die. | 9 αὐτοὺς pro αὐτὰς perperam Mai | πρὸς pro πρὸ perperam Mai | 10 ὥρας pro ὥραν perperam Mai | 16 φίλον add. V<sup>2</sup> s.l.: om. edd. | 18 ὁ τῶν ὥρῶν ἀριθμὸς post πληρῶν addenda susp. Die. sed non necessario | 20 ἐτέμνετο una cum V scripsi: ἐπιμύνητο corr. Die. | 26 τοὺς pro τὰς perperam Mai | 27 καί<sup>2</sup>] ναί perperam Mai | 28 ἀφήρατο perperam Mai

visto che noi in seguito comincer[emo] appunto da quelle di sopra [...] il (mio) discorso inneggerà per primo (ad esse); per questo, si attenda la sera ed il [...] <sup>97</sup>. Ma ecco che gioca di anticipo col suo movimento inatteso, che spaventa ed insegue gli spettatori.

6. Passiamo ad analizzare gli oggetti che stanno nel mezzo. Stanno allineate alcune aquile di bronzo, pari nel numero alle ore loro sottostanti <sup>98</sup>. Recano tutte una corona, non ad ornare il proprio capo, né a testimoniare una loro personale vittoria. Piuttosto, le punte degli artigli delle loro zampe, serRANDOSI, trattengono le corone, mentre ciascuna delle aquile attende l'Eracle <sup>99</sup>, che sta al di sotto di esse, quando, cioè, egli fuoriesca dalle porte chiuse ed Helios, dinanzi ad esse, le oltrepassi. Quest'ultimo, in effetti, procede porta per porta, segnando l'ora con il suo movimento. E, poiché le presiede, risulta indossare una veste regale, mentre con la mano sinistra tiene stretto in alto il globo <sup>100</sup> e con la destra si allunga dando il comando di apertura delle porte <sup>101</sup>, come fanno quanti ordinano ai cavalli di lanciarsi dai *box* di partenza <sup>102</sup>.

7. In attesa sta, dunque, l'aquila, quando il figlio di Zeus, Eracle, fuoriesca dalle porte chiuse, nunzio dell'ora, il primo la prima ora, al loro turno i restanti. Dodici sono le ore, tutte rappresentano un Eracle, non pigro, per Zeus, né fannullone: ché oziare in genere non è cosa gradita ad Eracle. Le fatiche che affrontò un tempo anche adesso lo sfiniscono, non più costretto da Euristeo, bensì dall'arte: risulta scandire il tempo con le sue fatiche, portandole a compimento per dodici volte <sup>103</sup>.

8. La prima prova consisté nel leone e Nemea ne fu teatro. Annientò anche l'idra, benché fosse divisa in più teste bramose di vincere. Arrossiva all'idea di vincere un capro, eppure lo vinse. Corna auree crescevano ad una cerva: divennero di Eracle. Dei rapaci lo tormentavano profondamente: furono azione per il suo arco. Neppure le Amazzoni egli lasciò illese, se alla ricerca di una certa cintura, non potrei dirlo. Ma, detestava sentir dire che erano donne "pari agli uomini" <sup>104</sup>. Il letame affliggeva Augia e ne fu liberato. Creta possedeva un toro tremendo, ma non tale da superare Eracle. Che dire delle cavalle di Diomede? Non furono, fino al suo arrivo, sanguinarie e simili a bestie selvagge? Ma anche Gerione andava fiero delle sue mandrie di buoi, ed aveva tre teste; con le mandrie – penso – perse anche queste.

ἀφῆκεν ἀπειρατον ἀρετῆς πρὸς τὸν ἐνταῦθα κῦνα μάχην ἀράμενος καὶ δειξας ἡλίω τὸ τέρας. ἔδει καὶ μῆλων χρυσῶν Εὐρυσθεῖ πρὸς ἐσχατιὰν κειμένων τῆς γῆς· Ἐσπερίδων μὲν τὰ μῆλα, δράκων δὲ φύλαξ ἦν οὐ φορητὸς ἐς ἀλκήν. ἀλλ' ὁ μὲν ἔκειτο βληθεὶς, τὰ δὲ μῆλα ἦν Εὐρυσθεῖ. ταῦτα Ἡρακλέος 5 ἔργα καὶ πόνοι. ἐντεῦθεν ὄραι καὶ στέφανοι καὶ χαλκὸς παρὰ φύσιν ἐπερωμένος.

9. Τὰς οὖν χαλκᾶς ἀπωσαμένω θύρας καὶ σὺν ἄθλω φανέντι ἐφέπεται μὲν ἄνωθεν ἀετὸς, πτέρυγας τε ἀπλώσας καὶ ποσὶν ἀμφοτέροις ἴσον ἴση κεφαλῇ τὸν στέφανον ἐπιφέρων· βραχὺ δὲ διατρίβει καθάπερ ἀπολαύων ἠρωϊκῆς 10 κεφαλῆς. εἶτα τοῦτον ἀφείξ Ἡρακλεῖ καὶ διαστήσας τὸ πόδε μετεωρίζεται τε καὶ ὄν εἶχε τόπον λαγχάνει, ταῖς πλευραῖς ἐπιθείς τὰ πτερὰ καὶ συναγαγὼν αὐθις ἐφ' ἐαυτὸν· θήραν διδοὺς ἀγαθὴν, ἀλλ' οὐ συνῆλθε λαχῶν. πρὸς γε μὴν τοὺς στεφάνους προκύπτει μὲν Ἡρακλῆς, ὡς ἂν ὀρῶτο πᾶσιν ὡς ἐν μέσῳ σταδίῳ, κᾶτα πρὸς ἰδίαν ἐτρέπετο χώραν, οὐπερ ἐπόθει τυχῶν. ἀετὸς 15 δὲ τῷ στεφάνῳ διακονεῖ, ὅτε Ζεὺς μὲν Ἡρακλέους πατήρ, ἀετὸς δὲ ὄρνις Διός. ὡς οὖν ἐξ οὐρανοῦ καὶ πατρὸς μισθὸν ἰδρώτων στεφανοῖ νενικηκότα τῇ μνήμῃ τοῦ πάθους· καὶ ὑπερίπταται καὶ κρατεῖ τῶν ὀρνέων, καθάπερ οὗτος ὑψοῦτο τῇ φήμῃ· οὐ δεῖται δὴ κήρυκος ἀναγορεύοντος τοὺς στεφάνους.

10. Ἐν ἐτέρῳ δὲ τόπῳ μέσῃν ἐπέχοντι χώραν μεγάλῳ τε καὶ καταπλήττειν εἰδότι καὶ προβεβλημένῳ τῶν ἄλλων οὐπω μὲν ἴουλον ἔλκει, ἔστηκε δὲ γυμνός, πλὴν ὅσα τῶν ὤμων ἐξήπτται κατόπιν ἢ λεοντῆ, ἀνέχει δὲ τῇ λαιῷ ἡχειον. τοῦτο καλεῖται λέων, ἔφησεν ὁ τεχνίτης· ἐκ μέσου δὲ κρέματα καὶ σαλευεῖ· καθώπλισται δὲ κορύνῃ τὴν δεξιάν, ἀντὶ ἰδικῆς καὶ τῆς ἐκείνου 25 βοῆς, ἀνατείνει τε ταύτην καὶ δίδωσι πληγὴν τῷ χαλκῷ· ὁ δὲ μετέωρός τε ὦν καὶ τοσαύτη ῥώμῃ πληγεὶς βοᾷ τε μέγα καὶ παρατείνει τὸν ἦχον. ἐφ' ἐνὶ μὲν οὖν ἄθλω μία πληγὴ, ἐφ' ὄρα δὲ δευτέρῃ διττῇ. συλλέγει γὰρ ἐφ' ἐκάστη καὶ τῶν φθασάντων ἄθλων τὸν ἀριθμὸν, μέχρι πληρώσας ὡς[± 15] ταῦτα [± 3]θει τὴν ἀκοὴν ἀποκναῖοι, τὴν ἐβδόμην πρῶτην ἡγεῖται καὶ μίαν ἦχει, [± 30 20]χρ[± 2] τὰς ἄλλας ὑποσημαίνων τοσαῦτα φωνήσειεν ὁ χαλκὸς εἰς ἐξάδα δευτέραν [± 25] ἢ καὶ πάρεστι θέα.

11. Πόρρω δὲ λαχοῦσι τὴν στάσιν εἰδέναι τοῦ χρόνου τὸ [± 25] δηλοῖ δὲ

4 Ἡρακλέος una cum V scripsi: -κλέους corr. Die. sed non necessario | 11-12 συναγαγὼν corr. Die.: συναγῶν (sic) V συνάγων perperam Mai | 13 μὲν pro μὴν perperam Mai | 15 ὅτε V ut vid. (an ὅτι?) | 20 μέσον ... χωρίον V<sup>ac</sup> ut vid. | 24 ἀντὶ ἰδικῆς V: ἀντιδιδούς corr. Die. | 25 τε om. Mai | 26 ἐφ' ἐνὶ corr. Die.: ὑφ' ἐνὶ V | 28 ὡσαύτως ἔξ, μὴ αὐξήσας conii. Die. sed contra rhythmum et contra litt. vestigia | πλήθει conii. Die. sed contra litt. vestigia ut vid. | 30 εἶτα καὶ δύο καὶ ἐξῆς, μέχρι conii. Die. sed contra rhythmum | τοσαῦτ' ἂν corrig. dub. Die. | 31 ὅσα δεῖ. Ἐπὶ μείζον δ' ἀκούεται conii. Die. sed contra rhythmum | 32 μέτρον ἅπασι ῥάδιον. Ἀκούει δὲ καὶ Πάν· conii. Die. sed contra rhythmum | δηλεῖ perperam Mai

Diede prova del suo valore anche nell'Ade, ingaggiando battaglia con il cane che vi risiedeva e facendo vedere quel mostro alla luce del sole. Doveva ad Euristeo anche dei pomi d'oro situati agli estremi confini del mondo. I pomi erano proprietà delle Esperidi e un drago d'inaudita forza faceva loro da guardia. Ma ecco che quest'ultimo cadde steso a terra sotto i suoi colpi ed i pomi entrarono in possesso di Euristeo. Queste le azioni e le fatiche di Eracle; di qui discendono le ore, le corone, il bronzo che, contro ogni legge di natura, è alato.

9. Ebbene, allorché egli sposta le porte di bronzo e appare con la sua fatica, un'aquila lo segue dall'alto, distende le ali e con entrambi gli artigli depone la corona esattamente sul capo corrispondente; si attarda, poi, per un attimo, come a trovar riposo sul capo dell'eroe. Quindi, rilasciata la corona ad Eracle, stacca le due zampe e volteggia per tornare alla postazione di partenza, richiude le ali sui fianchi e ritorna nuovamente nella sua posizione – consegna una buona caccia, ma rientra senza nulla aver ottenuto. Eracle si piega ora in avanti verso le corone, come se fosse da tutti visto, come in mezzo allo stadio, e poi torna un'altra volta al suo posto, ottenuto ciò che desiderava. Di canto suo, l'aquila è preposta alla corona, perché Zeus è padre di Eracle, mentre l'aquila è l'uccello di Zeus. Pertanto, come ricompensa conferita dal cielo e da suo padre per il sudore versato, incorona il vincitore, a memoria della sua sofferenza. Sovrasta in volo e domina gli uccelli, proprio come costui si eleva in cielo per la sua fama. Non vi è certo bisogno di un araldo che proclami le sue corone.

10. In un altro luogo, che occupa lo spazio di centro, ampio, in grado di sbalordire e costruito in aggetto al resto, egli è rappresentato imberbe, nudo in piedi, salvo per le spalle su cui è adagiata la pelle di leone, che ricade indietro sulla schiena, mentre con la sinistra tiene in alto un tamburello<sup>105</sup>. Il nome di questo è "leone", ha assicurato l'artista. È sospeso fluttuante al centro. Armata la destra di una clava, invece del tipico ruggito del leone, egli la solleva in alto e colpisce il bronzo, che, sospeso in aria, risuona forte, colpito da cotanta possanza, e prolunga gli effetti dell'eco del rintocco. Alla prima prova il rintocco è uno, alla seconda ora duplice. Aggiunge, infatti, un colpo per ognuna delle prove effettuate, fino ad aver compiuto [...] che molesti l'udito, guida la settima e ne risuona uno solo, [...] il bronzo, segnalando le restanti, risuonasse tante volte fino al secondo gruppo di sei [...] che non lo permette la vista.

11. Per quanti abitano lontano, sapere del tempo [...] lo si riconosce dalla

τοῦτον εἶναι δασύ τε γένειον καὶ κέρας ἐν μετώπῳ διττόν. ἐς [± 25] ἐδίδου τὸν Πάνα. ποθῶν δὲ τὴν Ἥχῳ αἰσθάνεται τοῦ χαλκοῦ καὶ [± 20] καὶ περιφέρει τὸ πρόσωπον, εἴ πως ἴδοι τὴν κόρην στροφᾶς στρεφόμενος, ὁποίας ἔρωας ἀτυχῶν ἐμποιεῖ. εἵποις δ' ἂν αὐτὸν καὶ τὸν Ἡρακλέα θαυμάζειν, ὁπόσος 5 καὶ οἶος.

12. Ἔδει δὲ Πανὸς παρόντος μηδὲ Σατύρους ἀπειναί. ἐπιγελῶσι δὲ καὶ κωμικῶς μέσον εἰληφότες τὸν Πάνα, πρόσωπον ὀρώντες ἐρωτικόν τε καὶ ἄγριον καὶ ἦθος κεκραμένον, ἡμερόν τε καὶ ἀπηνές. ἀλλ' οὔτοι μὲν ὑπὲρ κεφαλῆς τοῦ νεῶ, καθ' ὃν ὁ τῆς Ἀλκμήνης ὀράται γυμνός.

10 Ὁ δὲ τοῦ Τυδέως στάσιν λαχῶν δεξιὰν ἦν ἄρα καὶ νῦν τῇ σάλπιγγι φίλος· ἐπιβοᾷ γὰρ Ἡρακλεῖ πρὸς ἄθλον ἔσχατον ἐλθόντι, καθάπερ ἐν Σκύρῳ τὸν Πηλέως εὐρών. τοσοῦτον γὰρ ἦσε καὶ τότε μέτρον ἴσον ἡμέρα.

13. Οἰκέτης δὲ τις ἀκούσας λουτροῦ φέρει παρασκευὴν τῷ δεσπότῃ, ὡς εἰκός, ἤδη τῶν ὄψων ἠτοιμασμένων. ἃ δὴ φέρων ἄλλος ἐξ ἀγοράς ἀρχομένης 15 ἡμέρας ἐπέιγεται. εἰκότατον δὲ ἄμφω δυσκόλῳ δεσπότῃ διακονεῖν· οὐ γὰρ ἂν τοσοῦτος ὑπῆρχεν ὁ δρόμος, καὶ ποιμὴν δὲ ἐκεῖνος τὴν ἐναντίαν στάσιν λαχῶν παραδοὺς τῇ λαῖᾳ ποιητικῶς εἰπεῖν τὴν καλαῦροπα ἦδεται τε καὶ μειδιᾷ καὶ ἀνυψοῖ πρὸς θαῦμα τὴν δεξιάν.

Ἄλλὰ ταύτη μὲν ἀμφὶ τοῖς ἄθλοις ἦχος καὶ θαῦμα καὶ σάλπιγξ.

20 14. Ἀναλαχῶν δὲ τις τῶν ἄνωθεν ἀγῶνων, ὁ σοφὸς οὕτοσι μείζονι τοῦτον δίδωσιν Ἡρακλεῖ. τοξότης μὲν οὗτος ὑπὸ τῷ Διομήδει σταθείς, ὁ δὲ ἄθλος μῆλα πάλιν χρυσᾶ. βέλος μὲν οὖν οὗτος ἐπέθηκε τῇ νευρᾷ ἐλκομένη μὲν ἐπὶ μαστὸν χειρὶ δεξιᾷ, τῆς εὐωνύμου δὲ τὸ τόξον ὠθούσης τὸ μέσον ἀμφὸν τῷ βέλει τόσον μῆκος προκυπτούσης ἔξω τῆς προβεβλημένης ἀκίδος, πρὸς ἀκ- 25 ριβῆ δὲ θέαν συνάγει τὸ βλέμμα ἐπὶ λεπτοῦ σκοποῦ μέλλων ἀφείναι τὸ βέλος [.....]

1 ἔρωτα δ' Ἥχους ἔπεσεν, ἥπερ εἰς γέλωτα παιδιαῖς conī. Die. sed contra rhythmum |  
 2 ἐκπλαγεῖς ἀνατείνει τὴν δεξιάν conī. Die. | 3 στεφόμενος perperam Mai | 7 μὲν pro μέσον perperam Mai | 8 κεκραμένον corr. Boiss.: κεκραμμ- V | 11 πρὸς - ἔσχατον] πέμπτον add. V<sup>2</sup> s.l. | ἐν Σκύρῳ add. V<sup>2</sup> s.l. | 12 τοιοῦτον pro τοσοῦτον perperam Mai | ἦγε pro ἦσε Mai | τότε V<sup>2</sup>: τοῦτο V<sup>1</sup> | μέτρον ἴσον scripsi una cum V<sup>2</sup> ut vid.: μέτρον ἴσας V<sup>1</sup> quae comm. interpos. recepit Mai μετρῶν ἴσας corr. Die. | 15 ἔωνημένα post ἡμέρας addendum dub. Die. | 16 ἐναντι perperam Mai | 20 ἀναλαχῶν (non ἀναλαβῶν ut perperam ind. edd.) V (cf. GEORG. PACHYM. *Progymn.* 9 [Rhet. Gr. I, p. 573, 13 Walz] et EUST. *Ep.* 8, 50 Kolovou) | δὲ recte V (non γέ ut Die. ind.) | τις] una cum V scripsi: τὸν δωδέκατον Die. | 21 ἄθλα perperam Mai | 23 τὸ<sup>1</sup> om. Mai | μὲν pro μέσον perperam Mai | 24 τὸ pro τόσον perperam Mai | 25 μάλλον pro μέλλων perperam Mai | 26 imperfecta in codice scriptio est, quam ob rem in margine manus recentior adnotavit ζητεῖ τὸ λείπον (*quaere quod deest*)

barba incolta e dalle doppie corna sulla fronte. Al [...] (ella?) consegnava Pan<sup>106</sup>. Desideroso di Eco, intende il rintocco del bronzo e [...] e gira il volto, se mai gli riesca di scorgere la giovane, tentando le scappatoie, che l'amore infelice ispira. Si direbbe che ammira proprio Eracle, che grande eroe che è.

12. Quando c'è Pan, non possono essere assenti i satiri. Lo sbeffeggiano, mettendo Pan al centro come nella commedia<sup>107</sup>: intravedono il suo volto innamorato e furioso ad un tempo, ed il suo stato d'animo, un misto di dolcezza e rudezza. Costoro si trovano sul fastigio del tempietto, sotto cui si ammira il figlio di Alcmena nudo.

Invece, il figlio di Tideo, posizionato a destra, risulta effettivamente anche in questo caso legato alla tromba<sup>108</sup>: suona, infatti, per Eracle, non appena costui giunge all'ultima prova, come a Sciro, quando ebbe trovato il figlio di Peleo<sup>109</sup>. Anche allora egli suonò per tutto l'arco della giornata.

13. Al sentire il segnale, un domestico reca al padrone l'occorrente per il bagno, essendosi, ovviamente, già provveduto per le vivande. Queste le porta un altro domestico in tutta fretta dal mercato, allo spuntare del giorno. Entrambi danno l'impressione di essere al servizio di un padrone burbero; non correrebbero, altrimenti, tanto velocemente<sup>110</sup>.

Al lato opposto ha trovato collocazione quel pastore, che, affidando alla sinistra – per esprimermi poeticamente – il vincastro<sup>111</sup>, gioisce, sorride e solleva la destra verso lo spettacolo.

Ecco così spiegati il rintocco, lo stupore e la tromba attorno alle prove.

14. Ma ecco che designata una tra le fatiche sopra descritte, il qui presente sapiente artista la consegna nelle mani di un Eracle di taglia più grande. Costui, nei panni di arciere, se ne sta fermo sotto Diomede; la prova consiste nuovamente nei pomi d'oro<sup>112</sup>. Ebbene, costui carica un dardo sulla corda tesa con la mano destra fino all'altezza dei pettorali, mentre con la sinistra tira l'arco tra le due mani, per una lunghezza tale, che solo la punta del dardo fuoriesce<sup>113</sup>. Serra lo sguardo per mirare con precisione, dal momento che l'obiettivo al quale sta per lanciare è piccolo [...]

Ἔκφρασις εἰκόνοσ ἐν τῇ πόλει τῶν Γαζαίων κειμένησ

1. Ἔρωσ δὲ καὶ Ἔρωτοσ τὰ τοξεύματα πανταχῇ φοιτᾷ καὶ διὰ πάντων διέρχεται. καὶ οὔτε Ζεὺσ ἐλεύθεροσ, ὅταν ἐθέλωσιν Ἔρωτεσ· ἀλλ' ὁ σεμνὸσ καὶ ὑπατοσ καὶ ᾧ “τὸ σθένοσ οὐκ ἐπιεικτὸν” Σεμέλην τε ποθεῖ καὶ Ἦραν περιεργάζεται καὶ βοὺσ Εὐρώπη δοκεῖ καὶ νήχεται θάλασσαν ὑπ' Ἔρωτοσ κυβερνώμενοσ· κἂν φανῇ χρυσοσ, οὐ φαίνεται Δανάη παρθένοσ. ὁ δὲ Ποσειδῶν, δοκοῦν ἐκείνοισ, ἀποστάσ θαλάσσησ πρὸσ ἠπειρον μετοικίζεται. καὶ θεὸσ Ἀπόλλων διώκει μὲν φεύγουσαν, νικῶν δὲ ἠττήθη, φυτὸν κρατήσασ ἀλλ' οὐ παρθένον τὴν Δάφνην. ἤδη δὲ τῇ τεκούσῃ προσπαίζουσι μὲν Ἔρωτεσ, ἐκεῖθεν δ' ἄρα πρὸσ Ἀδωνιν ἐνεπτόητο, καὶ βοᾷ τὸ ῥόδον τὸν ἔρωτα.  
10 οὔτοι δὲ καὶ κατὰ Φαίδρασ, ὡσ ὄρασ, ἀνετείναντο τὰ τοξεύματα.

2. Ἀθῆναι ταῦτα καὶ θέρουσ ἀκμῇ καὶ μέσων ἡμέρασ. ὁ δὲ καιρὸσ δηλοῦται τοῖσ πράγμασι. θῆρα γὰρ ἐνταῦθα καὶ κυνηγέσια ἐσθῆτέσ τε τὰ σώματα διαψύχουσαι καὶ Θησέωσ ὕπνοσ οὐ μὰ Δία νυκτόσ ἐπιστάσ· οὐ γὰρ ἂν οἰκέτησ ἀντῷ πρὸσ ἀποσόβησιν τῶν λυπούντων παρεκαθέζετο. μέση δὲ τῶν βασιλείων ἡ κλίνη, σεμνῇ καὶ μάλα τρυφῶσα, ὑπείκουσα μὲν, ὡσ δοκεῖ, τῷ καθεύδειν ἐθέλοντι, χρωμάτων δὲ παραλλαγῇ τὸ ξανθὸν ἀεὶ τῷ κυανῷ παραπλέκουσα. 3. τὰ δὲ βασίλεια πυκνοῖσ ἐσ ὕποσ ἀνέχεται κίοσι καὶ πρὸσ διπλῆν στοάν τὸν θεατῆν παραπέμποντα. ἰδοῦ γὰρ σοι καὶ πρὸσ βάθοσ εἰσδύονται. εἰσόδοσ γὰρ ἡ τέχνη μιμεῖται κοιλαινομένη τοῖσ χρώμασιν. ὁ δὲ τοῖχοσ ἔνδον ἀψῖσι πυκνοτέραισ διείληπται πρὸσ ἀγαλμάτων, ὡσ εἰκόσ, ἐσκευασμέναισ ἀνάθεσιν. οἱ δὲ κίονεσ λευκοῖ μὲν πάντεσ, οὐ λειοῖ δὲ πάντεσ, κοιλότησιν ὀρθαῖσ κεκολαμμένων τῶν ἄκρων, ὁμοῦ δὲ πάντεσ χρυσίῳ λαμπρῷ τὰσ κορυφὰσ ἀποστίλβοντεσ. ὄφρυσ δὲ τούτοισ ἐπικείται· ἀλλ' οὐδὲ ταύτην παρεῖδεν ἀκόσμητον ὁ ζωγράφοσ, ἀλλὰ τοῖσ ἐπικειμένοισ ἐποίκιλλε  
15 γράμμασιν, εἰκόνασ ἐν εἰκόσι μιμούμενοσ.

4. Ἀλλ' εἴ τί σοι γεγύμνασται πρὸσ αἴσθησιν λεπτοτέραν ἢ θεά καὶ καθαρῷ φωτὶ τῶν σμικροτέρων ἀντέχεται, δίδου μοι ταύτην καὶ σκόπει.

2 οὐδὲ corrigendum prop. Boiss. | 5 Δαναός perperam Mai | 9 Ἀδωνιν recte V (non Ἀδο- ut ind. Fr.) | 12 κυνηγέσια corr. Fr. Op. III, 3 (p. 182, 18) coll.: -γεσία V | 15 βασιλειῶν perperam Mai | 17 καὶ delendum prop. Maas | 18 παραπέμποντι corr. Fr. sed non necessario παραπέμπονται perperam Mai | 20 ἀψῖσι corr. Boiss.: -ισ V

## Op. IX AMATO

### Descrizione dell'immagine collocata nella città di Gaza<sup>114</sup>

1. Eros e le frecce di Eros volano ovunque e per tutto penetrano. Neppure Zeus è libero, se gli Eroti lo vogliono. Il venerando, il supremo, la cui "potenza è invincibile"<sup>115</sup>, desidera Semele, si prodiga per Era, si mostra toro ad Europa, attraversa il mare guidato da Eros. E se appare oro, Danae, la vergine, scompare<sup>116</sup>. Poseidone, per il loro capriccio, abbandona il mare e trasloca verso la terraferma<sup>117</sup>. Il dio Apollo insegue colei che lo fugge e, vincitore, risulta vinto, poiché conquista un semplice arbusto, ma non una vergine, Dafne<sup>118</sup>. Per finire, gli Eroti si prendono gioco della propria madre; di lì la sua intima passione per Adone, e la rosa che proclama il suo amore<sup>119</sup>. Costoro anche contro Fedra, come puoi qui vedere, diressero le loro frecce.

2. Siamo ad Atene, apice dell'estate, mezzogiorno. La circostanza è messa in evidenza da vari elementi: ché qui vi sono caccia e mute di cani, abbigliamenti leggeri, il sonno di Teseo, non, per Zeus, sopravvenuto di notte; non vi sarebbe altrimenti, accanto al padrone, un servitore a scacciare i fastidiosi insetti. Nel cuore del palazzo si trova il letto, ricco e pomposo, morbido, a quel che sembra, per chi vuole riposare, a righe gialle e blu alternate. 3. Il palazzo si erge su numerose colonne e conduce lo spettatore lungo un doppio porticato. Considera a che profondità rientrano. L'arte, infatti, scavando con l'aiuto dei colori, sa introdurvi dentro. Il muro, all'interno, è munito di numerose nicchie disposte verosimilmente ad accogliere statue. Le colonne sono tutte bianche, ma non interamente levigate, visto che le parti superiori si presentano incise con scanalature, tutte, però, indistintamente risplendenti nei capitelli di oro luccicante. Le sovrasta l'architrave. Ma neppure questo il pittore ha lasciato senza ornamento, anzi lo ha abbellito con le seguenti scene, rappresentando dipinti all'interno di dipinti.

4. Ebbene, se la tua vista è stata allenata ad una percezione più sottile e con limpida luce segue i dettagli più piccoli, prestamela e guarda.

Πῆ μὲν γὰρ κυνηγετήσας ἔστιν Ἴππόλυτος καὶ λέοντα τῷ δόρατι βαλὼν οὐπὼ διαναστάντα – ᾠκλαζε γάρ, ἔτι τὸν θυμὸν ὑποτρέφων, καθήμενος, τῶν ποδῶν τοὺς μὲν πρόσω τείνας, τούτοις δὲ αὐτὸς ἐφιζάνων ὑπὸ γαστέρα κει-  
 μένοις – τὸν προσορῶντα ποιμέγα πρὸς ἔπαινον διανίστησι, χειῖρας αἶροντα  
 5 μετεώρους τῷ θαύματι καὶ δίκην ἔχειν οἰόμενον τῆς ἀρνός, [± 32]ώμενος. ὁ  
 δὲ κυνηγέτης τὸν μὲν ἔστησε πόδα τὸ γόνυ κυρτώσας μετέωρον, τὸν δ[± 28]  
 τυχῶν, ἀποστραφεὶς προτείνει τὴν δεξιάν, ἑαυτὸν τῆς θήρας πρὸς τοὺς  
 ὀπισθεν οἰκέτας [± 28] πνεύμασι παρασύρεται. Ἴππολύτου δὲ τὸν ἵππον τῇ  
 μὲν οἰκέτης ἔλκει, τῇ δὲ τοῦ δεσπότητος πρὸς ἔπαινον ἀνατείνεται. οἰκέτης  
 10 δὲ τις ἄλλος τὰς ἄρκυς ᾠμοῖς ἐπαίρεται· ταύταις γὰρ τὰ λανθάνοντα τῶν θη-  
 ρίων ὕλαις τισὶν ἢ σπηλαίοις ἐγκαταδύντα περιστοιχίζεται.

5. Καὶ ταῦτα μὲν ἐκ δεξιᾶς εἰσιόντι προσαντήσει τὰ γράμματα. ἐκ δὲ τῆς  
 ἐτέρας λαβύρινθον ὄρα καὶ τὸν Θησέα τῷ Μινωταύρῳ διαμαχόμενον. δει-  
 νὸν δὲ τὸ θηρίον, ἀνὴρ καὶ ταῦρος, ἐκάτερον ἐλλιπές, τῇ δὲ θατέρου προσ-  
 15 θήκη πληρούμενον· ἄνθρωπος ἐς ᾠμούς τῷ βοὶ τὸ λείπον δεχόμενος. τοιγα-  
 ροῦν αὐτῷ καὶ τοῦ κέρως ἀντέχεται, τῇ μὲν εἰς γῆν κατασπᾶν, τῇ δὲ καὶ  
 πληξαι βουλόμενος, ἤδη τῇ λαιᾷ πρὸς πληγὴν ἐπειγόμενος.

6. Πύλη δὲ σοι προσελθόντι τὸ στόμα τοῦ λαβυρίνθου παρίστησιν. ἡ δὲ  
 τοῦ Μίνω παρθένος ἐρᾷ Θησέως, παιδὸς ἔτι καὶ καλοῦ μειρακίσκου, καὶ  
 20 τὴν τύχην ἐξ ἔρωτος ἐλέησασα προτείνει μίτον αὐτῷ, ὅσπερ, ἐξημμένος  
 τῆς θύρας τῷ τε σκολιῷ τῆς εἰσόδου λυόμενος καὶ συμπλανηθεὶς εἰσιόντι,  
 χειραγωγῆσει τούτῳ τὴν ἔξοδον αὐθις. ἐρωτικὸν δὲ τι καὶ βλέπει καὶ φθέγ-  
 γεται, τῇ τοῦ Θησέως ἐπανάδῳ τὸν γάμον τηρήσασα, ἔδνα λαχεῖν ἐξ ἀρετῆς  
 περιμένουσα τοῦ Μινωταύρου τὸν φόνον.

7. Ὡς δεινὸς τοῖς Ἀθηναίοις ὁ φόρος, παῖδες κατηφεῖς καὶ δακρύνοντες, ἐς  
 25 προὔπτον ὄλεθρον τῷ Μινωταύρῳ δοθέντες· οὗς Ἀριάδνη θεασαμένη καὶ  
 τὸν Θησέα τούτοις συναριθμούμενον ἐρᾷ, δακρῦει καὶ πέπονθε καὶ τῶν  
 δεινῶν τὴν λύσιν σοφίζεται.

8. Τοιαῦτα μὲν ἐκ περιουσίας παρέρριπται τῷ ζωγράφῳ ποικίλματα. ἐν  
 30 ἄλλοις δὲ μέσῳ πεποιήται τὰ βασίλεια, καὶ συνυψοῦται τὰ δένδρα καὶ πε-  
 ραιτέρῳ προέρχεται, καὶ τῆς ὕλης ἢ κόμη μετέωρος ἀπηώρηται. τοῦ δὲ τέ-  
 γους ὁ ταῶς καθίπταται· εἵποις δ' ἂν αὐτὸν πολλῇ κομῶντα τῇ πτερώσει ἀπε-

1 ἔστιν recte cum V scripsi: ἔστιν perperam edd. | 5-6 ἦν ὑπὸ λέοντος ἐπείδεν ἀρπα-  
 σθεῖσαν κατανώμενος conī. exempli gratia Fr. | 7 δὲ ἐπὶ γῆς καθιστάνει. ὡς δὲ καθέ-  
 στηκε τῆς λείας contra litt. vestigia exempli gratia conī. Fr. | 8 ἐκστρέφων· ἡ δὲ χλανὶς  
 ἐπὶ τοῖς ᾠμοῖς contra litt. vestigia exempli gratia conī. Fr. | Ἴππολύτου perperam Fr. |  
 19 Ἀριάδνη ante παρθένος add. Boiss. Mai sec. una cum V<sup>1</sup> s.l. | 21 ὅσπερ corr. Maas:  
 ὅπερ V | 22 χειραγωγῆσει (quod sibi tacite arrog. Fr.) corr. Boiss.: -η V | 23 τοῦ V<sup>1</sup>:  
 τὸν V ut vid. | 27 τὰ δεινὰ post πέπονθε addenda susp. Boiss. in comm. e CHORIC. Op.  
 XXVI, 2, 15 (p. 289, 6-7 Foerster/Richtsteig)

Ecco c'è Ippolito che caccia: con la sua lancia ha colpito un leone, che non scatta più – pur continuando ad alimentare la sua fierezza, si è accosciato per terra ed ha le zampe anteriori allungate in avanti, mentre si poggia su queste che vedete sotto il ventre –; ciò spinge al plauso il pastore, che assiste alla scena: solleva in alto le mani stupito e crede di aver avuto vendetta per l'agnello [...]. Il cacciatore, piegato il ginocchio, sta col piede sollevato [...] voltatosi indietro, allunga in avanti la destra, se stesso della caccia verso i servitori che stanno dietro [...] è mosso dai venti. Un servitore, con una mano, prende con sé il cavallo di Ippolito, con l'altra, fa il gesto per lodare il suo padrone. Un altro servitore porta sulle spalle le reti: con esse, infatti, si catturano gli animali selvatici che si nascondono in talune foreste o si rintanano nelle caverne.

Tali le scene che si presenteranno a chi entra dal versante destro. Dall'altro, osserva il labirinto e Teseo pronto a combattere con il Minotauro<sup>120</sup>. Strano mostro, uomo e toro insieme, che completa l'aspetto dell'uno con quello dell'altro: uomo fino alle spalle, toro per il resto del corpo. Ordunque, lo afferra stretto per una delle sue corna, con una mano vuole gettarlo per terra, con l'altra colpirlo; la sinistra è già sollevata per sferrare il colpo.

6. Sopraggiungendo, una porta ti indica l'entrata del labirinto. La vergine figlia di Minosse ama Teseo, che è ancora un giovane e bell'adolescente, e, intenerita, in forza dell'amore, per la sua sorte, gli porge un filo, il quale appunto, legato alla porta e dipanandosi lungo il tortuoso sentiero al suo interno, una volta accompagnatolo entrando, guiderà costui nuovamente all'uscita. Il suo sguardo, le sue parole, tutto esprime amore; attende le nozze al rientro di Teseo ed aspetta con trepidazione di ricevere, frutto del suo valore, quale regalo di nozze, il sangue del Minotauro.

7. Quale terribile tributo per gli Ateniesi! Fanciulli, con lo sguardo basso ed in lacrime, destinati a morte certa per il Minotauro! Arianna li osserva e tra di loro conta Teseo: lo ama, piange, soffre e non pensa a nient'altro, se non al modo di liberare le sciagurate vittime.

8. Tali le scene accessorie tracciate in aggiunta dal pittore ad abbellimento. Il palazzo è stato ricreato al centro di un bosco. Gli alberi si drizzano in alto con lui e svettano più in alto; risulta spiccare in alto anche la chioma della selva. Sul tetto si è posato il pavone. Si direbbe che, fiero del suo folto

στράφθαι πρὸς ταύτην ἡδόμενον καὶ τι παρημελημένον διορθοῦσθαι τῷ στόματι· τάχα δέ τι καὶ δάκνον ἀμύνεται τῇ δέρρει πρὸς αὐτὸ δεικνύμενος. τῷ δὲ ταῦ τὰ πτερὰ πολλὰ καὶ πυκνὰ καὶ ἄλλα ἐπ' ἄλλοις, καὶ κύκλοι τινὲς ἐν τούτοις διαφόρῳ φωτὶ καταστράπτουσι χρωμάτων. ταῦτα γὰρ δίδωσιν αὐτοῖς πρὸς εὐμορφίαν ἢ φύσιν, αὐτομάτῳ κάλλει τὸν ταῶ στεφανώσασα. ὅθεν ἔσθ' ὅτε τῇ πτερώσει γαννύμενος. ἀνορθοῖ ταῦτα μετέωρα καὶ πρὸς βαθύν τινα κόλπον κοιλαίνει τὸ μέσον καὶ παστάδα μιμεῖται τῷ σχήματι.

9. Πρὸς Διός, ὃ φιλότης, μηδὲ τὰς πρὸς θάτερον ἄκρον παραδράμωμεν ὄρνιθας, ἃς πελειάδας μὲν εἶπεν ἡ ποίησις, Ἄφροδίτης δὲ τὸ χρῆμα κατὰ 10 δυάδα νεμόμενον. θῆλυ γὰρ ταῦτα καὶ ἄρρεν ἐπ' ἀλλήλοις ἡδόμενα ἔρωτι. τούτων ἢ μὲν τι περισκοπεῖ καὶ πρὸς αὐτὸ τῇ κεφαλῇ μεταφέρεται· τὸ δὲ πρὸς ταύτην ἀφορᾷ πλείονι φίλτρῳ κρατούμενον, ὡς ἔοικε.

10. Τοιαῦτα μὲν ὁ ζωγράφος φιλοτιμεῖται τοῖς βασιλείοις ἐκ τῆς τέχνης τὰ θαύματα. μέσος δὲ ἐν μέσοις Θησεύς, οὐ Μινωταύρῳ μαχόμενος, οὐ 15 Κερκυόνα βαλὼν ἢ Σίνιν παύων τῆς ὑβρεως. ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἂν ἴδοις ἐν ἐτέρῳ γραφῇ· τὸ δὲ παρὸν πρὸς τὸ τῆς ἡμέρας μῆκος ἀποκαμῶν ἐπὶ κλίνην ἐτρέπη καὶ διαναπαύει τὸ σῶμα, τῆς μεσημβρίας τὸ πνίγος ἀποπεμπόμενος ὑπνῳ. καὶ τῇ παρουσίᾳ γυναικὶ διελέγετο οὐ σὺν αὐτῷ κατακειμένη· νυκτὸς γὰρ ἢ κοίτη τοῖς σῶφροσιν· ἐπὶ δίφρου δὲ τινος ὀκλαδίου παρακαθέζεται. 20 καὶ Θησεύς μὲν μεταξὺ τε λέγων πρὸς ὑπνον, ὡς εἰκός, συνηπάζετο καὶ ἡμιτελῆ τὸν λόγον ὑποχαυνώσας τῷ πάθει. 11. ὅθεν δὴ τοῦ Ὑπνου τὸ ταχὺ λανθάνον καὶ ὡς κλέπτει τὸν νοῦν καὶ κατασύρει τὰ βλέφαρα δηλῶν ὁ ζωγράφος σκιοειδῆ τινα καὶ πτερωτὸν ἀπειργάσατο. στροφίῳ δὲ λευκῷ τὴν κεφαλήν ἀναδούμενος τὴν κατὰ πάντων νίκην ἐδήλωσεν. ἄκραις δὲ χερσίνεπ' 25 ἀλλήλαις κειμέναις ἐπικλίνας τὸ μέτωπον καθεύδει νῦν ἡδέως ὅπερ ἔστι παθῶν, δηλῶν τὴν φύσιν ἔργῳ τε ἅμα καὶ σχήματι. ἀποκρύπτει δὲ τὴν θέαν· οὐ γὰρ προορᾷ τις ἐρχόμενον ὑπνον. τοιγαροῦν οὐ πρόσθεν, ἐξ ἀφανοῦς δὲ παρέστηκε τῇ κλίνῃ ταῖς χερσὶν ἐρειδόμενος, καὶ εἰ παρῆν Ὅμηρος, εἶπεν ἂν ὁ ποιητής· “στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ μιν πρὸς μῦθον ἔειπεν”.

30 12. Ὁ δὲ Θησεύς ὑπνῳ τε καὶ τῷ σφοδρῷ τῆς ὥρας παρειμένος τοῖς μέλεσιν ἀνέχεται μὲν ἐπικείμενον [διάδημα κεφαλῆς,] διαφανῆς δὲ ὁ χιτῶν ὕλη τε χρυσοῦ καὶ ποικιλτοῦ τέχνη πρὸς τοῖς ἄκροις ἀβρύνεται· δοκεῖ δὲ [± 25] λεπτῇ γὰρ τῇ τέχνῃ τοῦ Θησεῶς διαπορθμεύων τὸ χρῶμα ἐσθῆς, ὅτε τὸ

3-4 ἐν τούτοις (scilicet ἐν τοῖς πτεροῖς) corr. Boiss. in comm.: ἐν τούτῳ V; an ἐν ταυτῷ? | 4 τῶν ante χρωμάτων addendum prop. Fr. rhythmi causa | 5 ταῶν corr. Fr. sed non necessario (cf. enim LUC. Dom. 19 et PHILOSTR. Her. 40, 5) | 7 μέλαν pro μέσον perperam Mai | 8 περιδράμωμεν perperam Mai | 9 κτήμα pro χρῆμα corridentium susp. Boiss. | 12 ὡς ἔοικε ante φίλτρῳ transponenda susp. Fr. rhythmi causa fort. recte | 15 ἢ Σίνιν correxi: ἰσίνυν V οὐ Σίνιν Fr. | 17 πνίγος perperam Mai | 18 δὲ post αὐτῷ addendum susp. Fr. rhythmi causa | 21 Ὑπνου ut somni deastri Boiss. | 31 coni. Fr. | 33 λεπτῇ V: κλέπτων perperam Fr.

piumaggio, si è rivolto verso di esso, gioioso, e col suo becco aggiusta qualche dettaglio trascurato. Forse allontana dalla pelle anche un insetto pungente, bersagliandolo col suo becco. Ha il pavone piume numerose e folte, addossate l'una sull'altra, e su di esse cerchi brillano di variopinto bagliore di colori. Essi sono uno dono per il loro bell'aspetto della natura, che ha dotato il pavone di una corona di spontanea bellezza. Ecco perché, di tanto in tanto, è raggianti per il suo piumaggio. Drizza in alto tali piume, spalanca il centro in una sorta di ampio seno ricurvo ed imita il baldacchino del letto nuziale<sup>121</sup>.

9. Per Zeus, mio beneamato pubblico, non dimentichiamo neppure sull'altra estremità i volatili, che la poesia chiamò colombe<sup>122</sup>, la coppia amata da Afrodite<sup>123</sup>. Ecco la femmina ed il maschio, gioiosi d'amore l'uno per l'altra. Di essi l'una scruta tutt'intorno qualcosa e si allunga con la testa verso essa; l'altro la fissa, sopraffatto da un incanto più grande, a quel che pare.

10. Tali sono le meraviglie, che l'arte del pittore ha ricreato per arricchire il palazzo. Al centro, in mezzo, sta Teseo, colto non mentre combatte col Minotauro, né nell'atto di colpire Cercione o di mettere un freno alla tracotanza di Sinis<sup>124</sup>. No, questi sono soggetti che potresti ammirare in un altro quadro. La presente figura, stanca per la lunga giornata, sta adagiata sul letto e riposa il proprio corpo, allontanando col sonno la soffocante calura del mezzogiorno. S'intratteneva in precedenza con la sua donna, che è presente, ma non giace con lui – ché di notte le persone temperanti si uniscono<sup>125</sup> –; se ne sta seduta su un seggio pieghevole. E proprio nel bel mezzo della conversazione Teseo, verosimilmente, è stato rapito nel sonno, man mano andando affievolendo i suoi ragionamenti incompleti, conseguenza del sopraggiunto stato di sonno. 11. Ecco spiegato perché il pittore, per mostrare il rapido impercettibile potere di Sonno, come, cioè, sottrae l'attenzione e chiude le ciglia degli occhi, ha rappresentato un essere alato nell'ombra. Gli ha legato attorno al capo un nastro bianco, ad indicare la sua vittoria su tutto. Sull'estremità delle sue mani, poste l'una sull'altra, ha posato la sua fronte e dorme ora di un sonno placido, mostrando la propria natura con tale gesto così come con la sua posa. Egli nasconde, inoltre, il suo sguardo: ché nessuno prevede il sonno, che sopravviene. Per questo motivo egli non sta in primo piano, bensì nell'ombra appoggiato con le mani sul letto e, se fosse presente Omero, direbbe il Poeta, “si arrestò sul capo e gli rivolse queste parole”<sup>126</sup>.

12. Quanto a Teseo, spossato dal sonno e dall'opprimente calura della stagione, scopre le sue membra, nonostante un diadema posato sulla testa, mentre il chitone trasparente, di stoffa dorata e lavorato da un ricamatore, sta fiero sulle spalle. Pare che [...] con fine arte, infatti, la veste lasciando

οικεῖον ἀπέκρυψε τοῦ διαφαν[οῦς ± 26] ὅσον ἀφείται τοῦ σώματος μέρος, ἐν καθαρῷ τῇ θεᾷ τὸ λευκὸν ὑποδείκνυσι· [ἡλιοκαῆς γάρ ἐστι νεανίου τὸ] χρῶμα καὶ ἀνδρὸς ἐν ὑπαίθρῳ προσκαρτεροῦντος τοῖς ἄθλοις καὶ τὸν ἥλιον ὄλῳ δεχομένου τῷ σώματι [± 21]ει, τῷ δὴ τάχα καὶ Φαίδρα βδελύττεται, τῆς ψυχῆς τὸ κάλλος κατανοεῖν ἀγνοήσασα. ἀσκῶν ± 33] ἐφαπτόμενος ἀναδρα-  
 5 μούση μὲν χειρὶ, ἐπικαμφθεῖσι δὲ δακτύλοις τὸν τράχηλον ἐπιτίθησι, τῆς ἐκ κεφαλῆς ....]τω[.....π]ροιστάμενος. ἡ δεξιὰ δὲ μετέωρος· ἐξ ἄκρου γὰρ ἀγκῶνος καταλαβοῦσα τὸν πῆχυν, ἀναπαύει τῇ κόμῃ τὴν μασχάλην αὐτῷ καταψύχουσα· ποῦς δὲ λαιὸς ὀρθῇ τῇ κνήμῃ συνέσταλται τὸ γόνυ φέρων με-  
 10 τέωρον· τοιαῦτα γὰρ τοῖς καθεύδουσιν ἐν ἀγνοίᾳ αὐτοματίζεται σχήματα.

13. Εἶδεν οἰκέτης ὑπνοῦντα τὸν δεσπότην καὶ τοῦ πάθους μετέλαβε. οὐ συγχωρούσης δὲ τῆς τύχης ὑπτιον ἐπὶ στρωμνῆς αὐτῷ καθεῖναι τὸ σῶμα, στρωμνὴν ἀναγκαίαν ἐργάζεται, αὐτὸς ὑπνῶν, αὐτὸς ἐαυτῷ καὶ κοίτη γινόμενος, ὀκλάζων μὲν τῷ ποδὶ καὶ τούτῳ ἐπικαθήμενος, ἐστηκότι δὲ θατέρῳ,  
 15 ἐτέραν ἐφ' ἐτέρα τῷ χειρὶ βαλὼν καὶ μικροῦ πρηγνὲς ἐπιρρίψας τὸ πρόσωπον. ὄργανον δὲ τι φέρει τῶν ἐνοχλούντων ἀλεξητήριον. ὅπως δὲ μὴ λάθῃ παραρρῦν, ὀρθὸν τοῦτο στήσας τὸ σῶμα ἀνέκλινε, λαιῷ συνέχων τῷ πῆχει καὶ πρὸς ἀσφάλειαν τῇ χειρὶ τὴν κεφαλὴν ἐρειδόμενος.

14. Ἐταῖρος δὲ τις αὐτοῦ προνοῶν καὶ τὸν ἐκ τοῦ διαστήναι τὸν δεσπότην  
 20 κίνδυνον αὐτῷ ὑφορώμενος καὶ μᾶλλον, εἴ τι δυσχερὲς ἐφίζανον ἐκ τῆς τούτου ῥαθυμίας ἀποσκεδάσει τὸν ὕπνον, ὅλος μὲν οὐ πάρεστιν ἐπ' αὐτόν, μὴ καὶ δόξη τὴν αἰτίαν παρέχειν τῷ πράγματι, τοῖς ποσὶ ψοφῶν καὶ ὅλος ἅμα φαινόμενος· προκάλυμμα δὲ τινα τῶν κίωνων ποιῶν καὶ πρὸς ἐκάτερα μερί-  
 25 σας αὐτόν, τὰ κάτω μὲν ἀποκρύπτει τοῦ σώματος, ἡμιτελὴς δὲ τις φαινόμενος καὶ ῥαδίαν ἐαυτῷ τὴν φυγὴν ἐκ τῆς τοῦ δεσπότητος προσλαγχάνων αἰσθήσεως, προβάλλει τὴν μὲν κεφαλὴν πρὸς θέαν, τὴν δὲ χεῖρα πρὸς κίνησιν. ἵνα γὰρ μὴ καλέσας ὀνόματι τῷ τοῦ ῥήματος ἤχῳ βάλλῃ τὸν δεσπότην λαθῶν, χειρὶ προσάγει τὴν χεῖρα, καὶ τοῦ βραχίονος ἀντεχόμενος τὸ βραχὺ τοῦ ὕπνου  
 30 τάχα δυσχεραίνει καὶ ἐπιμέμφεται.

15. Τὸν δὲ πρὸς τοῖς ποσὶν ἴσως τι προλυπήσαντα ὄλῳ καθεύδειν ἀφῆκε τῷ  
 σώματι. ἐλευθεριάζει γὰρ τῷ ὕπνῳ ἅπας τε κλιθεὶς καὶ τὸν δεσπότην αὐτόν ἐναντία τῇ σχέσει μιμούμενος. ἔοικε δὲ τῶν ἐπ' αὐτῷ ζῶων πεπιστευῆσθαι τὴν ἐπιμέλειαν, τοῖς αὐτῶν τραχήλοις ἐναποδήσας ἀθύρματα. ταῦτα δὲ τῆς  
 τοῦ κρατοῦντος ἡρεμίας λαβόμενα εἰς μάχην ἀλλήλοις συνήρχοντο. ἡ δὲ

5 κατανοεῖν V<sup>1</sup>: καταγν- V ut vid. | 6 ἐπικαμφθεῖσι V<sup>1</sup>: -θέντι V ut vid. | δακτύ-  
 λοις V<sup>1</sup>: -φ V ut vid. | 8 τὴν pro τὸν perperam Mai | 10 καθεύδουσι δι' ἀγνοίας  
 corr. prop. Fr. | 14 τῷ ἐτέρῳ pro θατέρῳ corr. prop. Fr. rhythmi causa | 19 ἐταῖρος  
 perperam Fr. | 30 προλυπήσαντα corr. Fr.: προσ- V | 31 πᾶς pro ἅπας corr. Fr. hia-  
 tus vitandi causa sed non necessario | 32 πεπιστευῆσθαι Mai: -εῦθαι vel -εῖθαι V |  
 33 δὲ V<sup>1</sup> s.l.

trasparire il colore della pelle di Teseo, allorché nasconde ciò che è proprio del trasparente [...] la parte del suo corpo prosciolta, essa mostra al limpido sguardo il candore della pelle [...] il colore proprio dell'individuo che si dedica ai duri lavori all'aria aperta e che riceve su tutto il suo corpo la luce del sole [...] ciò verso cui probabilmente anche Fedra prova ribrezzo, non arrivando a riconoscervi la bellezza dell'anima. Esercitando [...] stretto alla mano rapidamente corsa, egli poggia il proprio collo sulle sue dita ricurve, [...] la destra è sollevata: tenendo, infatti, il braccio dalla punta del gomito, lo fa riposare sulla sua chioma, rinfrescandone la spalla. Il piede sinistro è coperto dalla gamba dritta, il ginocchio sollevato. Tali sono le posizioni che inconsapevolmente si assumono mentre si dorme.

13. Un servitore, alla vista del suo padrone dormiente, si lascia pure lui prendere dal sonno. Poiché, tuttavia, la sorte non gli ha concesso un giaciglio su cui riposare il proprio corpo supino, ne escogita uno che risponda alla necessità del momento: egli stesso diventa letto per se stesso dormiente, piegandosi con un piede e stando seduto su questo, l'altro piede allungato, le mani incrociate l'una sull'altra ed il volto leggermente prono in avanti. Tiene uno scacciamosche. Affinché non scivoli inavvertitamente di mano, lo ha messo dritto e vi ha appoggiato il suo corpo, tenendolo stretto col braccio sinistro e, per sicurezza, appoggiando la testa alla mano.

14. Uno dei suoi compagni, prevedendo e temendo il pericolo a lui derivante dal risveglio del padrone, pericolo reso ancor più grave dalla sua pigrizia, si prepara a scacciare il sonno, e non si presenta tutto intero, per non risultare di mettere in moto la situazione paventata, facendo rumore coi piedi e mostrandosi al contempo nella sua figura intera. Facendosi scudo delle colonne e dividendosi in ciascuna delle due parti del corpo, nasconde quella inferiore, mentre, mostrandosi fino a metà ed assicurandosi una via di fuga dal padrone laddove questi se ne accorgesse, allunga la testa in avanti per guardare, la mano per scuotere. Affinché non getti dal letto con la sua voce il padrone, chiamando per nome il suo compagno, avvicina la mano alla sua e, afferrandolo per il braccio, sdegnato lo rimbrotta per il breve riposo che si è preso.

15. Quanto a quello che, essendosi forse afflitto prima, gli sta ai piedi, egli lascia che l'intero suo corpo dorma. Egli difatti si dà al sonno, interamente allungato ed imitando la stessa posizione del padrone ma al contrario. Si direbbe che sia stata affidata a lui la cura degli animali, al cui collo ha legato degli ornamenti. Questi approfittano del sonno del loro padrone e si azzuf-

κύνων ἔοικεν ἐν μικρῷ τῷ σώματι καὶ μήτηρ εἶναι σκυλάκων, καθειμένη τοῖς τιτθοῖς καὶ πληρουμένη τοῦ γάλακτος· ἡττηθεῖσα δ' οὖν μεταστραφεῖσα ἐχώρει, τὴν κέρκον ἐφ' ἑαυτὴν ἀνακλάσασα, καὶ τὸν ἰχνευτὴν ὑποφεύγει διώκοντα. καὶ δειλιᾷ μὲν αὐτῆ, θυμῷ δὲ ἐκεῖνος τοῦ κρατοῦντος ἐφάλλεται.  
 5 ὁ δὲ μηδὲν αἰσθανόμενος, τὸ πόδε παραλλάξας, περὶ δεξιὸν ἀγκῶνα μετέστραπται. ἀριστερῷ δὲ διηρημένῳ καὶ τῆς κορυφῆς καταπίπτοντι τῆς τοῦ δεσπότου κλίνης ἐφάπτεται, τοῖς ποσὶ κατακείμενος, ἢ δὲ ἐλέφαντι καὶ χρυσῷ καὶ Νίκης κεκόσμηται γλύμμασι, διηρημέναις πτέρυξιν, ἄκρα τῇ κεφαλῇ τὴν κλίνην ἀνέχουσι· ποικίλου δὲ κροσσοὶ παραπετάσματος τοῖς ποσὶ πα-  
 10 ρακρέμανται.

16. Θησεὺς μὲν καθεύδει καὶ τὴν τύχην οἰκέται βιάζονται. Φαίδραν δὲ ἐκείνην οὐ κατέσχε “νήδυμος ὕπνος”. ἀνθ' ὕπνου δὲ ταύτη τὴν καρδίαν Ἔρωσ ἐνέμετο. ἀλλὰ τί πάσχεις, ὦ γύναι; ἀνόνητον πονεῖς οὐκ εὐτυχοῦντος τοῦ Ἔρωτος. πῶς γὰρ δὴ καὶ πείσεις τὸν καὶ σωφρονεῖν ἐπιστάμενον; τί  
 15 σαυτὴν αἰσχύνεις ἀνόμῳ κοίτῃ πλησιάζειν ἐθέλουσα; βραχὺ τι μεταστρέφου καὶ δίδου τῷ συνοίκῳ τὸ βλέμμα καὶ μὴ τὸ παρὸν μέμφου, τὰ μὴ παρόντα ζητήσασα. αἰδοῦ δὲ τὸν σύνοικον καὶ καθεύδοντα· καὶ μεταφέρου τῆς εἰκό-  
 νος πρὸς ἦν ἀφορᾶς. Ἰππόλυτος γὰρ ὡς ἔοικε σωφρονεῖ κἀν τοῖς χρώμασιν.

17. Ἀλλὰ τί τοῦτο πέπονθα; τῇ τοῦ ζωγράφου τέχνῃ πεπλάνημαι καὶ ζῆν  
 20 ταῦτὰ νενόμικα καὶ λανθάνειν τὴν θεάν, ὅτι πέφυκε γράμματα. οὐκοῦν περὶ τῆς Φαίδρας, μὴ πρὸς ἐκείνην φθεγγώμεθα. τὸ γὰρ σχῆμα ταύτης ἐλέγχει τὸν ἔρωτα. ὀρᾶς ὕγρον τὸ βλέμμα καὶ νοῦν τῷ πάθει μετέωρον καὶ σῶμα στηριγμάτων ἐπιδεόμενον, ψυχὴν ὥσπερ ἀποδημοῦσαν καὶ ζῶντος ἔτι τοῦ σώματος, δίφρος ὁ μὲν αὐτῇ πρὸς ἔδραν ὑπέστρωται, ὁ δὲ πρὸς τῇ κλίνῃ, ὡς  
 25 εἰκός, ὑποκείμενος ἀνέχει τὸν νῶτον καὶ πέμπει τῷ σκίμποδι. ὀρᾶς δὲ πῆχυν καὶ πάθει λυόμενον καὶ μόλις ἄκρῳ δακτύλῳ τῆς παρεϊᾶς ἐπιψαύοντα. ἄμφω διεστήκατον, μεθ' οὓς ἕτερος ἀπέιπε τῇ στάσει καὶ κάμπτεται, τοὺς ὦμους ἔχων ἐν μετεώρῳ σαλεύοντας. χεῖρ χερὶ βοηθεῖ καὶ πούς ποδὶ λυο-  
 30 χιτωνίσκῳ [σχεδόν τ]ι καὶ τῶν ἀπορρήτων ὑπέδειξε. ὁ μὲν χιτῶν ἐκατέρωθεν λεπταῖς τισὶ καθόδοις ἐξ ὦμων εἰς πόδας ποικίλλεται· ἢ δ[ὲ] στηρί]σασα [τὴν κεφαλὴν], αὐτῆ δεομένη στηριγματος, πινακίῳ διπλῷ κατὰ τῆς κλίνης

7 πρὸς τοῖς ποσὶ vel παρακείμενος corr. susp. Fr. | 8 νίκη V a.c. ut vid. | 18 κᾶν Mai | 20 ταῦτὰ corr. prop. Cant.: ταῦτα una cum V (ut vid.) Fr. | 21 φθεγγώμεθα corr. Boiss.: -όμεθα Mai -όμενθα V<sup>1</sup> ut vid. -όμενθα V ut vid. | 24 κεφαλῇ pro κλίνῃ perperam Mai | 26 τὴν παρεϊάν perperam Mai | 27 διεστήκασι perperam Mai | locum desperatum ind. Fr. sed non necessario: vide adn. ad l. | 29 ἐπικέκλιται V<sup>1</sup>: -κλί-  
 νεται V | 30 σχεδόν τι conii. Cant.: πολὺ τι conii. Fr. τάχα τι prop. Maas | 31-31 co-  
 ni. Fr.

fano. La cagna, nonostante la piccola taglia, sembra essere madre di cuccioli, visto come le mammelle pendono ed è gonfia di latte. Ebbene, sopraffatta, si allontana di spalle e, la coda tra le gambe, fugge il segugio che la insegue. È impaurita costei, mentre quello con l'orgoglio tipico del padrone le balza addosso. Il servitore, però, non si accorge di nulla e, incrociate le gambe, eccolo voltato sul braccio destro. Con il sinistro, che ricade penzoloni dalla punta, tocca il letto del padrone, giacendo ai suoi piedi. Il letto è adorno di figure intagliate in avorio e in oro della Nike dalle ali spiegate, che sostengono con la punta della testa il letto, mentre le nappe del variopinto cortinaggio pendono sui piedi.

16. Teseo dorme e di questa circostanza ne approfittano i servi. Ma, il "dolce sonno"<sup>127</sup> non prende Fedra. Eros ha preso il posto di Sonno e continua ad abitare il suo cuore. Che combini, donna? Invano ti struggi per il tuo disgraziato amore! Come, infatti, arriverai a convincere chi conosce la temperanza? Perché ricoprirti d'onta col volere darti ad un rapporto sacrilego? Voltati un istante, concedi il tuo sguardo al tuo sposo e non disprezzare quel che ora hai dinanzi a te, aspirando a quel che non puoi ottenere! Rispetta il tuo sposo, anche nel sonno! E distogli il tuo pensiero dal ritratto, in cui ora fissi il tuo sguardo! Giacché Ippolito, senza dubbio, resta fedele alla temperanza anche nel suo dipinto.

17. Ma che mi ha preso? L'arte del pittore mi ha deviato al punto da confondere gli stessi soggetti con la viva realtà e da sfuggire alla mia vista che si tratta di un dipinto. Parliamo, dunque, di Fedra, non a lei! L'aspetto smaschera il suo amore. Vedi il suo sguardo umido, il suo spirito rapito dalla passione, il suo corpo bisognoso di sostegno, la sua anima come assente, in un corpo, tuttavia, ancora vivo. Quanto al seggio, quello su cui siede presenta un cuscino, quello, invece, adagiato verosimilmente al letto sostiene la sua schiena e la scorta con un appoggio: osserva il braccio languido per la passione e la mano che a stento sfiora la guancia con la punta delle dita. Entrambi i seggi si aprono, e fra di essi uno<sup>128</sup> non riesce a tenere la posizione e si piega, lasciando le spalle sbalottate in alto. Una mano sorregge l'altra mano, un piede si avvicina all'altro piede languido: uno dei due si solleva, l'altro si stende. La veste che indossa lascia quasi trasparire le sue parti nascoste. Da entrambi i lati, il chitone scende riccamente drappeggiato dalle spalle fin giù ai piedi in eleganti pieghe. Appoggiata la testa, per quanto le manchi sostegno, tiene stretta una tavoletta doppia adagiata sul letto. La tavolet-

κειμένω συνέχεται. τὸ δὲ πινάκιον μικρῶ ἑοικὸς ὑ[μένι] διαπορθμεύει τῷ ποθουμένω τὸν ἔρωτα.

18. Τὴν γὰρ δὴ Φαίδραν τουτὶ τὸ λαμπάδιον ὑποθάλλει τοῦ Ἔρωτος καὶ τὸν ῥυθμὸν αὐτὸς διαλύει τοῦ σώματος καὶ τὴν διάνοιαν πρὸς ἃ μὴ πρέπει βιάζεται φέρειν. τί γὰρ αὐτῇ καὶ δράσει Ἔρωσ [± 7] αἰται καὶ σκιρτᾷ κατ' ἀέρος τοῖς πτεροῖς ἀνεχόμενος δεξιῶ τε χειρὶ ἐνὶ τε ταύτης δακτύλῳ δεικνυσι μετέωρον ἐν χρώμασι τὸν Ἰππόλυτον. θατέρα δὲ τὸν πυρσὸν ἀνάπτει, ὁμοῦ τῇ θεᾷ τῆς καρδίας ἀπτόμενος μέσης. Ἰππολύτου [δὲ] τῶν στέρνων ἐπὶ τῆς εἰκόνος τὰ χρώματα ἀρκοῦντα μέρη τῇ χρειᾷ· ταῦτα γὰρ καὶ μᾶλλον παρασκευάζειν οἶδε τὸν ἔρωτα. ὁ [μὲν οὖν φι]λόθηρος ἐμφαίνει τοῦτο τῷ δόρατι· τοσοῦτον δὲ φαίνει τῆς χλανίδος, ὅσον τοῦ σώματος.

19. Ὁ δὲ τις Ἔρωσ ὑφεδρεύων καὶ τοῖς ποσὶν ἐνηλλαγμένως ἰστάμενος παρασκευάζει τὴν ἐκ μέλανος ὕλην τοῖς γράμμασιν, ὅσα δὴ γραφέντα μηνῦσαι μέλλει τῷ Ἰππολύτῳ τὸν ἔρωτα. καὶ τῇ λαιῶ ταύτην ἀνέχων, θατέρα ταύτη τὴν γραφίδα φέρων ἐνέθηκε, μέλλων ἐπιδοῦναι τῇ Φαίδρᾳ. ἡ δὲ λαβούσα γράψει· “Μέχρι δὴ τίνος σωφρονήσεις, Ἰππόλυτε; Φαίδρα δὲ ποθεῖ σε καὶ βούλεται”.

20. Διακονήσει δὲ τῇ χρειᾷ τραγικῆ τις γραῦς, αὐτὸ τῆς πολιᾶς τὸ βαθύτατον, τίθη τις, ὡς ἔοικεν, οὐκ ἐν καιρῷ φειδομένη τῆς Φαίδρας. τοῖς δὲ τῶν γυναικῶν ἐντριβεῖσα παθήμασιν, οἶδεν οἷς προσέχει καὶ προσανέπτη μετέωρος καὶ ἔστιν ὅλη τοῦ ἔρωτος· καὶ τὸ πάθος ἐπισταμένη, ὅμως ἐρωτᾷ τι καὶ διδάσκει τοῖς δακτύλοις ταῦτα ὑποσημαίνουσα καὶ λέγειν ἔοικε· “Τί πέπονθας, ὦ τέκνον; τί δὲ τοσοῦτον ἠπόρησαι; γράφε καὶ θάρρει καὶ δέχου με τῇ χρειᾷ διάκονον”. πείθει τὴν Φαίδραν εἰπούσα καὶ οἷχεται. μᾶλλον δὲ ταύτην, ἐν ὅσῳ καὶ πάρεστιν, ὅρα δὴ πρεσβυτικῶς ἐσταλμένην. φαιὰ μὲν ἐσθῆς ὡς ἐπὶ γῆρα, τάχα δὲ καὶ πάθει δεσποίνης. συγκύψασα δὲ διαλέγεται, ὥσπερ οἱ λάθρα φθειγόμενοι, μὴ καὶ λάθῃ Θησεύς ἐν προσποιήσει καθεύδοντος τῶν ῥημάτων αἰσθόμενος. συγκύπτει δὲ πρὸς τὴν ἰξὺν χεῖρα λαιάν ἐπερείσασα, μὴ καὶ πέση πρηνῆς ἐλθοῦσα βιαζομένου τοῦ γήρωσ. γυμνοὶ δὲ τοῦ σώματος οὐδὲν ὅτι μὴ πρόσωπόν τε καὶ χεῖρα τῆς ἀναβολῆς ἐκ μέσου προελθοῦσαν τοῦ πήχεωσ. καὶ πολιαὶ ταύτη χαλαρῶ δεσμῶ τῆς κεφαλῆς προκύπτουσιν ὀλισθήματι.

21. Καὶ ταύτην μὲν, ἐπεὶ γε θέλει, πρὸς Ἰππόλυτον πέμψωμεν· τὰς δὲ παρ'

1 κειμωμένω perperam Mai | ὑμένι (sc. διφθέρα) conī. Gerst.: ὕστερον susp. Cant. | 5 ὃς ἀνίπταται conic. susp. Fr. | 7 θατέρα perperam Mai | 8 τὴν καρδίαν ... μέσην perperam Mai | δὲ conī. Fr. | 9 τῇ χρειᾷ V<sup>1</sup>: τῆς χρειᾶς V ut vid. | 10 conī. Fr. et Herch.: ὅτι δὲ φιλόθηρος prop. Maas | 11 τε pro δὲ V<sup>1</sup> | τοῦ σώματος V<sup>1</sup>: τῷ σώματι V | 13 μενῦσαι Mai | 27 Θησεῶσ perperam Mai | 29 πέση V<sup>1</sup> s.l. : λάθη V | λαθοῦσα pro ἐλθοῦσα Fr. | βιαζομένη Mai | 33 πέμψωμεν V<sup>1</sup>: -ομεν V ut vid.

ta, simile ad una pergamena, reca all'oggetto del suo desiderio la notizia del suo amore.

18. Giacché questa torcia qui, simbolo di Eros, infiamma il cuore di Fedra, ed egli getta lo scompiglio in tutto il suo corpo e la costringe a pensieri disdicevoli. Eros, infatti, a lei qualcosa e con efficacia [...] e saltella nell'aria, sospinto dalle sue ali, mentre con la mano destra e con un dito in particolare indica nel quadro la figura d'Ippolito in alto. Con l'altra, invece, illumina la fiaccola, al contempo facendo centro con la sola vista (d'Ippolito) nel cuore (di Fedra). I colori riescono in parte a tornare utili per i pettorali d'Ippolito. Essi sono in grado ancora di più di predisporre all'amore. Ebbene, quel patito della caccia mostra ciò con la sua lancia: tanto appare del suo mantello, quanto del suo corpo.

19. Un Eros, seduto in basso ed i piedi incrociati, prepara l'inchiostro per tracciare le lettere, che riveleranno ad Ippolito l'amore di cui è fatto oggetto. Con la sinistra tiene l'inchiostro, nell'altra porta lo stilo da intingere in esso, proprio nel momento in cui sta per passarlo a Fedra. Costei lo prenderà per scrivere: "Fino a quanto, Ippolito, la tua temperanza resterà salda? Fedra ti desidera ardentemente".

20. Soccorrerà al servizio un'anziana donna, come quella della tragedia, carica di capelli bianchi, una nutrice, senza alcun dubbio, che inopportuna-mente si mostra pietosa verso Fedra. Rotta ai patemi delle donne, ella sa a cosa ella rivolge la sua mente e verso chi vola in alto con la sua immaginazione: è completamente soggiogata dal suo amore. Pur al corrente della passione della sua padrone, non esita, tuttavia, a rivolgerle domande e ne dà prova, lasciandolo intendere con le dita; sembra che le dica: "Cosa ti agita, figlia mia? Perché sei tanto angosciata? Scrivi, non perderti d'animo e disponi di me per comunicare questo messaggio!". Convince Fedra con le sue parole e si allontana. Ma, fin tanto che ella resta visibile, osserva come vesta i panni tipici di un'anziana donna. Grigio è il vestito, conforme alla vecchiaia, ma forse anche allo stato d'animo della sua padrona. Il capo chino, ella conversa come chi pronuncia segreti, affinché Teseo, facendo finta di dormire, non percepisca di soppiatto alcuna delle sue parole. China, appoggia la mano sinistra sul fianco, per non cadere a terra sotto il fardelo della vecchiaia. Nulla del suo corpo è scoperto, ad eccezione del viso e della mano, che con l'avambraccio fuoriesce dalla sopravveste. Inoltre, i suoi capelli bianchi spuntano a ciocche dalla testa, a causa di un fermaglio allentato.

21. Visto che è questo che vuole, lasciamo che vada da Ippolito; osservia-

αὐτὴν θεραπαίνας σκοπήσωμεν. ὧν ἡ μὲν ἀγνοοῦσα τὴν κεκτημένην, πρὸς ὅ  
 τι δήπου καὶ κέχνηε, τῆς παρισταμένης ἡρέμα πυνθάνεται, προσώπῳ συ-  
 νάψασα πρόσωπον καὶ παρειᾷ παρειᾶν ἐπιψαύουσα. ψιθυρίζειν γὰρ ἔοικε,  
 μὴ κακόν τι λάβη, τὰ τῆς δεσποίνης φιλοπευστοῦσα παθήματα. ἡ δὲ τῷ νῶ  
 5 πάλαι συλλαβοῦσα τὸ πρᾶγμα παρακινδυνεῦει τι τῆς ἐρωτώσης πρὸς  
 εὐνοίαν καὶ λανθανούση χειρὶ δεικνύντα τείνασα δάκτυλον τῆς ἐτέρας τὸ  
 βλέμμα κατ' εὐθὺ τῆς εἰκόνοσ ἀνέτεινεν. ἡ δὲ γυμνοῖς βραχίοσι τὸν ἐνόητα  
 κόσμον ἐμφαίνουσα, ὑποκειμένη πλησίον τῆ δεξιᾷ καθιδρύσασα, ἄκροις  
 δακτύλοις πρὸς ἄκραν γένυν ἀνάγεται καὶ τὴν κεφαλὴν ἀνασπάσασα कारा-  
 10 δοκεῖ τὴν εἰκόνα καὶ συνερᾷ τάχα τῆ δεσποίνῃ λανθάνουσα.

22. Παρ' αὐτάς δέ τις ἀβροτέρα κόρη καὶ ποιητικῶς εἶπειν “ξανθοκάρη-  
 νος” τὸν Φαίδρας ἄγει κόσμον ἐν κοιτίδι που κείμενον καὶ τῆ λαιᾷ ταύτην  
 ἀνέχει, τῆ δὲ ἐτέρα τὰ χρυσία κατὰ μέρος ἀνάγειν ἐθέλουσα. τοσοῦτον γὰρ  
 ἡ κεκτημένη περίκειται κόσμον, ὅσον τῆ κατ' οἶκον ἀρμόσει διαίτη, ἀμφιδέ-  
 15 τας τε καὶ περιβραχιόνια· ὄρμοι τε περὶ τῆ δέρη καὶ τοῖς ὤσιν ἐλκτικῆρες  
 καὶ χρυσῆ ταινία τὴν κεφαλὴν περισφίγγουσα Ἰνδικῶν λίθων διαδοχῇ πε-  
 ρικλείεται. οἱ δὲ πόδες ἐπὶ τινος ἀνέχονται δίφρου γυμῶ τῷ κάλλει προ-  
 λάμποντες· καὶ ὁ ἐκ τοῦ χρυσοῦ περιῶν κόσμος μικροῦ τὸ λευκὸν ἐπεσκία-  
 ζεν, οὗ ἦν τὸ φυσικὸν κάλλος κατὰ παντὸς ἐπικτήτου φέρον τινὰ νικητήρια.

23. Ἄλλ' εἰ δοκεῖ νῦν, ὦ φιλότης, τῶν βασιλείων προελθόντες σὺν Ἴππο-  
 λύτῳ θηράσωμεν, οὐ μὰ Δία λαγῶν ἢ ἔλαφον ἢ τινα τάχα καὶ λέοντα. ἀργεῖ  
 γὰρ ἀπ' αὐτῶν ἡ γραφὴ πρὸς σωφροσύνην ἡσχολημένη. ὄρη ταυτὶ καὶ πεδία  
 ὕλη τε πολλὴ καὶ κυνηγέται καὶ ποιμνία. Ἴππόλυτος καὶ Δάφνη τῶν κυνη-  
 25 γετῶν τὸ κεφάλαιον, ἱππῶται ἄμφω καὶ σώφρονες. ἵπποι θυμοειδεῖς αὐτοῖς  
 καὶ κυρτῆαύχενες, οἵτινες τὸν] χαλινὸν δακόντες Ὀμηρικὸν δὴ τοῦτο κατὰ  
 τοῦ “πεδίου κροαίνουσιν”, ἀντιπροσώπῳ βλέμματι τῆς κεφαλᾶς παρατρέ-  
 ποντες. τούτοις ἔποχοι ἄμφω μὲν πρὸς τὴν θήραν ἠπείγοντο. προσελθὸν δὲ  
 τὸ γραῖδιον ἐφ' Ἴππόλυτον ..... ἐλίπισασα καταβα]λεῖν τοῖς λόγοις αὐτόν,  
 τοῖς ἔργοις θήραμά τε ἦν καὶ ἠλίσκετο, Ἴππο[λύτ ± 30] τάχα συμβολῆ συνε-  
 30 χόμενον. ἐν οὐκ Ἔρωσ, ὡς ἔοικεν, ἀλλ' Ἐρινν[ὺς ± 40 εἰ] θέμις εἶπειν, διὰ  
 τῆς θεᾶς ἀκήκοεν. ἀφίησι μὲν τῶν χειρῶν καὶ βδελύττεται· καὶ κείται νῦν  
 κατεαγὸς καὶ δείκνυσι τὸ [ἐντὸς] καὶ τὰ γράμματα. ναρκᾷ δὲ τῆ θεᾶ καὶ τὸ  
 μύσος ἐκτρέπεται, τῆ χειρὶ καθάπερ τι πολέμιον ἀπαθούμενος.

24. Οἰκέτη δὲ τὴν τῆς γραδὸς δίκην ἐπέτρεψεν, οὐκ ἐλέησας γῆρας ἀσελ-  
 35 γείας διάκονον καὶ διὰ τῆς ἠκούσης τὴν πέμψασαν ἀμνόμενος. ὁ δὲ  
 οἰκέτης εὐζωνὸς τε ἐστὶ καὶ σωφρονοῦντι δεσπότη παρατραφεῖς τὴν ἀκολα-

2 καὶ delendum susp. Boiss. | 8 ὑποκειμένη – καθιδρύσασα suppl. V in marg. | τὸν  
 λαιὸν pro πλησίον dub. Fr. | 12 κοίτη δήπου pro κοιτίδι που V<sup>1</sup> | 13 χρυσία V<sup>1</sup>:  
 χρύσεια V | 19 τὰ pro τινὰ corr. prop. Maas | 25-32 conī. Fr.

mo, inoltre, le serve vicino a lei. Una di loro, ignorando di fronte a cosa la sua padrona stia a bocca aperta, interroga piano la serva che le sta accanto, accostandosi viso a viso e sfiorandosi guancia a guancia. Sembra, infatti, sussurrare, per evitare di riceverne una punizione, per il fatto di investigare con curiosità circa i patemi d'animo della sua padrona. L'altra, allora, che già da un bel po' ha afferrato il tutto, non esita per amicizia a rispondere alla sua domanda, e con un movimento di mano impercettibile allunga l'indice per dirigere lo sguardo dell'altra direttamente sull'immagine che sta in alto. Quest'ultima, mostrando le gioie presenti sulle braccia scoperte e sostenendo il suo braccio sinistro con la mano destra, porta la punta delle dita verso il mento in alto e, tirando su la testa, osserva il ritratto e forse condivide segretamente l'amore della padrona.

22. Vicino a loro una fanciulla più elegante e, per dirla con la poesia, "dalla chioma d'oro"<sup>129</sup> porta la *parure* di Fedra, riposta in un bauletto: lo tiene con la sinistra, mentre con la destra ne tira fuori parte dei gioielli d'oro. La padrona, difatti, indossa solo le gioie adatte alle mura domestiche, vale a dire collane e bracciali; inoltre, catenine ed orecchini ed una fascia dorata attorno al capo che la cinge di una fila di gemme indiane. I piedi poggiano su uno sgabelletto, splendenti della loro nuda bellezza. L'ornamento d'oro che li cinge offusca leggermente il loro biancore, la cui naturale bellezza riporterebbe premi su ogni artificio.

23. Ma, forza, se ti va, o beneamato pubblico, usciamo fuori dal palazzo per andare a caccia con Ippolito, non, per Zeus, di lepre, di cervo oppure di leone<sup>130</sup>: ché il dipinto, concepito per destare un senso di temperanza, è esente da tali soggetti. Ecco qui montagne, pianure, un'ampia foresta, cacciatori e greggi. Ippolito e Dafne<sup>131</sup> sono alla testa del gruppo di cacciatori, entrambi a cavallo e casti. Montano fieri cavalli dal collo rigonfio<sup>132</sup>, i quali mordono il freno e – è Omerica l'espressione – "galoppano sulla pianura"<sup>133</sup>, sguardo contro sguardo affiancando le loro teste. Saldi in groppa ai cavalli, entrambi si lanciavano nella caccia. Quand'ecco che accorsa la vecchietta da Ippolito [...] nella speranza di farlo capitolare con le sue parole, risulta preda e prigioniera della sua azione, Ippolito [...] forse afflitto dall'incontro. Senz'altro, non era solo Eros, ma l'Erinni [...] se è concesso esprimersi così, egli ha appreso attraverso lo sguardo. Egli lascia cadere di mano (le tavolette) e prova ribrezzo. Giacciono ora a terra rotte e mostrano il loro contenuto scritto. È insensibile a quella vista e scansa quella lordura, gettandola via da sé con la mano come un oggetto ostile.

24. Ad un servitore ha affidato il compito di punire l'anziana donna: non ha avuto pietà di quella vecchia, complice del delitto di dissolutezza, e punisce attraverso la messaggera la mandante. Il servitore porta una tunica corta

σίαν μισεῖ καὶ συνθυμοῦται τῷ δεσπότῃ, οὐχ ὡς ἂν τις ἄλλοτρία γνώμη διακονῶν, ἀλλ' ὡς ἴδιον θυμὸν ἐνδεικνύμενος. τοιγαροῦν καὶ διαβαίνει τοῖς ποσὶν ἐδραΐαν βάσιν διδοὺς τῇ πληγῇ καὶ ὥσπερ τι θηρίον τὴν ἀσελγῆ λογιζόμενος, τὰς μὲν κύνας παρ' αὐτὴν λεάνας χειρὶ παρασοβεῖ καὶ ἐφέλκεται, 5 δεξιᾷ δὲ πρὸς τοῦπίσω διανιστάμενος, κατὰ νότου τείνας τὸ ρόπαλον, ὄλω σώματι πρὸς τὴν πληγὴν καταφέρεται. παρίτω μοι καὶ Δημοσθένης νῦν ἂν εἰπῶν οἰκειότερον, ὡς “περιρρήξας τὸν χιτωνίσκον ὁ οἰκέτης ξαίνει κατὰ τοῦ νότου πολλὰς”.

25. Ἡ δὲ ἀμήχανός τε ἐστὶ καὶ τοῖς ποσὶν ὀκλάζει καὶ προαπεῖπε τῷ δέει 10 καὶ τέθηκε. γυμνοῖς δὲ τοῖς στέρνοις ἐπιβαλοῦσα τὴν χεῖρα, οὐκ ἂν μὲν εἴποιμι, ὡς δι' αἰσχύνην τὸ γυμνωθὲν ἀπεκρύψατο· αἰδῶς γὰρ σάφρων αἰσχροῖς οὐκ ἐθέλει διακονεῖσθαι προστάγμασι· πλήττουσα δὲ τὰ στέρνα, ὡς εἰκός, τὴν τύχην ἑαυτῆς ἀποδύρεται, μόλις νῦν ἐπὶ τῆς πείρας μεταμαθοῦσα τὸ δέον. καὶ ταύτῃ μὲν τὸν οἶκτον ἐργάζεται· λαιὰν δὲ χεῖρα πρὸς τὴν μέλ- 15 λουσαν πληγὴν ἐπανέτεινε, ἐποχῆς ἀπείργουσα σχήματι. διδάσκει γὰρ ἡ φύσις, ὅταν τι προσίη κακόν, ὥσπερ ὄπλον ἀναγκαῖον τὴν χεῖρα ἐπὶ τοῦτο προβάλλεσθαι. δεινὰ δὲ πανταχόθεν αὐτῇ τὰ παθήματα, ἀπειλή, πληγὴ καὶ κύνες αὗται, ἡ μὲν ὡς καθειμένη κἂν μεταστραφῆ δεινόν τι παρέξουσα, ἡ δὲ καὶ διὰ μέσης ἐσθῆτος τὸν μηρὸν διασπάσασα. καὶ τῆς πληγῆς τὸ μέρος 20 γυμνὸν χιτῶνος, καὶ περιρρεῖται τῷ αἵματι. τὸ δὲ πρόσωπον αὐτῇ ὠχρόν τε καὶ νεκρῶδες, καὶ συγκέχυται πάθεσί τε καὶ γῆρα, καὶ πολιαὶ λυθεῖσαι γυμνῶνται.

26. Ὡς φιλάνθρωπος οἰκέτης ὁ τὴν κεφαλὴν ἐν μέρει γυμνούμενος ἀπει- 25 πούσης ἐνταῦθα τῆς κόμης, ὁ θηρευτὴν ὄρνιν ἄκρω καρπῷ προτεινόμενος. ὑπεραλγεῖ γὰρ, ὡς ὄρας, καὶ τῷ προσώπῳ τὸν οἶκτον μηνύων – ἔοικε γὰρ τι καὶ φθέγγεσθαι – τῷ πλήσσοντι μέμφεται, πικροτέρῳ φανέντι τῆς χρείας, Σκύθην τε καλεῖ καὶ μὴ, ὡς ἔδει, τάχα φιλανθρώπῳ δεσπότῃ διακονούμενον. καὶ δεδιῶς αὐτοῦ τὸν θυμὸν, μὴ λάθῃ κατὰ κεφαλῆς αὐτῇ τὴν πληγὴν ἐμβάλλων, ὑπτίᾳ τῇ δεξιᾷ προσαπαντᾷ τῇ πληγῇ, σκέπη ἐντεῦθεν διδοὺς 30 καὶ πληγῆναι μᾶλλον αἰρούμενος ἢ γῆρας ἰδεῖν οὕτω δεινῶς ἀπολλύμενον οὐ φειδομένη πληγῇ. εὐζωνος δὲ οὗτος καὶ τοῖς ὑποδήμασιν ἐς μέσσην κνήμην ἤδη συνδέδεται.

27. Ὡς εὐδαίμων Ἴππόλυτος, οἶον ἄρα ἔχει τῆς σωφροσύνης τὸ θέατρον. ἦ 35 πού με οἶεσθε τοὺς οἰκέτας λέγειν τοὺς ὀπισθεν ἀνέχοντας τὰ δοράτια, ὧν τοὺς ἵππους ἢ τέχνη δι' Ἴππολύτου καὶ Δάφνης καλύψασα, τοῖς ἰχνίοις με-

7 ὡς περιρρήξας corr. Boiss. e DEMOSTH. 19, 197: ὥσπερ ρήξας V | 18 καθειμένη V: καθ- V<sup>1</sup> | κἂν corr. Boiss. | 19 αἰσθήτος Mai | μέτρον pro μέρος Mai | 20 αὐ- τῆς prop. Fr. | 24 θηρευτὴν V<sup>1</sup>: θηρευτῆς V unde ὁ θηρευτῆς ὄρνις Mai φ θηρευτῆς ὄρνις Boiss. | 28 αὐτοῦ pro αὐτῇ Mai αὐτῆς prop. Boiss. | 29 ἐπεμβάλλων prop. Fr. | 31 φειδομένη corr. (?) Mai: φεδ- V | 34 ὀπισθεν] ὄπας Mai ὀρθά dub. Boiss. ex l. 363

e, allevato a fianco di un padrone casto, condivide la collera del padrone per quell'atto odioso d'intemperanza, non come chi presterebbe freddamente un servizio che non sente suo, bensì come chi manifesta la propria personale collera. Pertanto, sta lì saldo sui suoi piedi, così da assicurare il suo colpo, e, tenendo la sciagurata alla stregua di una bestia, dopo aver accarezzato con la mano i cani accanto a lei, li scaccia e li tira a sé, poi, con la destra rovesciata all'indietro, sollevato il bastone al di sopra della spalla, è pronto a sferrare il colpo con tutto il peso del corpo. Mi assista pure Demostene che ora, in maniera più appropriata, direbbe che "il servitore le strappa la tunica e la colpisce sulla schiena con numerosi colpi"<sup>134</sup>.

25. Ella ha perso ogni speranza, sta ripiegata sui suoi piedi, ha già abbandonato la paura per la morte sicura. Ha posato la mano sui seni nudi, non direi certo per coprire per pudore le parti denudate: ché un casto pudore non si sarebbe messo al servizio di riprovevoli ordini. Piuttosto, colpendosi in petto, senza dubbio deplora la sua stessa sorte, a stento ora avendo appreso, in base alla propria esperienza, ciò che è il decoro. Ed in questo modo spinge alla compassione. Quanto alla mano sinistra, ella l'ha mossa in direzione del colpo che sta per esserle inferto, nel tentativo di impedirlo col gesto tipico di chi cerca di arrestare qualcosa. È un istinto naturale, quando una minaccia si para davanti, quello di gettare avanti a protezione la mano come necessario scudo. Pene dovunque per lei: minaccia, percossa e queste cagne, una, dalle orecchie penzolanti, che, nonostante il dorso girato, offre uno spettacolo spaventoso, l'altra, invece, che, pur attraverso il vestito, le ha dilaniato la coscia. Cade il colpo sulla parte scoperta del chitone e tutt'intorno è il sangue. Il suo volto è pallido e cadaverico, sconvolto dalle sofferenze e dalla vecchiaia, ed i capelli bianchi, sciolti, risultano scoperti.

26. Quant'è umano il servitore che è in parte calvo, per aver perso in questo punto qui i capelli, e che porta sul polso un uccello da caccia! È afflitto, come puoi vedere, e il volto tradisce la sua compassione – sembra, infatti, parlare. Accusa l'altro, perché nel colpire appare più duro del necessario. Lo chiama scita ed uno che non rende servizio, come dovrebbe, ad un padrone probabilmente umano. E temendo la sua ira, che, cioè, all'improvviso sferrò un colpo alla sua testa, col palmo della mano rivolto verso l'altro si prepara a parare il colpo, facendo così da scudo e preferendo essere colpito piuttosto che veder la vecchia morire in modo così orribile, colpita senza pietà. Porta una tunica corta e i suoi calzari arrivano fino a metà gamba.

27. Com'è felice Ippolito! Che platea ha la sua castità! Voi pensate certo che io mi riferisca forse ai servi che, sullo sfondo, brandiscono le lance, i cui cavalli sono coperti ad arte dalle figure d'Ippolito e di Dafne; solo uno se ne

λαινομένοις τὸν ἓνα μόνον ἐπέδειξε. τοιούτους οὖν με λέγειν ἐλπίζετε. μέ-  
 γας μὲν οἶμαι καὶ σώφρων οἰκέτης εἰς μαρτυρίαν δεσπότου. 28. Σὺ δέ μοι  
 σκόπει τὴν Δάφνην, ὡς ἀποστρέφει σὺν Ἴππολύτῳ τὸ πρόσωπον καὶ τῶν ὁμο-  
 φύλων τὴν ἀκολασίαν αἰσχύνεται τῆς μὲν τῶν γραμμάτων ἀκούσασα, τὴν δέ  
 5 θεασαμένη διάκονον ἀσελγείας. πλὴν ἐπαινεῖ τὸν Ἴππόλυτον κοινωνοῦσα  
 τοῦτῳ καὶ θεὰς καὶ σχήματος, ὅπως [αὐ]τῶν ἀπέστραπται καὶ παρωθεῖται  
 τὴν ἀκοήν. νεανικὴ δὲ τὸ εἶδος καὶ θήλυς οὖσα τὴν φύσιν παρῆλθεν ἀνδρας  
 φρονήματι. γυμνὴν τε προφαίνει τὴν δεξιάν, ἐξ αὐτῆς τε μασχάλης πρὸς  
 ὦμον ἀριστερὸν ἀναβέβληται· καὶ τῇ λαιᾷ τὴν ἐσθήτα κατιοῦσαν συνέχου-  
 10 σα ἄκροις ἰδοῦ δακτύλοις συνέσφιγξε τὸ προβόλιον. ἡ δὲ κόμη ἐλευθέρα  
 καὶ ἀνειμένη ταῖς αὖραις περιπλανᾶται τοῖς ὦμοις, ὁμωνύμῳ στέμματι τῶν  
 ὀφθαλμῶν μὲν ἀνεσταλμένη, τὰ νῶτα δὲ περιρρέουσα.

29. Ὁ δὲ Ἴππόλυτος ἱππότης οὗτος καὶ ναὶ μὰ Δία πρέπων ὀρᾶσθαι. χλα-  
 μὺς αὐτῷ πρὸς ὦμον δεξιὸν ἐναρμόττεται. τὸν χαλινὸν τῇ λαιᾷ λαβών, ἀτάκ-  
 15 του ῥύμης τὸν ἵππον, ὡς εἰκός, ἀνακρούεται.

30. Ἄλλ' εἰ δοκοῦν ὑμῖν ἐστίν, μηδὲ τὸ ὄρος παρέλθωμεν, εἴτε τίς ἐστίν  
 Ὑμηττός ἢ τὸ Αἰγάλεων ἢ ὅ τι χαίρει λεγόμενον. ἄρνες ἐνταῦθα καὶ ποιῖναι  
 σκύλακές τε ποιμενικοὶ ὑλακῆ καὶ θυμῷ καταπλήττοντες τὴν γραῦν, οἰκέ-  
 του διχόθεν φερόμενοι. πρεσβύτης δὲ τις Ἀττικὸς παρ' αὐτούς· νομέα τοῦ-  
 20 τον οἶμαι τῆς ποιίμνης· ἡμίγυμνός τε γάρ ἐστίν, ἐξωμίδα ἐνειμένος κεκυφώς  
 τε τῷ γῆρα καὶ [τοῖς μέλε]σι συγκαθήμενος καλαῦροπά τε φέρων καὶ τῷ τοῦ  
 χρώματος μέλανι τὴν ἐν ἡλίῳ διατριβὴν ἐνδεικνύμενος. προτείνει ὡς πρὸς  
 ἱκετηρίαν Ἴππολύτου τὴν δεξιάν, ἐλεῶν τὸ γῆρας, ἐν ᾧπερ δὴ καὶ καθέ-  
 στηκε, δεδιὼς δὲ μὴ καὶ φθάσῃ τάχα προτελευτήσαν τὸ γύναιον· κεφαλῇ δὲ  
 25 καὶ βλέμματι πρὸς δὴ τὸ πάθος μετέστραπται.

31. Ἀναδραμόντι δέ σοι πρὸς ἀκρωνυχίαν τοῦ ὄρους ἡμιτελῆ τὰ θεάματα·  
 δὸρξ οὐπω μὲν ὄλος, μέχρι δὲ τέως τοῦ μέσου πρὸς τὴν ὕλην καταδυόμενος  
 κυνῶν γὰρ ὑλακῆς καὶ θορυβούντων ἀκούσας τὴν ἐφ' ἑαυτῷ μαντεύεται θή-  
 ραν καὶ τοῖς κόλποις τῆς ὕλης ὡς δὴ λιμένι προσέδραμεν. ἡ δὲ ἀμφιλαφὴς τε  
 30 ἐστίν καὶ χεῖται τοῖς κλάδοις καὶ τῇ σκιᾷ παραμυθεῖται τὸν ταῖς ἀκτῖσι  
 βαλλόμενον.

32. Ἀγροίκων δὲ γυναῖκες ἐντεῦθεν καὶ ὁ σὺν ταύταις αἰπόλος ἰστάμενος·  
 οὐπω γὰρ πρὸς ἄκραν ἀναδραμόντες, ἀλλ' ἀνιόντες ἔτι κατὰ μικρὸν ἀναφαί-

1 μόνον V<sup>1</sup>: κόσμον V | 1-2 μέγας – δεσπότου fort. post ἐπέδειξε ut interiectionis trsp-  
 sunt; vide adn. | 6 ὅπως V<sup>1</sup>: ὁμοίως V | conl. Fr.: αὐτὴν Mai | 16 παρέλαβεν pro  
 παρέλθωμεν Mai | ἢτε τίς ἐστίν Ἰμεττός Mai | 17 Αἰγιαλέων Mai unde Αἰγιάλεων  
 vel Αἰγιάλειον vel Αἰγίλιον Boiss. in comm. | 20 ἀνειμένος Mai ἐνημμένος Boiss. ex  
 D. CHR. or. 72, 1 | 21 ... τὲ συγκαθήμενος Mai | 22 ὡς scripsi ex vestigijs V: μὲν  
 Mai δὲ Fr. | 23 Ἴππόλυτος V a.c. ut vid. | 27 δόξας pro δὸρξ V<sup>1</sup> ut vid. | ἕως pro  
 τέως prop. Boiss.

nota dai passi anneriti. A tali figure, dunque, voi supponete che io mi riferisca. Credo si tratti di un servitore di bella stazza e casto a riprova della castità del suo padrone<sup>135</sup>. 28. Osserva, invece, Dafne, come insieme ad Ippolito volge lo sguardo e prova vergogna per la dissolutezza di quegli esseri del suo stesso genere, dopo essere venuta a conoscenza della lettera dell'una ed avere visto l'altra prestare il suo servizio a tale dissolutezza. Ma approva Ippolito, condividendone sguardo ed atteggiamento, per come abbia dato le spalle a quella lettera e neppure voglia sentirne parlare. Giovanile di aspetto e donna per natura, supera gli uomini per spirito. Mostra il braccio destro scoperto ed è vestita di un manto che va dall'ascella di destra sino alla spalla sinistra. Inoltre, tenendo con la mano sinistra le pieghe cadenti della sua veste, eccola con la punta delle dita controllare lo spiedo da caccia. I suoi capelli, liberi e abbandonati al vento, ondeggiando sulle spalle, sollevati dagli occhi da una corona di alloro e fluenti lungo la schiena.

29. Quanto ad Ippolito, è un cavaliere, che, per Zeus, merita di essere ammirato. La sua clamide è sistemata sulla spalla destra. Tiene il morso con la sinistra e trattiene, a quel che pare, lo slancio impetuoso del suo cavallo.

30. Suvvia, se siete d'accordo, non tralasciamo neppure il monte, che si tratti dell'Imetto o dell'Egaleo<sup>136</sup> o come vi piaccia chiamarlo. Qui agnelli, greggi e cani pastori, che con il loro fiero latrato spaventano l'anziana donna e sono trascinati via da un servitore; con loro, un anziano dell'Attica: credo si tratti del pastore del gregge; è seminudo, indossa una tunica smanicata e, ricurvo per la vecchiaia, se ne sta con le membra seduto; porta un vinastro e dal colore scuro della pelle si deduce che passa lungo tempo esposto al sole. Egli tende la mano destra come per supplicare Ippolito, pietoso verso la vecchiaia, età in cui anch'egli ormai si trova, paventando morte prematura forse per quella povera donna. La sua testa, il suo sguardo sono volti verso l'evento.

31. Se corri con lo sguardo alla cima della montagna, ecco figure parzialmente visibili. Ecco la figura di un capriolo non intera, sprofondata com'è per metà nella bosco. Udito, infatti, il latrato dei tumultuosi cani, intuisce che gli danno la caccia e corre a rifugiarsi nella macchia del bosco, come in sicuro asilo. È un bosco fitto: dovunque rami, che con la loro ombra danno sollievo a chi è colpito dal sole.

32. Lì, poi, mogli di contadini ed in piedi con loro un capraio. Esse ancora non hanno raggiunto la cima e continuano ancora ad inerparsi: sono par-

νονται, εἰς ὀμφαλὸν ἔτι καὶ λαγόνᾳ κρυπτόμενοι· καὶ ὅσον ἦσαν ὁδοῦ, το-  
 σουτον λείπει πρὸς θέαν τοῦ σώματος. πόσον οἶει τὴν ἐν ἄκρῳ ταύτην  
 ἀσθμαίνειν πρὸς ἄναντες ἀνιούσαν καὶ φορτίον τοῖς ὤμοις ἐπάγουσαν τὸ  
 5 παιδάριον· ὅπερ δὴ καταπεσεῖν δεδιὸς χειρὶ μὲν ἑτέρα κεφαλῆς ἄκρας τῆς  
 τεκούσης ἀντέχεται, τῇ δεξιᾷ δὲ κρόταλόν τι φέρει χειρῶν κινήσει πατα-  
 γοῦν, ὅταν οἱ παῖδες ἀθύρωσι, καὶ τὴν ἐκ τοῦ σείεσθαι προσηγορίαν δεξά-  
 μενον.

33. Ἀνήλθον δὲ ὡς εἰκὸς τὰ περὶ τὸν Ἰππόλυτον θεασόμεναί δράματα. τοι-  
 γαρ οὖν ὁ παρὰ ταύταις ἀνὴρ τὸ τῆς γραδὸς πάθος τῇ δεξιᾷ παραδεικνυσιν. αἱ  
 10 δὲ δύο τεθήπασί τε καὶ συναλγοῦσι τῇ θεᾷ, ἡ μὲν ἄκρῳ δακτύλῳ, ἡ δὲ ἀνε-  
 στραμμένη χειρὶ τοῖς τῶν δακτύλων νώτοις τὴν ἑαυτῆς γένυν ἐρείσασα.  
 τούτων ἡ μὲν γυμνῇ τῇ κεφαλῇ βλέπειν αἰδουμένη πρὸς ἄρρενας ἀντὶ φά-  
 ρους τινὸς τὴν χεῖρα κατ' αὐτῆς ἐπιτίθησιν· ἡ δὲ χεῖρα τῆς δεξιᾶς μασχάλῃ  
 τοῦ χιτῶνος ἀναρτήσασα παραγυμνοῖ τὸ μέρος καὶ τὸν μασθὸν ἂν ὑπέ-  
 15 δειξεν, εἰ μὴ τῇ ταινίᾳ συνέσφικτο.

34. Ἰπευὸς δὲ καὶ οἱ παρὰ τοῦτον τῆς ἀκρωρείας ἐκ μέρους ἀνέχοντες θη-  
 ρία μὲν, ὡς εἰκὸς, τῷ δεσπότῃ ζητήσοντες ὄχοντο καὶ φέρουσιν ὀρθὰ τὰ δο-  
 ράτια. εἶτα συμβάντος ἐν μέσῳ τοῦ δράματος, νῦν ὡς ἐπανήλθον, τῷ παρα-  
 δόξῳ τῆς θεᾶς ἄτερος καθειμένη τῇ κεφαλῇ καὶ πιπτούσῃ πρὸς ὤμον ἐδάκ-  
 20 ρυσεν.

35. Ὦν ἐν μετεώρῳ τράγοι τοῖς κέρασι πρὸς ἀλλήλους ἀναστάντες, ποσὶ  
 τοῖς ὀπισθε βαίνοντες καὶ πρὸς τὴν τῶν κεράτων ἐμβολὴν ἐγειρόμενοι· ὁ δὲ  
 σκιρτᾷ μὲν ὥσπερ ἐκεῖνοι, τῶν δὲ τοῦ γέροντος ὤμων «ποσὶ» προσανεστηκό-  
 σιν ἐφάλλεται. τὸ δὲ λοιπὸν αἰπόλιον, ἧ νόμος αἰγῶν, ἄλλος ἐπ' ἄλλῳ τῆς  
 25 νομῆς ἀπησχόληται.

36. Ἄλλ' ἐπεὶ, τῷ ζωγράφῳ δοκοῦν, μέρος τι τῶν Τρωϊκῶν ἐναπετίθει τοῖς  
 γράμμασι, θεᾶς ἡμῖν παραλλαγῇ καταποικίλλων τὰ διηγήματα, δεῦρο δὴ συ-  
 ναναβάντες αὐτῷ πρὸς τὰ μετέωρα τὴν τοῖς εἰρημένοις ἐπικειμένην γραφὴν  
 τῷ λόγῳ καὶ αὐτοὶ ζωγραφήσωμεν.

30 37. Ἐπόνουν Τρῶες, ἐπόνουν Ἑλληνες ἄμφ' Ἑλένη μαχόμενοι. καὶ ποτε  
 συμβαλεῖν μελλόντων, εἴ τι καὶ μέμνηται τῶν ἐπῶν, ἀκμῇ τε καὶ θυμῷ σφρι-  
 γῶντος αὐτοῖς τοῦ στρατεύματος, καὶ κατ' ἀλλήλων ἐπειγομένων, τῆς κοινῆς  
 μάχης ἐδόκει πέρας ἔσσεσθαι τὴν περὶ τῆς Ἑλένης κρίσιν εἰς δύο που περι-  
 στήσαντας, εἰς τε Πάριν εἰς τε δὴ καὶ Μενέλαον, τὸν μὲν ἦν εἶχε δικαίως  
 35 ζητοῦντα, τὸν δὲ ἦν ἔλαβεν ἀδίκως οὐ μεθιέναι βουλόμενον. ἀλλὰ κρινέ-  
 σθων οὗτοι τοῖς ὀπλοῖς, δικαζούσης, φημί, ἀνδρείας τῷ νικῶντι τὸ γύναιον.

8 θεασάμενα Mai unde θεασάμεναι Boiss. | 16 παρὰ V<sup>1</sup>: περὶ V | 19 locum desperatum ind. Fr. qui «ἄτερος...» ἄτερος sed non necessario: vide adn. ad l. | 23 ποσὶ add. Fr. | 23-24 προσανεστηκόσιν ἐφάλλεται corr. Fr.: -κόσι σφάλλεται V | 30 Ἑλένην Mai | 33-34 περιστήσαντος Mai unde περιστήσαντος Ἔκτορος prp. Boiss. in comm.

zialmente visibili, coperte fino all'ombelico ed all'altezza dei fianchi. E quanto più esse avanzano, tanto meno i loro corpi appaiono visibili. Pensa quanto è affannata questa donna in cima, lanciata in salita con il peso di un bambino sulle sue spalle. Questo, per paura di cadere, si avvinghia con la mano sinistra alla testa della madre, mentre con la destra tiene una specie di sonaglio, che risuona al movimento delle mani, quando i fanciulli vi giocano, e che prende il suo nome dal fatto stesso di essere scosso<sup>137</sup>.

33. Senza dubbio, sono giunte lì in alto, per essere spettatrici del dramma di Ippolito. Per questo, l'uomo accanto a loro indica con la destra l'orribile pena della vecchia. Due donne a tale spettacolo provano un sentimento misto di stupefazione e di compassione: l'una appoggia il proprio mento sulla punta delle dita, l'altra sul dorso delle dita con la mano capovolta. Di esse, inoltre, l'una, non osando indirizzare a capo scoperto il proprio sguardo verso gli uomini, vi pone sopra la mano a guisa di velo; l'altra, sospendendo la sua mano alla spalla destra del chitone, ne scopre una parte e mostrerebbe il seno, se non fosse bendato.

34. Un cavaliere e il suo seguito, in parte trattenendosi dal raggiungere la cima, facevano per allontanarsi, onde senz'altro scovare selvaggina per il padrone, e per questo recano ritte in mano le lance, quand'ecco che nel bel mezzo si svolge il dramma: non appena rientrati, dinanzi all'inatteso spettacolo uno di loro<sup>138</sup>, col capo dimesso e riverso su una spalla, scoppia in lacrime.

35. Più in alto rispetto a loro ecco dei caproni, che si levano con le loro corna l'uno contro l'altro, sollevandosi sulle zampe posteriori e ben pronti allo scontro di corna. Un altro salta, come essi, si slancia con le zampe sollevate sul dorso di uno più anziano. Il resto del gregge, disperso com'è abitudine delle capre, si sparpaglia attraverso il pascolo.

36. Ma, visto che il pittore ha avuto gusto di inserire tra i dipinti alcune scene della saga di Troia, variando così il nostro spettacolo ed abbellendo il tema, seguiamolo qui in alto e dipingiamo anche noi a parole il quadro, che si trova al di sopra dei menzionati dipinti.

37. Si sfinivano i Troiani, si sfinivano i Greci nella guerra per Elena. Ed in vista di uno scontro, se un po' ricordo i famosi versi<sup>139</sup> – gonfio di vigore e di coraggio era il loro rispettivo esercito –, pronti ad assalire con impeto reciproco, si pensa di mettere termine alla comune guerra rimettendo la decisione relativa ad Elena nelle mani di due uomini, di Paride, cioè, e di Menelao, l'uno ricercando colei che era sua di diritto, l'altro rifiutando di restituire colei che ingiustamente aveva sottratto. Forza, che decidano costoro con le armi, ché il valore, ne sono convinto, saprà assegnare al vincitore la donna!

38. Ἔδει σπονδὰς ἐπὶ τούτοις γενέσθαι καὶ γίνονται. καὶ πάρεστιν ἐπὶ συνθήκαις ὁ Πριάμος, μᾶλλον τῶν παίδων ἐκ τῆς πολιᾶς πιστευόμενος. ὄρα τὸ ζεύγος, ὅσον ἐπείγεται δρόμῳ ὑφ' ἠνιόχου γέροντος ἰθυνόμενον. κοινῶν δὲ τῆς πορείας αὐτῶ καὶ τοῦ ἄρματος, Ἀντήνορα τοῦτον ἢ μὲν ποίησις εἶπεν, ὁ δὲ γραφεὺς οὐκ ἠγνόησεν. τὸ δ' οὖν φορτίον τῶ ζεύγει γέροντε δύο συμφοραῖς καὶ γῆρα καμπτόμενοι· ὁ μὲν τὴν πρόσθεν ἔχει χώραν καὶ τῶν ἠνίων ἀντέχεται· ὁ δὲ Ἀντήνωρ ἐπανέβη τοῦ προλαβόντος ἐχόμενος. παρεστάσι δὴ καὶ πρόδρομοί τινες ὀπλίται τὸν βασιλέα δορυφορήσοντες.

39. Συναποβῶμεν τῶ Πριάμῳ τοῦ ζεύγους καὶ σὺν Ἀντήνορι τῆς δεξιᾶς ἐ-  
 10 λόντες προσάγωμεν Ἀγαμέμνονι κεκυφῶτα τῶ γῆρα καὶ βακτηρίας ἐχόμενον. ὁ δὲ πρῶος Ἀγαμέμνων καὶ χεῖρα προτείνει καὶ δεξιᾶν πολέμιον ὑποδέχεται, κὰν Ὀδυσσεὺς [± 10] οὐ περαιτέρω βαίνειν ἀγορεύει Πριάμῳ. καὶ στήναι τῇ χειρὶ τῶ γέροντι διατείνεται ἀξιῶν [± 24] ἱκανὸν πόρρωθεν ἐστῶτα λέγειν τι καὶ ἀκούειν τὸν πρεσβύτην ἐθέλων μόνον [± 6]ων[± 19 Ἐ]λ-  
 15 λήνων φθεγγόμενος, ἄοπλος μὲν Ἀγαμέμνων τὰς σπονδὰς μηνύων τῶ σχήματι καὶ ὅπερ μόνον ἔχει ξίφος ἀσφαλείας ἔσχατον λείψανον [± 12] κρ[± 6] λαιᾶ παραδίδωσι [± 8]στήσας τῇ λαβῇ τοῦ ξίφους ἐπαναπαύει τὴν χεῖρα. χλανὶς δὲ τοῖς ὤμοις ἐπέρριπται καὶ χ[ιτῶν] αὐτῶ ποικίλος ζώνη δὴ τι περὶ τὰ μέσα σφιγγόμενος. πάρεστιν Αἴας αὐτῶ τὸν Ὀδυσσεά καὶ τὸν Τυδέως  
 20 εἰ βούλει τῇ χειρὶ μιμησάμενος, ἐκ νῶτων Ἀγαμέμνονος προτείγων τὴν δεξιᾶν Πριάμῳ καὶ στήναι λέγων μηδὲν τι τῶν βασιλέως ἀπτόμενον. ὁ δὲ Νέστωρ λευκῇ προλάμπει πολιᾶ καίπερ ἐκ μέσου φαινόμενος· τῶ γὰρ Ἀτρέως παρέστηκε σύμβουλος ἔτοιμος, μή τι καὶ δέη πυνθάνεσθαι. Μενέλαος δὲ ὀπλίτης ἀγαθὸς καὶ πρὸ τῆς μάχης καταπλήττει τὸν βάρβαρον· πᾶς τε καθῶ-  
 25 πλισται καὶ δορυφορεῖ ὀρθῆς τε τῆς ἀσπίδος ἐφάπτεται, οὐπω ταύτην ἀναλαβὼν, οὐπω δόρυ κλίνας εἰς πόλεμον, ἀλλ' ἐρρωμένη δεξιᾶ καὶ πρὸς αὐτὸν διηγμένη συνέχων, ἔτι τέως ἰστάμενος. ἀναμένει γὰρ τοῦ παρ' αὐτὸν ἐστῶτος Διομήδους μάχης τε σύνθημα καὶ σάλπιγγος ἦχον.

40. Ὡς γοῦν γεγόνασιν αἱ σπονδαὶ καὶ ἤχησεν ἢ σάλπιγξ τὸν θυμὸν αὐτοῖς  
 30 παραθήγουσα, παρεστάσι μὲν Αἴας εἰς ὀμφαλὸν τὰ στέρνα γυμνούμενος ἀδελφός τε Ἀγαμέμνων καὶ Νέστωρ ὁ Πύλιος.

Ὀδυσσεὺς γὰρ ἐκ προθυμίας μονομαχοῦντι συγκινεῖται, ὥσπερ οἱ σφοδροὶ θεαταὶ τοῖς ἠνιόχοις κοινωνοῦντες τοῦ σχήματος. σχεδὸν δέ τι καὶ βοῶντος αἰσθάνομαι· “βάλλε τὸν ἄνδρα, βάλλε δι' ὃν Ἑλένης χηρεῦεις, δι’

6 καμπτόμενοι corr. Fr. rhythmi causa: -μένῳ V | 7-8 πάρος βαίνουσι pro παρεστάσι Mai | 10 προσάγωμεν V<sup>1</sup>: -οντα V | 11 Ἀγαμέμνων perperam Fr. | 12 ... οὐκ εἶασε περαιτέρω Mai | ἀγορεύει Mai: ἀγορεύη V | 15 ...λὸν φθεγγόμενος Mai | 18 ἐπιρρίπται Mai unde ἐπιρρίπτεται Boiss. | χιτῶν conl. Fr. | 22 προλάμπει V<sup>1</sup>: -ων V | 23 μή τι V<sup>1</sup>: μηδὲν τι V | δέη corr. Boiss.: δέοι V ut vid. δέει V<sup>1</sup> | 27 διηγῆμασι perperam Mai | ἰστών perperam Mai unde ἔτι τε οὐδ' ἰστών Boiss. in comm. | 30 Αἴας add. V<sup>1</sup> s.l. | 33 θεαταὶ V s.l. | 34 Ἑλένης perperam Fr.

38. Occorreva a tal fine stabilire una tregua, e la si stabilisce. A segnlarla ecco Priamo, più fidato dei suoi propri figli, in forza dei suoi canuti capelli. Osserva il cocchio, come si lancia spedito, guidato da quell'anziano auriga! Con lui un compagno di carro lungo il tragitto: la poesia lo chiama Antenore; il pittore non se n'è dimenticato. Il cocchio sopporta il peso di due vecchi, piegati dalle sciagure e dagli anni: l'uno sta sulla parte anteriore e tiene le redini; Antenore, invece, montato per secondo, si tiene all'altro che lo ha preceduto. Scortano la corsa talune guardie armate, a difesa del re.

39. Scendiamo con Priamo dal cocchio ed insieme ad Antenore, presa la destra, conduciamolo da Agamennone, lui che curvo in avanti per gli anni si appoggia ad un bastone. Agamennone cortese gli tende la mano e riceve la destra nemica, anche se Odisseo [...] ingiunge a Priamo di non proseguire oltre. E con la mano ordina al vecchio di fermarsi stimando [...] intavolare un dialogo stando a debita distanza e volendo ascoltare l'anziano solamente [...] proclamando tra i Greci. Agamennone è disarmato, ad indicare con la sua attitudine il rispetto per la tregua; l'unica arma, che porta, è una spada, estremo rimedio per la propria sicurezza [...] passa alla sinistra [...] poggiandosi sull'impugnatura della spada, riposa la mano. Una clamide è gettata sulle spalle ed una cinta stringe la variopinta tunica al centro. Vicino gli sta Aiace, che, imitando, se vuoi, il gesto di Odisseo e del figlio di Tideo, tende dalle spalle di Agamennone la destra a Priamo e gli dice di rimanere fermo senza toccare nulla del re. Nestore spicca per la sua canuta chioma, nonostante compaia in mezzo agli altri. A fianco del figlio di Atreo c'è un consigliere pronto, se mai la situazione richiedesse il suo intervento. Valido guerriero, Menelao già prima della battaglia spaventa il barbaro straniero. In completo assetto da combattimento, porta una lancia e tiene dritto lo scudo, anche se ancora non lo ha sollevato, ancora non ha piegato la lancia al duello, piuttosto, impugnandola con la vigorosa destra, ben serrata alla stessa arma, resta intanto ancora fermo. Attende, infatti, che Diomede, accanto a lui, dia il segnale di battaglia e suoni la tromba<sup>140</sup>.

40. Non appena la tregua è firmata e la tromba suona eccitando i loro animi, ecco sopraggiungere Aiace, nudo in petto fino all'ombelico, il fratello Agamennone e Nestore di Pilo.

Odisseo, infatti, nell'ardore della lotta, associa il suo animo a quello del combattente, proprio come gli appassionati spettatori partecipano dell'attitudine degli aurighi. Quasi lo sento urlare: "Colpisci quell'uomo, colpisci

ὄν ἐπλανώμεθα”. ὁ δὲ Μενέλεως, μετὰ τὴν δοράτων ἀπειλὴν εἰς ξίφη τῆς μάχης ἐλθούσης, “ἦ καὶ ἐπαΐξας κόρυθος λάβεν ἵπποδασείης”. συναρπάζει γὰρ τῷ δρόμῳ καὶ τοῦ κράνους ἐφέλκει καὶ τῇ πληγῇ συνεπαίρεται. καὶ θρηνεῖται Πάρις καὶ μήπω τάχα βαλλόμενος. τοιγαροῦν ὁ Πρίαμος πολὺν  
 5 καὶ χεῖρα πρὸς ἱκετηρίαν προβάλλεται καὶ τρὶς πλήττει τὰ μέτωπα, τὴν δεξιὰν θατέρου πρὸς αἰθέρα μετεωρίζοντος καὶ σὺν ἐκπλήξει τὴν τύχην ὀδυρομένου. Ἀντήνωρ δὲ παρέστηκε Πρίαμῳ, μὴ τι καὶ λάθῃ δεινὸν ὑπ’ ἀθυμίας αὐτῷ μηχανώμενος. ἀλλὰ στήσον τὴν πληγὴν, ὦ Μενέλαε, μὴ καὶ λάθῃς πρὸς θεὸν δι’ Ἀλεξάνδρου μαχόμενος, μικροῦ δὴ καὶ γυμνὴν βαλὼν Ἀφρο-  
 10 δίτην περιχυθεῖσαν τῷ Πάριδι. ἐκ νότου γὰρ ἐπίκειται καὶ οὐ παραιτεῖται πληττόμενον, κεκυφῶτα κατὰ τῆς ἀσπίδος πρὸς ἔδαφος καὶ τὴν τοῦ κράνους λαβὴν τῇ δεξιᾷ διαλύοντα. καὶ κλέπτει σοὶ τὴν νίκην Ἀφροδίτη, ὦ Μενέλαε, καθάπερ ἐκ Σπάρτης τὸ γύναιον.

41. Θάλαμος ἐντεῦθεν τὸν ἄνανδρον στρατιώτην ἐδέξατο καὶ δίφρος αὐτῷ  
 15 πρὸ τῆς κιγκλίδος ὑπέστρωται. καὶ τὴν αὐτοῦ σωτηρίαν Ἑλένη δακρῦει, κἂν Ἀφροδίτη μὴ βούληται. ὄρας γὰρ ὡς κατηφῆς τε ἐστὶ καὶ κύπτει πρὸς γῆν καὶ μέμφεται τὴν ἀρπάσασαν Ἀφροδίτην. ἡ δὲ μὴ βουλομένην ἄγει καὶ παραμυθεῖται δακρῦουσαν, λεπτῷ χιτῶνι μηδὲν τῶν ἔνδον λανθάνουσαν, καὶ πρὸς κοίτην συνάγει λαιᾶ μὲν τὸν Πάριν, δεξιᾶ δὲ τὸ γύναιον.

20 42. Ἀλλὰ τίς τῶν παρόντων θαυμάτων ἡ πρόφασις; τίς δὲ ταύτας φιλοτιμείται τῇ πόλει τὰς χάριτας; ἀνὴρ οὗτος ἐπ’ ἄκρου τῆς γραφῆς ἐξέχων, καλὸς μὲν ἰδεῖν καὶ τῇ στάσει καθάπερ ἄγαλμα ἐν μέσῳ νεῶ καθιστάμενον, ἡδὺς δὲ καὶ πείρα γνωσθῆναι ἐν ἱππικοῖς ἀγῶσι καὶ λουτρῶν ἀφθονία, σεμνότερος τῇ τῶν ὑπάτων στολῇ τὴν φιλοτιμίαν βοῶν, γένει τε λαμπρὸς καὶ πλούτῳ  
 25 κομῶν καὶ ...ων προβεβλημένος, ἐκ πατρὸς εὐσεβῆς καὶ τοῖς ἐν ἐνδείᾳ τὰς τύχας ἐπανορθούμενος, τῷ παιδί τοῦ Κόνωνος τὴν αὐτὴν ἔχων προσηγορίαν καὶ τύχην, καὶ λαμπρῶν ἔργων μάρτυρα τὸν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς βασιλέα ποιοῦμενος.

5 τρὶς πλήττει V<sup>1</sup>: πρὸς πλήττει V ut vid. unde prospλήττει Mai | 8 αὐτῷ Mai | 9 μικροῦ δεῖ vel μικροῦ δεῖν susp. Boiss. in comm. | 11 κατὰ V<sup>1</sup>: καὶ V | 11-12 τὴν - δεξιᾷ V<sup>1</sup>: τῇ τ. κρ. λαβὴ τὴν δεξιὰν V | 12 διαλύουσα Boiss. in comm. | κλέπτει V<sup>1</sup>: κλείει V | 14 ἄνδανδρον V<sup>1</sup>: ἄνδρα V | 15 Ἑλένη perperam Fr. | 22 νεῶ corr. prop. Maas probante Gerst.: νεῶν V ut vid. quod recepit Fr. | καθιστάμενος dub. Fr. in app. | 23 γνωσθῇ perperam Mai unde γνωσθεῖς Boiss. in comm. | 23-24 σεμνοτέρως vel σεμνότερον Boiss. in comm. | 24-25 πλούτῳ - ...ων: πάντων κόμη καὶ ὤμων Mai | 25 [βασιλέ]ων conii. dubitanter Fr. in app. | ἐνδεία V p.c.

chi ti priva di Elena, chi ci ha reso errabondi!". A sua volta, Menelao – dopo il lancio dei giavellotti, il duello è arrivato al momento delle spade –: "disse, e l'afferrò con un balzo per l'elmo chiomato"<sup>141</sup>. Lo afferra in corsa, gli strappa l'elmo e alza il braccio per colpirlo. Paride piange, benché non ancora colpito. Ecco, allora, Priamo presentare i suoi capelli canuti e tendere la mano supplice: tre volte si batte la fronte, mentre l'altro alza la destra al cielo e sconvolto deplora la propria sorte. Ecco Antenore affiancare Priamo, nel tentativo di trovare un mezzo perché non muoia di crepacuore. Forza, arresta il tuo colpo, o Menelao! Fermati, che tu non abbia a combattere, senza saperlo, nella persona di Alessandro contro una divinità! Hai quasi colpito nuda Afrodite, riversatasi su Paride! Incombe dalle sue spalle e non rifiuta il suo invito, di lui colpito e riverso al suolo sul proprio scudo e che cerca con la destra di sciogliere il laccio dell'elmo. Afrodite ti sottrae la vittoria, o Menelao, così come la donna di Sparta!

41. Una stanza nuziale ha accolto di lì il vile guerriero e dinanzi alla porta è stato steso per lui un seggio. La sua salvezza Elena la rimpiange, contro il volere di Afrodite. Puoi vedere, infatti, come, gli occhi bassi, piega lo sguardo a terra e biasima il furto di Afrodite. Ma, costei guida la riottosa e consola il suo pianto, mentre con un sottile chitone nulla ceta di quanto vi è dentro. E li conduce a letto assieme, per la sinistra Paride, per la destra la donna.

42. Ma chi è il promotore delle presenti meraviglie? Chi ha adornato la città di queste grazie? Quest'uomo a rilievo<sup>142</sup> in alto sul dipinto, bello da vedere e troneggiante come statua in mezzo ad un tempio<sup>143</sup>, bravo anche alla prova dei fatti nell'allestire gare ippiche ed elargire bagni pubblici, ancora più solenne quando, in abito consolare, annuncia la sua munificenza, d'origine nobile, dotato di ricchezza e [...] superiore, pio come suo padre, dedito a migliorare le sorti degli indigenti, dal nome e del destino identici a quelli del figlio di Conone<sup>144</sup>, con in testa rappresentata, testimone di gloriose gesta, l'immagine dell'imperatore.

Costui è certamente da identificare con l'Asiatico *dux* della cosiddetta *Phoenicia Libanensis*<sup>57</sup>, di cui vi è menzione nella *Storia ecclesiastica* (III, 34) di Evagrio Pontico, fonte, a sua volta, per Niceforo Callisto (*Hist. eccl.* XVI, 31<sup>58</sup>): egli venne incaricato dall'imperatore Anastasio di scacciare dalle loro sedi i vescovi Cosma e Severiano, suffraganei rispettivamente di Epifania e Aretusa, per aver inviato una lettera di scomunica a Severo, patriarca di Antiochia; ma, avendo Asiatico fatto sapere all'imperatore che costoro disponevano di un folto manipolo di partigiani pronti alla lotta armata, si decise allora di desistere, onde evitare inutili spargimenti di sangue tra i sudditi<sup>59</sup>.

La perdita del panegirico di Procopio, finora del tutto negletto nell'ambito delle ricerche sul tardoantico<sup>60</sup>, è da ritenere grave: esso, oltre ad arricchire le nostre conoscenze sul genere del *προσφωνητικός* ai governatori<sup>61</sup>, ci avrebbe fornito importanti informazioni per la ricostruzione della vita e delle opere di un governatore imperiale, di cui non sembra esservi traccia altrove.

- Due *Descrizioni* di opere d'arte, di cui una (*op.* VIII Amato: "Ἐκφρασις ὀρολογίου), mutila<sup>62</sup>, relativa ad un orologio monumentale, probabilmente ad acqua, di media

<sup>57</sup> Su tale provincia, istituita dall'imperatore Teodosio I per separarla dalla *Phoenicia maritima* (o *paralia*) e che ebbe come capitale la città di Emesa, vedi Devreesse, *Le Patriarcat*, pp. 199-201; Kennedy, *The Last*, pp. 168-169; Shahíd, *Byzantium*, II/1, pp. 172-174 e Hall, *Roman*, p. 105.

<sup>58</sup> Cf. anche Procop. Caes., *Bell. Vand.* II, 25, dove si accenna ad un certo Asiatico, padre del giovane capitano di cavalleria dell'esercito d'Imerio di Tracia, Severiano di Emesa: l'identificazione del primo con il nostro governatore è quanto mai probabile.

<sup>59</sup> Sulla vicenda, vedi Allen, *Evagrius*, pp. 153-154; Greatrex, *Flavius*, p. 134; Whitby, *Evagrius*, p. 336 e Motta, *L'imperatore*, p. 223.

<sup>60</sup> Con l'edizione del Boissonade (1846), esso è, difatti, caduto nell'oblio completo: vedi, ad es., *PLRE* II, p. 164 (*s.v.* «Asiaticus»), dove è registrata la sola testimonianza di Evagrio.

<sup>61</sup> Di esso in greco sono sopravvissuti, per intero, almeno due esempi: le *orr.* 17 e 21 Keil di Elio Aristide, composte per due anonimi proconsoli d'Asia (molto probabilmente P. Cluvius Maximus Paullinus, padre e figlio), in occasione del loro arrivo a Smirne (per lo *status quaestionis*, vedi Cortés Copete, *Elio Aristides*, pp. 10-12 e 73-75; in generale, per un'analisi di questi due discorsi, vedi Franco, *Elio Aristide*). Ma, molti dei discorsi di Imerio, pur appartenenti a generi diversi, erano certamente stati concepiti per elogiare governatori ed alti funzionari dell'Impero (tra questi, senz'altro, i discorsi 20, 23, 25, 28, 31, 32, 38, 39, 42, 43, 47; 48 Colonna, su cui vedi ora Penella, *Man*, pp. 207-271).

<sup>62</sup> La parte mancante nel codice *Vat. gr.* 1898, testimone unico della descrizione in esame, era in realtà già assente nell'antigrafo di partenza. L'ipotesi più probabile è che si tratti di una caduta dovuta ad un guasto materiale. Tuttavia, essendosi persa proprio la seconda parte della descrizione di Procopio – quella cioè relativa alla sezione superiore semi-circolare dell'orologio, in cui, come avviene in tutti gli orologi anaforici, doveva quasi certamente mostrarsi la metà del disco in cui figuravano i segni dello zodiaco con i dati astrologici utili per calcolare l'oroscopo (vedi *infra*, n. 70) – nasce il sospetto che tale caduta non sia stata accidentale, bensì una vera e propria "censura" operata in am-

grandezza (§ 4, 37 Amato: μέτρα φέρων) ed a figure mobili (tra esse Eracle, Helios e le aquile), simboleggianti queste ultime, assieme al monumento stesso, il potere imperiale (forse l'apoteosi di Anastasio)<sup>63</sup>.

bienti anti-astrologici, tra il VI ed il VII secolo, all'indomani del divieto di praticare l'astrologia imposto ai suoi sudditi dall'imperatore Giustiniano (non certo in un'epoca «postérieure à la copie qui nous est parvenue», come distrattamente scrive Stierlin, *L'astrologie*, pp. 242-243; *contra*, Chuvin, *Chronique*, p. 293, n. 25, il quale, tuttavia, mostra di non comprendere a pieno le considerazioni svolte da Stierlin). È la stessa sorte che ha interessato, ad es., lo scritto in quattro libri di Erone di Alessandria, consacrato interamente alla descrizione di orologi ad acqua, ma malauguratamente perduto (alcuni frammenti di tale opera si leggono nel commentario di Pappo al V libro della *Syntaxis* di Tolomeo riprodotto da Teone), ed in generale la letteratura astronomico-astrologica greca, che perduta in originale, è parzialmente ricostruibile grazie alle versioni in lingua araba (vedi Settis, *Introduzione*, p. 28).

<sup>63</sup> Vedi al riguardo Lamma, *Due descrizioni*; Cracco Ruggini, *Cassiodorus*, pp. 36-37. In generale, l'invenzione e la costruzione di orologi meccanici di tipo artistico erano ritenuti non solo un *lusus*, ma anche espressione di prestigio politico, sociale e talora religioso; ciò spiega, ad es., la richiesta da parte di Teodorico a Severino Boezio di creare espressamente due straordinari orologi (uno ad acqua ed una meridiana) da donare al re dei Burgundi (cf. Cassiod., *Var.* I, 45-46); un monumentale orologio ad acqua era stato commissionato per Roma anche dal senatore Petronius Maximus della famiglia degli Anicii (cf. Sidon. Apoll., *Ep.* II, 13, 3-4; sul personaggio, vedi *PLRE* II, 1980, pp. 749-751, *s.v.* «Petronius Maximus»; Zecchini, *Aezio*, pp. 50-52 e 282-284; Zecchini, *La politica*); si ha notizia, tra l'altro, anche di un orologio artistico di tipo astronomico posseduto da Agathius Cromatius, *praefectus Urbis* al tempo della tetrarchia, ed acquistato da suo padre alla cifra esorbitante di 200 libbre d'oro (cf. *Pass. S. Sebast.* 16, 54-59 in *PL* 17, coll. 1045-1047; vedi Repellini, *Tecnologie*, p. 362). Quanto più propriamente al valore simbolico degli *automata* di Eracle, delle aquile e di Helios, vedi *infra*, nn. 72-74. Va subito detto, comunque, che la scelta di Eracle da parte del τεχνίτης come personaggio principale del suo orologio potrebbe essere letta come un omaggio all'imperatore di turno, fornendo, così, un utile elemento anche per la datazione dello stesso manufatto e, conseguentemente, della *descriptio* procopiana, recitata senz'altro alla presenza del suo autore, verosimilmente al momento dell'inaugurazione dell'orologio o, comunque, in un contesto agonistico-festivo (vedi *infra*, n. 71). Da questo punto di vista, se è vero che il richiamo ad Eracle rappresenta in generale un *topos*, adoperato fin da Dione Crisostomo (cf. *or.* 1, 73), comune nei panegirici di età tardoantica (lo si ritrova, ad es., in Giuliano [*ep. ad Them.* 253c], in Temistio [*or.* 34, 28 = II, p. 231, 7 Schenkl-Downey] ed in Libanio [*orr.* 12, 28, 44; 13, 28, 48 e 18, 32, 39 Foerster]), esso risulta ancora più significativo, se applicato ad Anastasio, riconosciuto espressamente come discendente di Eracle da Procopio stesso nel *Panegirico* da lui indirizzato a questo imperatore (*op.* XI, 2, 58-59 Amato-Ventrella), il quale, non potendo vantare origini aristocratiche (vedi Capizzi, *L'imperatore*, pp. 48-50), doveva certo andare fiero della sua discendenza da Eracle, dalla cui famiglia proveniva Falio, figlio di Eratoclide, fondatore della città di Epidamno (nota in seguito con il nome di Dirrachio), di cui Anastasio era originario (per le origini di Epidamno, su cui informano bene Th., I, 24, 1-2 e App., *BC* II, 39, vedi Hammond, *Epirus*, pp. 417-418 e 425-426). Ferma restando tale ipotesi, ne conse-

L'importanza della descrizione di tale manufatto per la storia dell'orologeria è stata da più parti messa in rilievo: pur in mancanza di elementi relativi alla tecnica di costruzione utilizzata, essa ha comunque permesso di stabilire dei raffronti utili con altre costruzioni consimili, quali, ad es., il celebre orologio, andato malauguratamente distrutto, fatto costruire per Carlo Magno dal califfo Harun al-Rashid, così come taluni orologi ad acqua descritti nel *Libro della conoscenza degli ingegnosi dispositivi meccanici* di al-Jazarī (1136-1206)<sup>64</sup>.

Situato nel cuore della città di Gaza<sup>65</sup>, esso doveva essere collocato all'interno di

guirebbe che tanto la costruzione dell'orologio, quanto la descrizione procopiana siano da datare almeno a prima della morte dell'imperatore Anastasio (518). L'esistenza, tuttavia, di un culto di Eracle a Gaza – città che avrebbe ricevuto il suo nome, secondo Stefano di Bisanzio (s.v. Γάζα [γ 13 Billerbeck]), da Azon, figlio del mitico eroe greco –, al quale era forse dedicato il locale *Heroeion*, potrebbe ugualmente far concludere che il soggetto scelto dal τεχνίτης per il suo orologio non rappresenti nient'altro che un omaggio ad una delle divinità storicamente legate al territorio di Gaza (vedi Grégoire – Kugener, *Marc*, p. LV).

<sup>64</sup> Per le testimonianze relative all'orologio donato a Carlo Magno, vedi Einhard., *Ann.* s.a. 807 (pp. 123-124 Kurze) e *Vit. Karol.* 16; quanto, invece, all'orologio descritto da al-Jazarī e con cui si è soliti paragonare quello di Gaza, si tratta dell'orologio anaforico presente nel primo capitolo della prima categoria del libro dell'astronomo arabo (vedi Hill, *al-Jazarī*). Tali raffronti sono stati indicati e variamente studiati nel tempo da Stark, *Gaza*, p. 603; Diels, *Kunsthur*, pp. 7-11 e 20-24 (dove sono avanzati altri possibili paralleli); Hill, *A History*, pp. 230-232; Stierlin, *L'astrologie*, pp. 245-248; Dohrn-van Rossum, *L'histoire*, pp. 75-79; cf., inoltre, Pernet, *Procope*, p. 61 e 80-81.

<sup>65</sup> Cf. *op.* VIII, § 4, 37 Amato: Οἶκός ἐστιν ἐν μέσῃ τῇ πόλει μέτρα φέρων, κτλ. Per quanto nel testo di Procopio non compaia alcuna menzione esplicita di Gaza, che l'orologio da lui descritto fosse collocato nel centro di tale città è quanto mai certo. Il Diels (*Kunsthur*, p. 6), preceduto invero da Stark (*Gaza*, p. 601), ritiene che esso occupasse uno degli spazi liberi nell'ἀγορά (non a caso, nel *forum Valentis* di Antiochia si trovava un orologio monumentale, stando a Malal., XIII, 30). Su tale via, Glucker (*City*, p. 19) ed in particolare Pernet (*Procope*, pp. 55-56) propongono di identificare con l'orologio descritto da Procopio la struttura visibile sul celebre mosaico di Madaba (VI-VII sec.) nella piazza della città di Gaza, ove dovevano presumibilmente incontrarsi due strade a portici, al cui incrocio stava un *tetrapylon* (cf. Duval, *Les représentations*, pp. 231; 234 e fig. 11b; 234, n- 124): un indizio in tal senso sarebbe dato dallo stesso Procopio, il quale situa il monumento descritto di fronte ad una βασιλειος στοά (§ 4, 38 Amato); con quest'ultimo termine – come mostra un parallelo per la città di Antiochia fornito da Evagrio (*Hist. eccl.* III, 28), il quale riferisce di due βασιλαιοὶ στοαί, il cui raccordo era assicurato parimenti da un *tetrapylon* – Procopio indicherebbe una strada a portici («rue à portique») ovvero una colonnata lungo la strada («collonnade longeant une rue»). Contro tale ipotesi sta, tuttavia, l'osservazione che nella descrizione di Procopio vi è menzione di un'unica στοά, non già di due. Si potrebbe, allora, condividere la ricostruzione di Diels (*Kunsthur*, p. 6), seguita da Stierlin (*L'astrologie*, p. 236), che pensa ad un padiglione imperiale, o quella di Saliou (*L'orateur*, pp. 177-178), la quale, pur situando l'orologio nell'ἀγορά di Gaza, si chiede, se la *iunctura βασιλειος στοά* non sia piuttosto da intendere nel contesto come “basilica” (per una possibilità del genere, dal

un'edicola coperta (se autonoma o appoggiata ad un'altra parete, non è detto) libera sul fronte ed affiancata su ciascuno dei due lati da una coppia di colonne alquanto distanziate tra esse, sì da isolare maggiormente nello sfondo ed esaltare così ancora meglio lo spettacolo dell'orologio<sup>66</sup>, l'accesso al quale era impedito dalla presenza sullo "scudo" di marmi, compreso tra le colonne, da chiodi appuntiti di ferro in esso conficcati<sup>67</sup>.

punto di vista del lessico tecnico, cf. Downey, *The Architectural*, pp. 199; 203, n. 3 e 204); la stessa basilica, cui alluderebbe anche Coricio in *op.* III, 55 (p. 63, 11-12 Foerster-Richtsteig: ὁ βασιλέως ἐπάνωμος χώρος). Quanto, poi, allo "spazio delimitante un luogo di ritrovo estivo" (§ 4, 38-39 Amato: χωρίον ἀπειρ<γων ἐνδίαί>τημα θέρους), nelle cui immediate vicinanze, sulla destra (e non a sinistra, come erroneamente intende Pernet, *Procopé*, p. 19), doveva trovarsi il nostro orologio, scartate senz'altro le ipotesi di Pernet (*Procopé*, p. 56), di Stierlin (*L'astrologie*, p. 236) e di Saliou (*L'orateur*, pp. 178-180), che, sulla base di un'errata proposta di integrazione del Diels (χωρίον ἀπειρ<γων ἀνθρώπων ἐνδίαί>τημα θέρους), pensano rispettivamente ad un mercato pubblico, ad un ippodromo e ad una σκηνή estiva (sorta di teatro-tenda stagionale e temporaneo), la stessa di cui vi è menzione in Coricio (*op.* III, 55 [p. 63, 13-14 Foerster-Richtsteig]: ἢ πρὸς τὴν ὠραίαν γινομένη σκηνή), resta piuttosto da chiedersi, se esso non possa essere in realtà identificato con la dimora estiva (θερινὸν ἐνδίαίτημα), sorta di nartece, cui sempre Coricio (*op.* II, 29 [p. 35, 19-24 Foerster-Richtsteig]) assimila il complesso della chiesa di Santo Stefano o meglio l'insieme costituito dai propilei e dall'atrio: esso svolgeva, tra l'altro, la funzione di addolcire la calura estiva (su di esso, vedi Abel, *Gaza*, p. 26; Saliou, *L'orateur*, pp. 182-183). La presenza di orologi monumentali nei pressi di edifici di culto, se non proprio addossati ad essi, è confermata, ad es., dal celebre orologio di Damasco di Ali ibn Ridwan, che, stando alla descrizione fornitane nel 1184 da Ibn Jubayr, doveva fiancheggiare la Grande Moschea della città siriana (vedi Schiaparelli, *Giubayr*, p. 20; per una ricostruzione del monumento, vedi Wiedemann – Hauer, *Uhren*, pp. 176-177 e Hill, *Arabic*, pp. 69-70), o da quello della città marocchina di Fez, situato accanto alla Madrasat Abi 'Inah (moschea Bu'aniyya) e di cui sono conservati i resti (vedi de Solla Price, *Mechanical*). Il raffronto con l'orologio di Ridwan è alquanto significativo: esso serviva anche per indicare i tempi della preghiera. Che, dunque, pure l'orologio di Gaza assolvesse, tra l'altro, a tale funzione? Comunque sia, non è minimamente da condividere la posizione di Stierlin (*L'astrologie*, p. 241), per il quale Procopio descriverebbe una creazione artistica non già prodotta al suo tempo, bensì collocata a Gaza da tempi antichi. Che le cose non stiano affatto così lo prova Procopio stesso, laddove scrive (§ 2, 25-26 Amato): νυνὶ δὲ τοῦ παρόντος Ἡφαίστου ἔργα καὶ τέχνην ἰδὲν, θαυμάζω ταῦτα κτλ.

<sup>66</sup> La scelta di disporre le colonne unicamente sui lati est ed ovest dell'edicola si spiega con l'esigenza di voler evitare di ostacolare la vista dell'orologio con la presenza di ulteriori colonne: ὥστε μηδένα (*sc.* κίονα) – afferma Procopio (§ 4, 41 Amato) – τοῖς ὀρωμένοις παρενοχλεῖν. Del tutto errate sono, dunque, la traduzione e la comprensione del testo fornite da Pernet (*Procopé*, pp. 19-20 e 57), il quale non solo riferisce μηδένα ad un presunto astante (così anche Diels, *Kunsttubr*, p. 30 [«niemand»] e Renaut, *Les déclamations*, p. 200 [«personne»]); più corretta, invece, la comprensione del passo offerta da Stark, *Gaza*, p. 601: «...lag ein mässiges Gebäude mit je einem zweisäuligen Vestibulum nach Ost und West, welches aber den Anblick der Mauerwand selbst

Quanto al quadrante dell'orologio, esso doveva offrire in alto la vista di una testa della Gorgone<sup>68</sup>, inserita probabilmente in un timpano semi-circolare riservato al quadrante zodiacale<sup>69</sup>; al di sotto, una duplice serie di dodici porticine ciascuna, di cui quelle superiori, di forma quadrangolare, dovevano via via illuminarsi allo scoccare di ogni singola ora della notte per mezzo forse di una piccola lucerna mobile<sup>70</sup>.

durchaus nicht hinderte»), ma in generale interpreta il nostro monumento come un οἶκος prostilo, dotato sul davanti di una colonnata distila.

<sup>67</sup> § 4, 43-44 Amato: ὁ μαρμάρων πτυχίς τῶν κίωνων τὰ μέσα συνέχων, ὀξέων πασσάλων» αὐτοῖς ἐμπεπηγῶτων σιδήρου, κώλυμα τοῦτο τῶν εἶ τις προπετιῆς καὶ ὑπερβῆναι φιλονεκεῖ (il Diels riteneva erroneamente il vocabolo πτυχίς di genere femminile [così pure i lessici di riferimento, che andrebbero, dunque, aggiornati]; la nuova collazione del manoscritto vaticano ha permesso, invece, di confermare la lettura del Mai, seguita dal Boissonade e non sconosciuta al Diels [!], che stampava dinanzi a tale termine il determinativo ὁ, omesso dall'editore tedesco). Quanto a πτυχίς, termine che ricorre unicamente in Poll., *Onom.* I, 86, senza, tuttavia, che sia possibile ricavarne il genere, il Diels (*Kunstubr.*, pp. 6 e 30) rende lo stesso rispettivamente ora con «(Marmor)schranken» ora con «(Marmor)platte» (così pure Renaut, *Les déclamations*, p. 200, che traduce «plaque» – unendo, però, erroneamente μαρμάρων a κίωνων ed intendendo curiosamente ὑπερβῆναι come «dégrader» – e Pernet, *Procope*, p. 20). Dal citato parallelo di Polluce si evince, in realtà, che con πτυχίς – sinonimo di πτυχή – veniva propriamente indicato lo scudo posto sulla prua delle navi, sul quale veniva iscritto il nome delle stesse (vedi al riguardo Cartault, *La trière*, pp. 66-67; numerosi gli esempi anche in pittura: si veda, e.g., a Pompei l'affresco del cosiddetto Tempio di Iside [VIII, 7, 28 = Museo Arch. Naz. di Napoli, inv. 8552], riprodotto in Avilia – Jacobelli, *Le nau-machie*, p. 143 e fig. 11). Dato, infine, il riconosciuto e profondo compiacimento di Procopio per l'allusione dotta, potrebbe darsi che egli abbia qui inteso richiamare, per descrivere i marmi di difesa dell'edicola, un ricercato *hapax* dei *Persiani* di Timoteo, μαρμαρόπτυχος (fr. 791, col. ii, 38 Page = 791, coll. ii-vi 38 Hordern), aggettivo utilizzato per descrivere le sinuosità risplendenti come il marmo del mare (vedi J. H. Hordern, *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford 2002, pp. 151-152); l'espressione varrebbe, allora, per “la voluta”, “la sinuosità” di marmi, ad indicare così il tipo di elemento decorativo riprodotto nella superficie marmorea di ricordo.

<sup>68</sup> La presenza della Gorgone – sul cui uso nell'architettura greca, vedi Belson, *The Gorgoneion, praes.* pp. 158-162 – si spiega bene alla luce del suo riconosciuto e ben noto valore apotropaico: vedi al riguardo Pernet, *Procope*, pp. 58-59 e bibliografia citata. Per Abel (*Gaza*, p. 10), seguito da Belayche (*Pagan*, p. 20), Medusa soccomberebbe regolarmente ad ogni ora sotto i colpi inferti da Perseo. Si tratta, tuttavia, di un'interpretazione del testo di Procopio, che non tiene conto delle esigenze retorico-letterarie inerenti alla sua descrizione: vedi Pernet, *Procope*, p. 60, n. 338.

<sup>69</sup> Tale almeno è l'ipotesi di Diels, *Kunstubr.*, pp. 7-8, accolta da Stierlin (*L'astrologie*, p. 248), alla luce del parallelo di al-Jazari.

<sup>70</sup> Vista la perdita della parte della descrizione di Procopio riguardante la sezione notturna del quadrante (vedi *infra*, n. 71), anche in questo caso per la ricostruzione della stessa ci si è finora basati sul citato modello di orologio fornito da al-Jazari: vedi Diels, *Kunstubr.*, pp. 9-10; Stierlin, *L'astrologie*, p. 238 e Pernet, *Procope*, p. 81.

La serie inferiore – quella appunto descritta da Procopio<sup>71</sup> – era caratterizzata da porte a duplice battente e serviva ad indicare le ore del giorno. A tal fine, una statuetta di Helios – in chiara funzione di gnomone – si spostava con un piccolo mappamondo in mano<sup>72</sup> lungo la cornice, soffermandosi di volta in volta dinanzi ad una delle porte, donde usciva Eracle celebrante una delle sue dodici fatiche<sup>73</sup>, mentre

<sup>71</sup> Procopio differisce, infatti, la descrizione ovvero l'inno del funzionamento della prima serie di porte alla sera (§ 5, 55-56 Amato): εἰ μὲν ἄνωθεν ἀρχῶ[20] τὸν ὕμνον πρῶτον ἔσται τῷ λόγῳ· διὸ μὲν τῷ τὴν ἑσπέραν, “poiché noi in seguito comincer[emo] appunto da quelle di sopra ... il (mio) discorso inneggerà per primo (ad esse); per questo, si attenda la sera” (per εἰ con l'indicativo della realtà al futuro, vicino a “poiché”, “siccome” causale, vedi Blass – Debrunner, § 372, 1c; quanto a μὲν in funzione enfatica, affine, dunque, a μήν, vedi Schwyzer, *Grammatik*, pp. 569-570 e Blass – Debrunner, § 447, 2). Si potrebbe, allora, anche ipotizzare che, come avviene, ad es., per la *Descriptio Tabulae mundi* di Giovanni di Gaza (vedi al riguardo Renaut, *Les déclamations*, pp. 213-214 e Westberg, *Celebrating*, pp. 161-162) e per talune declamazioni di Coricio (vedi Penella, *Introduction*, pp. 29-30), Procopio avesse diviso la recitazione della sua descrizione in due parti, di cui la prima, di giorno, la seconda, invece, di sera. In effetti, da diversi passi degli scritti di Coricio si apprende che a Gaza non mancavano occasioni di festeggiamenti notturni (cf. *opp.* I, 8 [p. 24, 2-10 Foerster-Richtsteig]; II, 63-65 [pp. 43, 22-44, 12 Foerster-Richtsteig]; XXXII, 50 e 103 [pp. 355, 12-13 e 368, 6-7 Foerster-Richtsteig]; in generale, sulle feste a Gaza, vedi Litsas, *Choricus*, pp. 91-99; Litsas, *Festivals*; Belayche, *Pagan*; cf. anche Malineau, *L'apport*, p. 160).

<sup>72</sup> Tale tipo iconografico, simboleggiante il dominio esercitato da Helios sul mondo (cf. Cahen – Cumont, *Sol*, col. 1384), è attestato su una parete della “Casa dell'argenteria” di Pompei (Napoli, Museo Naz., inv. 9819), così come su una gemma eliotropa del III sec. (Copenhaguen, Mus. Naz., 243) o ancora in una copia del calendario del 354, che troviamo nel codice *Vat. Barb. lat.* 2154 (f. 11). Esso, inoltre, ricorre sul rovescio di numerose monete, il cui diritto ritrae figure di imperatori (vedi Di Dario, *Il Sole*, pp. 62-67 e 68); ciò spiega l'*habitus* regale (§ 6, 66 Amato: βασιλικὸν σχῆμα), che contraddistingue la figurina di Helios nel monumento descritto da Procopio: a partire dal III secolo, non sono rare, infatti, le rappresentazioni di imperatori, che tengono stretto tra le mani un globo (vedi al riguardo i vari esempi discussi da Deér, *Der Globus*).

<sup>73</sup> Se, per Diels (*Kunststüb.*, pp. 13-14), la scelta di Eracle come personaggio principale dell'orologio descritto da Procopio rappresenta un omaggio alla gloria di una divinità pagana, il cui culto, per l'associazione con Bal-Melqart, era senz'altro conosciuto a Gaza per l'assimilazione Eracle-Melqart e per la diffusione di tale culto nella regione siropalestinese, vedi Bonnet, *Melqart*, rispett. pp. 31-33 e 115-163), per Belayche, *Pagan*, p. 20, essa non avrebbe altre motivazioni che quelle di tipo artistico. Non è escluso, tuttavia, che dietro la scelta da parte del τεχνίτης di indicare le dodici ore del giorno tramite le dodici fatiche di Eracle vi sia una lettura allegorico-filosofica del mito. In effetti, se è indubbio che Eracle è collegato e, talora, identificato col tempo stesso nell'orfismo (cf. in particolare [Orph.], *Hymn.* 12, 3 e 11-12, su cui vedi Bonnet, *Melqart*, pp. 72-74; Morard, *Études*, pp. 83-84 e Ricciardelli, *Inni*, pp. 286-287 e comm. *ad l.*, dove sono richiamati numerosi altri paralleli; in generale, sul ruolo di Chronos nella teogonia orfica, vedi Brisson, *La figure*), non va sottaciuto che, stando a Porfirio (fr. 8 Bidez), lo stesso sole può essere chiamato Eracle. In tale testo – come sottolineato da Brisson, *Orphée*,

un'aquila, collocata al di sopra dell'apertura, spiegava le sue ali e deponeva sul capo di quest'ultimo una coroncina<sup>74</sup>. Quindi, la statuina di Eracle rientrava nel suo alloggio, i battenti della porta si chiudevano e l'aquila ripiegava le sue ali. Tale operazione si ripeteva via via per ciascuna delle restanti undici porte, ciascuna sormontata, dunque, da un'aquila differente e custodente al suo interno un Eracle ritratto di volta in volta in un atteggiamento probabilmente diverso, in rapporto alla fatica allusiva<sup>75</sup>.

p. 2913 – le dodici fatiche di Eracle sono collegate ai dodici segni zodiacali e il suo indossare una pelle di leone è interpretato alla luce del fatto che nel segno del leone, appunto, il sole raggiunge il suo punto culminante (cf. anche Euseb., *PE* III, 13, 16-18). A ciò si aggiunga che lo stesso nome di Eracle può essere collegato a quello di Era, la cui radice, di origine indoeuropea, indica l'“anno” (si pensi all'inglese *year* o al tedesco *Jahr*). Ne consegue per Brisson la possibilità di assimilare le fatiche di Eracle ai dodici mesi dell'anno.

<sup>74</sup> La presenza delle aquile, che Procopio, sulla base di una tradizione letteraria consolidata, considera sovrani fra gli uccelli (cf., e.g., Pi., *P.* 1, 11; A., *Agam.* 113 ed i *loci* raccolti da Keller, *Die antike*, pp. 1-6), si spiega con il loro essere simbolo del potere di Zeus in persona (l'aquila, definita da Procopio stesso uccello di Zeus, è presentata, del resto, messaggero di quest'ultimo in Hom., *Il.* VIII, 247; XXIV, 292-293; Pi., *P.* 4, 73-74; ecc.) e, quindi, dell'apoteosi divina di Eracle (aquile simboleggianti l'apoteosi imperiale si trovano, ad es., sulla colonna dell'imperatore Antonino e di sua moglie Faustina: cf. L'Orange, *Apotheosis*, p. 496). Quanto alle corone, strette dagli uccelli tra le zampe, esse rinviano ancora una volta all'autorità imperiale: è noto, infatti, che gli imperatori portavano talora la cosiddetta *corona triumphalis*, la quale, associata all'aquila, poteva da sola simboleggiare il potere dell'imperatore (vedi Künzl, *Der römische*, pp. 85-108). Comunque sia, la tipologia dell'aquila recante una corona ad ali spiegate è ben attestata nell'iconografia antica (vedi Goette, *Corona*, p. 586): in particolare, è da segnalare, ai fini del nostro discorso, una rappresentazione congenere, che si trova gravata su una moneta dell'epoca di Augusto, in concomitanza con gli onori ricevuti dal senato (cf. Himmelmann-Wildschutz, p. 69).

<sup>75</sup> In base all'ordine, con cui Procopio descrive le dodici fatiche di Eracle, è possibile concludere che esso tenesse conto di un modello iconografico di tarda età imperiale: esso, infatti, ricorre, a quanto pare, per la prima volta in un sarcofago del Museo Nazionale di Roma (inv. 154592), datato alla fine del II secolo: vi si riconoscono, nel medesimo ordine del nostro manufatto artistico, le prime sei fatiche sul lato maggiore, le ultime sei sui lati minori; inoltre, tra le varie scene, sono riconoscibili alcune Vittorie alate, che porgono la palma della vittoria all'eroe, così come alcune Gorgoni alate (per la presenza del motivo delle fatiche di Eracle nella scultura e nell'arte di area palestinese, vedi Talgam, *The Ekphrasis*, pp. 228-229 e fig. 9). Parimenti, dal punto di vista letterario, il nostro ordine delle dodici fatiche trova conferma, per il versante greco, in un epigramma dell'*Anthologia Planudea* (92, 1-12), variamente attribuito a Quinto di Smirne (vedi in proposito Aubreton – Buffière, *Anthologie*, p. 260, n. 6), e, per quello latino, in Ausonio (*ecl.* 12, 24 = *Anth. Lat.* 641 [I, p. 107 Buecheler-Riese]), oltre che in un epigramma dell'*Anthologia Latina* (n° 627 [I, p. 92 Buecheler-Riese]). In mancanza, tuttavia, di qualsiasi dettaglio iconografico da parte di Procopio, non è possibile dire, se effettivamente l'artista, autore delle figurine, abbia colto l'eroe greco in atteggiamenti e

Nella parte inferiore dell'orologio dovevano, invece, essere collocati tre baldacchini, forse a colonne, dei quali almeno due – di cui quello centrale più in vista e di porzioni maggiori degli altri – accoglievano ulteriori due statue di Eracle: a quella di mezzo, allusiva della fatica relativa al leone nemeo e caratterizzata, tra l'altro, dalla nudità del personaggio, dalla clava portata in mano e dalla cosiddetta *λεοντή* adagiata sulle spalle<sup>76</sup>, spettava il compito di suonare un gong<sup>77</sup> ad ogni ora – il numero dei rintocchi andava da 1 a 6, per la prime sei ore del giorno, poi nuovamente da 1 a 6, per le restanti sei ore; ciò, spiega Procopio, al fine di non logorare l'udito –; al di sopra, stava certamente posizionata al centro una statuina di Pan, demone del mezzogiorno<sup>78</sup>, drizzante l'orecchio ad ogni singolo rintocco come se potesse cogliere la

posizioni via via diverse. In caso negativo, resterebbe, dunque, da attribuire *tout court* a l'*esprit* sofisticato-letterario di Procopio l'ordine, con cui egli descrive le dodici fatiche di Eracle (tali sono le posizioni, ad es., di Diels, *Kunstubr.*, p. 13 e di Pernet, *Procopé*, p. 72; in generale, per la possibilità, nelle descrizioni di opere d'arte, di far prevalere nella scelta della sequenza dei particolari da descrivere motivazioni personali di ordine letterario ed erudito piuttosto che la reale disposizione degli stessi, vedi Tissoni, *Cristodoro*, pp. 56-62). Ma, che la scelta dell'ordine delle fatiche non sia casuale e che, dunque, fosse possibile per chi osservava riconoscere l'Eracle di turno in base a taluni elementi iconografici potrebbe suggerirlo la collocazione alla dodicesima ora, vale a dire alla fine del giorno, della fatica dei pomi del giardino delle Esperidi (§ 8, 88-91 Amato): è qui, in effetti, che Ovidio colloca il riposo dei cavalli di Helios alla fine della giornata di lavoro (cf. *Met.* IV, 214-216) ed è sempre da qui, a sentire Mimnermo (fr. 12 West<sup>2</sup>), che parte durante la notte il carro di Helios per giungere al paese degli Etiopi, donde ripartire per illuminare il nuovo giorno. Inoltre, al § 9, 94-85 Amato, Procopio asserisce chiaramente che Eracle si mostrava al pubblico “con la fatica” (σὺν ἄθλῳ φανέντι); il che implica, dunque, che ogni figurina di turno recasse nella sua stessa rappresentazione un indizio, un elemento, che permettesse di riconoscere la fatica di volta in volta evocata.

<sup>76</sup> Si tratta di un soggetto iconografico molto diffuso, per cui è impossibile dire a quale modello preciso si ispirasse l'artista dell'opera descritta da Procopio. Dal punto di vista letterario, va, al contrario, senz'altro segnalata la ripresa del motivo in una delle descrizioni di Libanio (*progymn.* 12, 15 Foerster), che ha come suo probabile modello iconografico il celebre Eracle Farnese (vedi Hebert, *Spätantike*, p. 57): in essa, differentemente che dal nostro testo e contrariamente all'*inscriptio* stessa del pezzo libaniano (Ἡρακλέους ἐστῶτος ἐν τῇ λεοντῇ), la «leonte» si trova adagiata sulla clava dell'eroe (§ 5: ἡ δὲ δὴ λεοντῇ τῷ ῥοπάλῳ προσίδρυται), non già sulle spalle (vedi al riguardo Hebert, *Spätantike*, p. 56, il quale pensa ad un'aggiunta posticcia del titolo; cf. anche Gibson, *Libanius's*, p. 461, n. 37).

<sup>77</sup> Procopio utilizza il vocabolo ἡχείον, precisando che l'artista, autore dell'orologio, ha dato ad esso il nome di λέων (volendo evidentemente alludere alla fatica del leone di Nemea). Si tratta di un disco di bronzo provvisto di un foro al centro, cui generalmente era attaccata una cordicella: vedi Sachs, *Storia*, pp. 170-171 con rinvio a Sch. in Pl., *Phaed.* 108d. Il che spiega la precisazione da parte di Procopio, secondo cui tale oggetto, sul quale Eracle lancia di volta in volta il suo colpo di clava, ἐκ μέσου δὲ κρέματα καὶ σαλεύει (§ 10, 112 Amato).

<sup>78</sup> Cf. Diels, *Kunstubr.*, p. 15 e Borgeaud, *Recherches*, pp. 167-168.

sua amata Eco<sup>79</sup> ed attorniato da un piccolo gruppo di satiri, con la funzione di acroteri ad angolo, che doveva canzonarlo – com'è tipico del rituale panico<sup>80</sup> – con varie smorfie.

Nel baldacchino di destra trovava riparo un'altra statua di Eracle, che doveva ritrarlo all'opera, mentre si preparava a scoccare una freccia in direzione molto probabilmente del serpente messo a guardia dei pomi d'oro nel giardino delle Esperidi<sup>81</sup>. Sormontavano il baldacchino di destra una statuina acroteriale di Diomede annunciante, con la sua tromba, l'ultima delle fatiche di Eracle e, dunque, la fine della giornata<sup>82</sup>, quello di sinistra una raffigurante un pastore, mentre stringe con la mano sinistra un bastone e solleva la destra ad indicare lo spettacolo<sup>83</sup>.

<sup>79</sup> Questo non implica, naturalmente, la presenza nella scena acroteriale della giovane vergine, così come supposto da Abel, *Gaza*, p. 10 e Belayche, *Pagan*, p. 20. Procopio, infatti, precisa che, nel cercare invano Eco, Pan poteva dare l'impressione che si rivolgesse ad ammirare Eracle per le sue azioni (§ 11, 124-127 Amato).

<sup>80</sup> Vedi al riguardo Borgeaud, *Recherches*, p. 219.

<sup>81</sup> È interessante notare come un meccanismo analogo si trova descritto nei *Pneumatica* di Erode d'Alessandria (I, 41). Su tale automa, vedi la ricostruzione di Argoud – Guillaumin, *Héron*, pp. 118-120 con la fig. 42.

<sup>82</sup> Il motivo di Diomede *tubicen* – che ricorre, per altro fine, anche in *op.* IX, 415-416 Amato – rinvia senz'altro, come espressamente indicato da Procopio stesso (§ 12, 135 Amato), all'episodio ben noto di Achille a Sciro: in tal caso, tuttavia, stando alle fonti letterarie, a suonare la tromba fu o Odisseo (cf. Ps.-Apollod., III, 13, 8) o Agirto (cf. Stat., *Achill.* I, 724-725 e 847-882) o un anonimo schiavo (cf. Hygin., *Fab.* 96, 3): per una puntuale ricognizione delle fonti letterarie ed iconografiche, vedi ora Ghedini, *Achille*, pp. 19-25. Gli unici paralleli letterari possibili sono, allora, da rintracciare, nel mondo greco, in Libanio (*or.* 64, 68, 7 e *progymn.* 11, 15, 4 Foerster; la paternità di tale etopea è messa in dubbio da Friedländer, *Spätantiker*, p. 77, n. 1, che la riconduce all'ambiente gazeo) ed in Coricio (*op.* XXXVIII, 28 [p. 453, 9-10 Foerster-Richtsteig]), nel mondo latino, nella cosiddetta *Achillis Ethopoeia* anonima del codice *Salmastianus* (su cui, vedi Heusch, *Achilles-Ethopoeie*, pp. 77-78 e 99-100) ed in Cassiodoro (*Var.* I, 45, 6), il quale, in particolare, ne fa menzione proprio riguardo ad un orologio automatico, in cui l'eroe omerico suona la tromba per indicare il passaggio ad ogni ora successiva. È possibile, dunque, che si tratti di un motivo letterario-iconografico contemporaneo.

<sup>83</sup> La presenza di tale figura resta problematica: se è indubbio, come intravisto già da Diels (*Kunstubr.*, p. 18), che col suo gesto il pastore simboleggia il saluto al sole, per il fatto che Procopio indica la verga dello stesso pastore col termine *καλαύρωψ* (§ 13, 140-144 Amato: *καὶ ποιμὴν δὲ ἐκεῖνος τὴν ἐναντίαν στάσιν λαχῶν παραδοῦς τῇ λαϊᾷ ποιητικῶς εἶπεῖν τὴν καλαύρωπα ἤδεταί τε καὶ μειδιᾷ καὶ ἀνυσοῖ πρὸς θαῦμα τὴν δεξιάν*), proprio della poesia (cf. Hom., *Il.* XXIII, 483; Antim., fr. 91 Wyss; A. R., II, 33; ecc.), ma che ritroviamo, oltre che nuovamente in Procopio (*op.* IX, 331 Amato), anche in Coricio (*op.* I, 53 [p. 16, 14-17 Foerster-Richtsteig]: *καὶ τοῖς μὲν αἱ καλαύρωπες ἀχρεῖοι φαίνονται, τῷ δὲ πρὸς μὲν τὴν ποιμνὴν ἀργεῖ, θατέρρα δὲ συμμαχεῖ τοῖν χεροῖν· τὴν γὰρ δεξιάν ἀνασχῶν, ἐμοὶ δοκῶ, τεθαύμακε τὴν βοήν*), in un contesto molto vicino al nostro, sia dal punto di vista lessicale che iconografico, ed in cui vi è certamente allusione alla visita dei pastori a Gesù bambino, è da chiedersi, se tutta la

Tra i baldacchini<sup>84</sup>, due schiavi al servizio di Eracle dovevano essere riprodotti nell'atto di correre per portare uno il cibo acquistato all'alba al mercato<sup>85</sup>, l'altro, al rintocco probabilmente dell'ultima ora della giornata, l'acqua per il bagno<sup>86</sup>.

La seconda descrizione di Procopio (*op.* IX Amato: Ἐκφρασις εἰκόνοσ ἐν τῇ πόλει τῶν Γαζαίων κειμένησ) riguarda, invece, un grande affresco pittorico<sup>87</sup>, commissionato da un certo Timoteo<sup>88</sup> – pio e munifico dignitario imperiale<sup>89</sup> di Gaza dai gusti paganeggianti, amante delle corse dei cavalli e dei bagni, ritratto lui stesso, forse a rilievo, in cima all'affresco<sup>90</sup>, troneggiante καθάπερ ἄγαλμα ἐν μέσῳ νεῶ (S

scena del pastore, dei servitori e dello stesso Eracle non vada interpretata come un'abile allegoria cristiana (per l'allegoria Eracle-Gesù Cristo, vedi Pfister, *Heracles*; Simon, *Hercule*, pp. 49-71 e 180-184; Aune, *Herakles*; cf., inoltre, Amato [- Ventrella], pp. 11-12; in generale, sul compito di guida delle *ekphrasis* nel disvelare i simboli allegorico-intelletuali presenti, talora, nelle opere d'arte, vedi James – Webb, *To Understand*; Webb, *The Aesthetic*, pp. 64-70; Nelson, *To Say*; Boorsock, *Rhetoric*; James, *Art*; per le ricadute nella poesia tardoantica, vedi Agosti, *Poemi*, pp. 139-141; Agosti, *Nonno*, pp. 209-214; Agosti, *Immagini*, pp. 355-361). Dal punto di vista iconografico è, comunque, da segnalare la presenza in un tiaso dionisiaco (ove compare, tra gli altri, anche Pan) di Eracle trasportato da un pastore con in mano una verga: il parallelo è segnalato da Talgam, *The Ekphrasis*, pp. 221-223 e fig. 7, la quale vi riconosce un'allegoria del benessere e della gioia della vita.

<sup>84</sup> Tale collocazione non è, però, pacifica, in quanto dal testo di Procopio potrebbe anche supporre che le figurine dei due schiavi stessero in acroterio attorno a Diomede.

<sup>85</sup> Secondo Pernet (*Procope*, pp. 89-90), il quale rinvia per i paralleli a TGL V, coll. 2492-2494 (*s.v.*), col termine ὄψων Procopio farebbe riferimento propriamente al pesce, che si acquistava appunto all'alba. Si tratta di un'interpretazione, che non si appoggia, tuttavia, su alcun dato certo.

<sup>86</sup> Potrebbe qui nascondersi un'allusione al bagno preso da Eracle alla fine della fatica relativa alla pulizia delle stalle di Augia. Dal punto di vista iconografico, tale motivo ricorre, ad es., in alcune anfore del V sec. a.C. e su alcune monete di età imperiale (cf. Boardman, *Herakles*, p. 797 [n° 1322 e 2304]).

<sup>87</sup> Renaut, *Les déclamations*, p. 199, n. 10 è incerta, se Procopio descriva un affresco pittorico o mosaicato. Tale incertezza non pare sia da condividere, dal momento che il sofista gazeo, oltre al generico εἰκῶν sia nel titolo che all'interno dello scritto (cf. §§ 3, 31; 16, 168; 18, 195 Amato), impiega, per designare l'opera da lui descritta, anche i termini γραφή (cf. §§ 23, 248; 36, 374; 42, 452 Amato) e γράμμα (cf. § 3, 31 Amato), i quali, assieme a ζωγράφος (cf. §§ 3, 30; 8, 66; 10, 85 Amato; ecc.), rimandano piuttosto alla pittura. Per un ulteriore inizio in tal senso, vedi *infra*, n. 90.

<sup>88</sup> Per distrazione, nell'apparato *ad l.* dell'edizione teubneriana, si fa riferimento a tale personaggio come all'autore stesso dell'immagine descritta. Per l'identificazione di tale committente, vedi *infra*, p. 282, n. 143.

<sup>89</sup> Non aiuta molto all'individuazione precisa della carica, rivestita da Timoteo, l'averlo rappresentato nell'affresco, stando a Procopio (§ 42, 454-455 Amato), σεμνότεροσ τῇ τῶν ὑπάτων στολή. L'espressione στολή ὑπάτων ricorre anche in *Ep.* 53, 5 Garzya-Loe-nertz per indicare genericamente dei dignitari imperiali.

<sup>90</sup> Procopio, infatti, scrive (§ 42, 451-452 Amato): οὗτοσ ἐπ' ἄκρου τῆσ γραφῆσ ἐξέχων. Il verbo ἐξέχειν è termine tecnico usato, ad es., da Filostrato (*VA* 2, 20) per indicare il

42, 452-453 Amato)<sup>91</sup> – ed ugualmente visibile a Gaza<sup>92</sup>: vi erano rappresentate, sotto forma forse di megalografia<sup>93</sup>, talune vicende ispirate all'*Ippolito* di Euripide, relative, cioè, al mito di Teseo ed al famoso dramma amoroso di Fedra ed Ippolito – molto caro, quest'ultimo, agli scrittori della scuola retorica di Gaza ed in generale all'ambiente artistico siro-palestinese<sup>94</sup> – ambientato ora nel chiuso del palazzo reale, ora all'aperto in un paesaggio campestre; al di sopra di tale serie di pitture stavano ben quattro scene, ispirate al III libro dell'*Iliade* di Omero e lì dipinte sia per arricchire e variare il motivo base (§ 36, 372-373 Amato: *καταποικίλλων τὰ διηγήμα-*

rilievo in pittura, quale adoperato, tra gli altri, da Zeusi, Polignoto ed Eufranore. La pratica di ritrarre i donatori all'interno dei dipinti o dei mosaici da essi commissionati è un fenomeno comune nell'arte tardoantica e bizantina: vedi al riguardo Lipsmeyer, *The Donor* (interessata, tuttavia, esclusivamente al fenomeno delle chiese) e Franses, *Symbols*.

<sup>91</sup> Il Friedländer, che stampa *ἐν μέσῳ νεῶν*, pensa ad un ricco armatore locale, data anche la vicinanza al mare di Gaza (il cui porto era Maiuma). Pare, invece, senz'altro preferibile seguire la lettura *ἐν μέσῳ νεῶ* di Paul Maas, avanzata invero in precedenza già da Stark (*Gaza*, p. 604) ed accolta in seguito, con buoni argomenti, da Gerstinger (*rec.*, p. 110) e da Renaut (*Les déclamations*, p. 209, n. 58). A tal fine, si può forse rimandare ad un interessante parallelo, offerto da Michele Psello nel suo *Epitafio per il patriarca Michele Cerulario* (p. 383, 1-3 Sathas), dove si legge: *εἰστήκεις δὲ οὐκ ἐν μέσῳ τῶ τοῦ νεῶ ἐδάφει, ἀλλὰ σε αἱ μετέωροι καὶ περίξ εἶχον στοαί*; cf. anche Ps.-Luc., *Am.* 13 (ἡ μὲν οὖν θεὸς ἐν μέσῳ [*sc. νεῶ*] καθίδρυται) e Georg. Mon., *Chron.* p. 584, 13-14 de Boor (*ἐν τῷ μέσῳ δὲ τοῦ ναοῦ τὸ ἄγαλμα αὐτοῦ ὑπῆρχε μέγα καὶ φοβερὸν*). L'espressione procopiana ha un valore esclusivamente laudativo e non descrittivo. In ogni caso, sembra curioso immaginare in un affresco, in cui le varie immagini sono collegate tra di loro da ricercate analogie, la presenza *ex abrupto* di navi, tra le quali si staglierebbe la figura (a rilievo?) del committente.

<sup>92</sup> Diversamente dalla *Descriptio horologii*, Procopio non indica nella *Descriptio imaginis* in quale luogo della città di Gaza fosse situato l'affresco da lui descritto; ad un bagno pubblico pensa dubbiosamente Manganaro, *Figurazioni*, p. 56.

<sup>93</sup> È l'ipotesi suggestiva di Manganaro, *Figurazioni*.

<sup>94</sup> Il tema ritorna, ad es., in Coricio (*opp.* XXI, 1; XXIX, 31-32 e XXXV, *praef.* 3 Foerster-Richtsteig) ed in Giorgio Grammatico (*anacr.* 5-6b Ciccolella): vedi in proposito il saggio di Ciccolella, *Phaedra*. Esso, inoltre, costituisce il soggetto di due mosaici pavimentali, ritrovati a Sheikh Zwed, a sud-ovest di Gaza, e nella chiesa della Vergine a Madaba: vedi rispettivamente Clédat, *Fouilles*; Olszewski, *Mauvais*; Merkelbach – Stauder e Piccirillo, *La Chiesa*, p. 396; Piccirillo, *Madaba*, pp. 50-60; Piccirillo, *Mosaïques*, pp. 67-74; Piccirillo, *Les mosaïques*, pp. 263-265; Gatiér, *Inscriptions*, pp. 127-131; Agosti, *Fedra*. Un rapporto di dipendenza del mosaico di Madaba (la cui datazione cade nella seconda metà del VI sec.) dalla *Descriptio imaginis* di Procopio è stato intravisto da Buschhausen, *L'église*; cf. anche Bowersock, *Mosaics*, pp. 55-58. Lungi, tuttavia, dal ritenere che l'anonimo mosaicista si sia ispirato direttamente alla descrizione letteraria di Procopio, si può piuttosto ipotizzare l'esistenza di un modello comune, cui si sarebbe rifatto anche l'autore dell'affresco descritto da Procopio. Per un confronto tra quest'ultimo dipinto ed altri di aria siro-palestinese, vedi Talgam, *The Ekphrasis*, pp. 219-220; cf. anche Levi, *Antioch*, pp. 71-74.

τα) sia probabilmente per compiacere il gusto del committente, il quale, come tutta la società dei curiali gazei e come lo stesso Procopio, autore tra l'altro di un libro di *Metafrasi di versi omerici*<sup>95</sup>, era stato educato allo studio ed all'amore per Omero fin dagli anni della scuola<sup>96</sup>.

La scena principale della prima serie di pitture doveva rappresentare Fedra in atto di scrivere ad Ippolito per dichiarargli il suo amore segreto. All'agitazione di Fedra si oppone la serenità di Teseo, còlto mentre riposa nel suo sontuoso talamo, all'interno del palazzo reale. Un'altra doveva, invece, mostrare Ippolito a caccia, nel momento in cui la nutrice gli consegna la lettera scritta da Fedra<sup>97</sup>. In conseguenza di tale atto, la nutrice era rappresentata per terra in atto di estrema disperazione e quasi giacente morta per i colpi dei compagni d'Ippolito, allorché proprio uno di essi per pietà non le scansa il colpo mortale.

Passando alle scene di soggetto iliadico (§§ 38-41), le cui figure, come avviene, ad es., anche nelle miniature della cosiddetta *Ilias picta* ambrosiana, sembrano procedere da sinistra verso destra<sup>98</sup>, esse sviluppavano un'illustrazione continua della parte centrale del libro III dell'*Iliade*<sup>99</sup> – la cosiddetta monomachia di Paride e Menelao ed il salvataggio *in extremis* del primo ad opera di Afrodite, la quale, in seguito di ciò, introduce il principe troiano nel talamo di Elena, persuadendo quest'ultima a lanciarsi nell'amplesso<sup>100</sup> –, nella quale, tuttavia, dovevano essere introdotti, particolari assenti nel poema omerico; donde è logico supporre che Procopio – il quale non ha evitato, ben inteso, di intervenire personalmente con varie infiorettature sofistiche<sup>101</sup> – abbia effettivamente descritto un oggetto reale e non letterario<sup>102</sup>. Ad es., nella

<sup>95</sup> Vedi *infra*, pp. 40-41.

<sup>96</sup> La fortuna iconografica dei poemi omerici in ambiente gazeo potrebbe, comunque, essere assicurata dall'"Εκφρασις δρόμου τῶν ἠρώων, ispirata al libro XXIII dell'*Iliade*, che, attualmente conservata nel *corpus* delle opere di Libanio (*progymn.* 12, 3 Foerster), è ricondurre, a quanto pare, alla scuola di Gaza (cf. Friedländer, *Spätantiker*, p. 86, n. 1).

<sup>97</sup> Si tratta di un motivo iconografico relativamente attestato, che troviamo, ad es., nel bassorilievo di un sarcofago di Villa Albani a Roma (inizio IV sec.) o in un altro (III sec.), quanto mai celebre, nella Chiesa di S. Nicola ad Agrigento (su quest'ultimo, vedi la descrizione di Tusa, *I sarcofagi*, pp. 1-4). Nelle decorazioni di uno dei cubicoli della Casa dell'amore fatale o di Giasone a Pompei (IX, 5, 18) compaiono ugualmente Fedra e la nutrice, quest'ultima recante in mano una lettera.

<sup>98</sup> Cf. Friedländer, *Spätantiker*, p. 75 e Manganaro, *Figurazioni*, p. 57. Sulle miniature dell'*Iliade Ambrosiana*, si rinvia al classico studio di Bianchi Bandinelli, *Miniatures*.

<sup>99</sup> Si tratta, nel dettaglio, dei vv. 259-263 (I scena = § 38, 384-393 Amato), 264-265 (II scena = § 39, 394-416 Amato), 314-315 (III scena = § 40, 417-437 Amato), 382-446 (IV scena = § 41, 438-449 Amato). Le prime due scene di soggetto iliadico sono erroneamente interpretate da Talgam (*The Ekphrasis*, p. 213) come «a free interpretation of *Iliad* VII, 345-404».

<sup>100</sup> Quest'ultima scena, di fine gusto ellenistico, è stata giustamente confrontata con quella di Afrodite e la sposa nelle *Nozze Aldobrandine* (I sec. d.C.) e con la scena sul lato destro presente nella miniatura XXV dell'*Iliade Ambrosiana*: cf. Bertelli, *rec.*, p. 462 e n. 1 e Manganaro, *Figurazioni*, p. 58; cf. inoltre Friedländer, *Spätantiker*, pp. 82-83.

<sup>101</sup> Cf. Aly, *Prokopios*, coll. 264-265.

<sup>102</sup> In effetti, come opportunamente osserva Manganaro, *Figurazioni*, p. 58, «se si fosse

prima scena descritta, in cui veniva illustrato l'episodio omerico di *Il. III*, 259-263, accanto al vecchio Priamo, sul carro da lui guidato, vengono collocati, in più di Antenore, «alcuni armati per far guardia al re»: tale figure sono del tutto assenti nel modello letterario omerico; analogamente, nella terza scena, relativa ad *Il. III*, 314-315, vengono inseriti o personaggi assenti in Omero (è questo il caso di Priamo, rappresentato addirittura disperato e inorridito, benché dai vv. 303-313 dell'*Iliade* si evinca chiaramente che egli fosse stato in realtà allontanato dal duello) o particolari, che denotano lo sforzo dell'artista di modernizzare gli schemi compositivi tradizionali, tenendo conto dei gusti dell'epoca (così si spiega la scelta di cogliere Odisseo nell'atteggiamento tipico di chi assiste al duello con l'ardore di un appassionato spettatore di corse circensi o quella di ritrarre Aiace Telamonio «col petto nudo fino all'ombelico»<sup>103</sup> [§ 40, 418-419 Amato]); per finire, va segnalata nella quarta scena, quella relativa al talamo con Paride ed Elena, l'abbigliamento succinto di quest'ultima, del tutto ignoto al testo di Omero.

Innovazioni del medesimo genere, rispetto questa volta al testo euripideo, si riscontrano anche nella prima serie di quadri pittorici; esse provano ulteriormente, se ve ne fosse bisogno, che Procopio ha descritto un oggetto reale e non letterario: nella tragedia di Euripide non vi è, ad es., menzione alcuna di Teseo dormiente, né delle percosse patite dalla nutrice per mano dei compagni di Ippolito<sup>104</sup>; risentono, invece, senz'altro dell'influsso della cultura del tempo e dell'ambiente gazeo la sostituzione del cinghiale normalmente cacciato da Ippolito con il leone ed in particolare la presenza del falconiere (§ 26, 293-294 Amato), figura che ritroviamo al centro del mosaico d'Ippolito a Madaba: tale motivo dimostra la popolarità dell'arte della falconeria nel V/VI secolo, considerata come parte integrante dell'educazione dell'*élite*<sup>105</sup>. Se, di primo acchito, potrebbe sembrare che il soggetto della serie di pitture iliadiche non presenti alcuna analogia con l'argomento dei quadri relativi alla prima saga mitica, un esame più accurato degli stessi mostra, al contrario, come le due rappresentazioni siano legate non meno nell'invenzione e nella composizione artistica che nell'intenzione, per così dire, morale dell'artista<sup>106</sup>: ché, se il talamo di Teseo e

trattato di finzione retorica, Procopio avrebbe semplicemente seguito, come in una metafrasi, il filo narrativo e i particolari di Omero». Per l'autenticità dell'opera descritta da Procopio, vedi anche Maguire, *Rhetoric*, pp. 119-120, oltre che Talgam, *The Ekphrasis*, pp. 216-219.

<sup>103</sup> Si tratta di un tipo di rappresentazione tarda, attestato, ad es., in alcune descrizioni di opere d'arte di Libanio (*progymn.* 12, 23, 3 Foerster; si tratterebbe, in realtà, di una descrizione da attribuire allo Pseudo-Nicola di Mira oppure ad Afonio: per lo *status quaestionis*, vedi Hebert, *Spätantike*, pp. 8-9) e di Cristodoro (*descr.* 271); cf., inoltre, Q. S., I, 377; III, 279; IV, 232, 479 e 496. Riesce, dunque, difficile da comprendere, perché il Friedländer (*Spätantiker*, p. 79) tenesse il motivo per oscuro.

<sup>104</sup> Per quest'ultima immagine è stato richiamato inopportuno dal Friedländer (*Spätantiker*, p. 48) e dal Levi (*Antioch*, p. 74) un parallelo iconografico pompeiano: vedi Talgam, *The Ekphrasis*, p. 212.

<sup>105</sup> Vedi Åkerström-Hougen, *The Calendar*, pp. 97-99, richiamato da Talgam, *The Ekphrasis*, p. 220.

<sup>106</sup> Il primo, a nostra conoscenza, che abbia evidenziato tali analogie è stato Brunn, *Ippolito*, p. 62. Per altre possibili analogie, vedi Talgam, *The Ekphrasis*, p. 214.

Fedra trova il suo corrispettivo nel talamo di Elena, nel quale entra Paride, guidato da Afrodite dopo che questa lo ha sottratto alla furia omicida di Menelao, la molteplicità di personaggi, tra cui i cacciatori a cavallo, che troviamo nella scena all'aperto della serie di Ippolito e Fedra, corrisponde alla molteplicità di personaggi omerici, che accompagnano sulla quadriga Priamo in vista del combattimento. Ma, analogie tra i gruppi principali delle due serie pittoriche sono ugualmente rinvenibili: come non cogliere, ad es., lo stretto legame tra il motivo informatore del gruppo della nutrice e quello di Paride, l'una salvata dal colpo mortale di uno dei compagni d'Ippolito, l'altro da quello micidiale di Menelao? In entrambe le rappresentazioni, inoltre, si tratta della punizione di un adulterio o compiuto o tentato.

Non dovevano mancare, infine, motivi iconografici secondari, introdotti dall'artista ἐκ περιουσίας (§ 8, 66 Amato) per variare ed abbellire il contenuto principale del suo vasto affresco. Tra essi vanno segnalati la rappresentazione della favola del Minotauro, aggiunta come decorazione del talamo di Teseo e Fedra, la raffigurazione del Sonno su Teseo dormiente e quella di Dafne compagna d'Ippolito nella caccia<sup>107</sup>.

Per il genere letterario, i due scritti di Procopio rientrano a pieno titolo nella letteratura di origine progimnastica, relativa alla descrizione di opere d'arte<sup>108</sup>, di cui essi forniscono un tangibile esempio di composizione finalizzata non già alla declamazione all'interno della scuola e basata su di un soggetto inventato o realmente

<sup>107</sup> La presenza di Dafne, non attestata altrove, ha un senso, se la si interpreta come personificazione e simbolo della corona d'alloro, premio per gesta ed azioni virili in genere (quali la caccia) o più in particolare, vista la probabile destinazione della *descriptio* per il "giorno delle rose", che ricadeva forse all'interno della festa per i martiri di Gaza (vedi *infra*, cp. 4), per il martirio dei fedeli in Cristo (vedi Marrou, *Palma*, pp. 128-131): appare, infatti, sospetto l'insistere più volte da parte di Procopio nel corso della *descriptio* sulla continenza di Ippolito e sulla sua fedeltà, fino alla morte, al giuramento preso in tal senso. D'altro canto, non si dimentichi neppure che la vicenda del figliastro di Fedra aveva già ispirato Prudenzio, il quale vi aveva rinvenuto numerosi elementi in comune con la storia del martirio di sant'Ippolito (originario di Alessandria o, secondo vari scrittori orientali, così come Papa Gelasio I, di Bosra in Siria: vedi, per lo *status* degli studi, Saxer, *La questione*), sapientemente riutilizzati, attraverso la mediazione della Fedra senecana, nell'inno a lui consacrato (*Philost.* 11) ed indirizzato al vescovo di Calahorra, Valerio (vedi da ultimo Bertini, *La Fedra*, donde è possibile ricavare la bibliografia precedente). Per un'altra possibile spiegazione di tale originale associazione (simbolo dell'ideale di verginità di Artemide), vedi Talgam, *The Ekphrasis*, p. 212.

<sup>108</sup> Su tale genere retorico-letterario, vedi, tra l'altro, Friedländer, *Kunstbeschreibungen*, pp. 1-103; Downey, *Ekphrasis*; Palm, *Bemerkungen*; Maguire, *Art*, pp. 22-52; Aygon, *L'«ekphrasis»*; Dubel, *Ekphrasis*; Tissoni, *Cristodoro*, pp. 45-54; Elsner, *The Verbal*; Ravenna, *Per l'identità*; Bargellini, *Per un'analisi*, pp. 43-49; Webb, *Ekphrasis*; cf. anche Agosti, *Nonno*. In particolare, per un repertorio tematico delle *ekphraseis*, vedi Brattico, *Per un indice*. Vale la pena di ricordare che, tra i tecnografi antichi, il primo ad includere espressamente le opere d'arte come soggetto dell'*ekphrasis* è stato Nicola di Mira, *progymn.* 69, 4-11 Felten (su tale passo, cf. Fruteau de Laclos, *Nicolaos*, pp. 329-330), benché, tuttavia, già Aftonio (*progymn.* 12, 4-12 Patillon) esemplificò tale progimnasma con la descrizione del *Serapeion* di Alessandria.

esistente ma citato a memoria<sup>109</sup>, bensì alla pubblica recita in piazza<sup>110</sup> (forse divisa in più momenti<sup>111</sup>), nell'ambito probabile di un agone festivo<sup>112</sup>, dinanzi alla stessa opera d'arte descritta e, nel caso della *Descriptio imaginis*, finanche alla presenza del dignitario, che ne ha finanziato la realizzazione<sup>113</sup>. Da questo punto di vista, dunque, le due descrizioni di Procopio, assieme a quelle che ritroviamo inserite in talune orazioni di Coricio<sup>114</sup> ed all'Ἐκφρασις τοῦ κοσμικοῦ πίνακος ἐν τῷ χερμεριῷ λουτρῷ di Giovanni di Gaza<sup>115</sup>, rappresentano un *testimonium* di grande rilievo per

<sup>109</sup> È tale il caso, ad es., delle immagini descritte da Filostrato Maggiore, da Filostrato Minore e da Callistrato, su cui vedi, nel panorama recente, Ghedini, *Filostrato*; Ghedini, *Le "Immagini"*; Ghedini, *Filostrato Minore*, pp. 180-181 e 184-187; Bähler, *Autopsie*; Abbondanza, *Filostrato*, pp. 11-16 (con *status quaestionis*). In generale, sullo spinoso problema dell'ispirazione (reale o immaginaria) delle descrizioni artistiche, vedi Mango, *Byzantine*; Maguire, *Truth*; Maguire, *Art*, pp. 2-8 e *passim*; Camer, *Ekephrasis*; James – Webb, *To Understand*.

<sup>110</sup> Procopio si rivolge in entrambe le descrizioni al suo pubblico con il vocativo ὁ φιλότης (cf. *opp.* VIII, 3, 34; IX, 9, 79 e 23, 246 Amato), espressione che ritroviamo numerose volte anche negli scritti di Coricio e sempre nell'ambito di *dialexeis* introduttive alla recitazione di discorsi o declamazioni (cf. *opp.* I, [*dial.*] 4; II, [*dial.*] 4; XI, 4; XIII, 16; XV, 1; XVI, 2; XXI, 5; XXVII, 1; XXVIII, 1; XXXI, 2; XXXVI, 1; XXXIX, 8; XLI, 2 Foerster-Richtsteig); ciò a riprova del valore generico della stessa, da intendere nel senso di "o benamato pubblico". D'altronde, nella *Descriptio imaginis*, Procopio non manca neppure di rivolgersi al pubblico con il pronome alla seconda persona plurale (cf. *op.* IX, 27, 304 e 307; 3, 325 Amato).

<sup>111</sup> Vedi *supra*, n. 71.

<sup>112</sup> Vedi Friedländer, *Spätantiker*, p. 25, seguito da Renaut, *Les déclamations*, p. 215, il quale ipotizza, come quadro di riferimento, l'Ἡμέρα τῶν ῥόδων; il che spiegherebbe il riferimento, nel prologo della *Descriptio imaginis* (§ 1, 12-13 Amato), alla triste storia d'amore di Afrodite ed Adone, simboleggiata dalla rosa. Su questo aspetto, vedi *infra*, cap. 4. Quanto alla possibilità che la *Descriptio imaginis* fosse preceduta da una προλαλιά, in cui vi era allusione all'agone stesso, vedi *infra*, pp. 39-40.

<sup>113</sup> Vedi al riguardo Renaut, *Les déclamations*, p. 209 e n. 58.

<sup>114</sup> In particolare, le due descrizioni delle chiese di San Sergio e di Santo Stefano di *opp.* I, 15-78 e II, 25-41 Foerster-Richtsteig; su di esse e sull'importanza della testimonianza coriciana per la conoscenza dello spazio urbano di Gaza, oltre al contributo di Abel, *Gaza*, vedi Saliou, *L'orateur*, donde è possibile ricavare ulteriore bibliografia. Quanto propriamente alla tecnica retorica messa in pratica da Coricio, vedi Greco, "Ἀκαρπα.

<sup>115</sup> Che essa sia stata recitata a Gaza, in occasione della *Festa delle rose*, è ipotesi ampiamente condivisibile, così come ora sostenuto da Renaut, *Les déclamations*, pp. 214-215 e Gigli Piccardi, *L'occasione*. Quanto al dipinto in essa descritto, è piuttosto da condividere la ricostruzione di Friedländer, *Kunstbeschreibungen*, pp. 111-112, secondo il quale esso adornava la parete di un bagno pubblico a Gaza (o anche la cupola, come sostenuto da Cupane, *Il κοσμικός* e da Renaut, *La description*), che non quella di Cameron, *On the Date*, per il quale Giovanni avrebbe, in realtà, descritto l'affresco di un bagno di Antiochia (si esprime ora contro tale ipotesi anche Westberg, *Celebrating*, p. 159). Sulla tecnica retorica di Giovanni, vedi Gigli Piccardi, *AEPOBATEIN* e Bargellini, *Per un'analisi*, pp. 49-64.

la ricostruzione della fisionomia artistica ed architettuale della città di Gaza nel VI secolo<sup>116</sup>.

- Tre *Dialexeis* (opp. I-III Amato), di cui la prima acefala<sup>117</sup>, che descrivono il ritorno

<sup>116</sup> Non si capisce, francamente, come si possa dubitare dei particolari descritti da Procopio: tale è, almeno per la *Descriptio horologii*, la posizione, piuttosto isolata, di Goullou (*L'abitazione immaginaria*, p. 365), per il quale addirittura Procopio non direbbe nulla né della struttura, né del volume dell'orologio.

<sup>117</sup> Il confronto le altre due *dialexeis* (composte rispettivamente di 103 e 70 linee) lascia agevolmente concludere che dell'*incipit* della prima *dialexis* (la cui attuale lunghezza è di 72 linee) non molto sia andato perduto. A tale conclusione porta anche l'analisi del contenuto dello scritto: come giustamente rilevato per primo da Westberg, *Celebrating*, p. 183, n. 16, «Decl. 1 mentions the change of the elements as the sign of spring's arrival - a list which is found at the very beginning also of Decl. 2, 4 and 5».

<sup>118</sup> L'attribuzione di questi tre scritti al genere della *dialexis* si basa sull'indicazione fornita dall'autore stesso o dal copista in testa ad *op.* II Amato - in cui si legge: ἡ διάλεξις πρόφασιν λαβούσα τῶν ῥόδων ἡμῖν περὶ τοῦ ἔαρος διαλέγεται - e sul raffronto con le *dialexeis* di argomento identico di Coricio (vedi *infra*). Va rilevato, tuttavia, che il compilatore del cosiddetto *Lexicon Seguerianum III* (ζ 2 Petrova) indica l'*op.* III Amato come Εἰς τὸ ῥόδον ἔκφρασις. Ora, dato che tale lessico - il quale si caratterizza per la presenza di varie citazioni degli scritti procopiani, talune delle quali note unicamente grazie ad esso (è il caso dei frammenti 20-29 e °31 Amato) - fu redatto in un'epoca (VII sec.) molto vicina a quella di Procopio, forse nella stessa Gaza (vedi Petrova, *Das Lexikon*, pp. XXVII-XXVIII), nulla vieta che l'*inscriptio* da esso tramandata sia quella originaria. In tal caso, dovrebbe ricondursi almeno l'*op.* III Amato al genere efrastico. Invero, Procopio apre espressamente la sua composizione (§ 1, 2-4 Amato) nel segno del celebre (ed estenuato) principio dell'*ut pictura poesis*, che ben si presta ad indicare il genere efrastico (vedi Agosti, *Immagini*, p. 352 e Bargellini, *Per un'analisi*, pp. 64-65 e n. 88). Quanto all'uso, nel titolo, di εἰς + acc. in luogo del più consueto e normale genitivo semplice, esso non rappresenterebbe un ostacolo, testimoniato com'è anche per altri autori, quali Asterio (*hom.* 11 Datema: Ἐκφρασις εἰς τὴν ἁγίαν Εὐφημίαν τὴν μάρτυρα), Michele Psello (*orat. min.* 34 [Ἐκφρασις εἰς Ἐρωτα ἐγγεγλυμμένον λίθῳ] e 35 Littlewood [Ἐκφρασις εἰς τὴν τῆς ἁγίας Σοφίας σύμπτασιν]) e Manuele File (*carm.* 106 Müller [Ἐκφρασις εἰς τὸν αὐτὸν [*sc.* τὸν προφήτην Ἡλίαν]]). Resta, tuttavia, un ostacolo contro l'inquadramento dell'opuscolo di Procopio tra le descrizioni *stricto sensu* il fatto che esso non risponde affatto al fine stesso dell'*ekphrasis*, vale a dire descrivere dettagliatamente e quasi visivamente l'oggetto in esame (sugli elementi base e le finalità della *descriptio*, in particolare l'*enargeia*, vedi Dubel, *Ekpbrasis*; cf. anche Patillon, *Corpus rhetoricum*, pp. 92-97 e 243, n. 257); lo scritto di Procopio, al contrario, indugiando piuttosto sul mito di Adone ed Afrodite legato alla colorazione del fiore della rosa - cui viene fatta precedere una lunga introduzione relativa alla presentazione dei poteri e degli attributi di Afrodite, quali messi in rilievo da pittura e poesia - si avvicina maggiormente al genere della *narratio* (su di esso, vedi [Amato -] Ventrella, pp. 13-19; quanto, in particolare, ai problemi derivanti dalla contaminazione possibile tra il genere della *descriptio* e quello della *narratio*, vedi Roberts, *The Treatment*; Fowler, *Narrate*; Bargellini, *Per un'analisi*, pp. 45-47; per ulteriori argomenti, che si oppongono

della primavera (*dial.* 1-2: Περὶ τοῦ ἔαρος) ed inneggiano alla rosa (*dial.* 3: Εἰς τὸ ρόδον)<sup>118</sup>, simbolo, quest'ultima, dell'amore, della grazia retorica e del sangue di Cristo<sup>119</sup>.

Composte (così come le successive etopee) in occasione della cosiddetta Ἡμέρα τῶν ρόδων<sup>120</sup>, esse potevano originariamente servire – se è corretto il genere retorico-letterario di appartenenza – da prelude forse ad altrettante orazioni o declamazioni pubbliche<sup>121</sup>; ne sarebbe una riprova l'esempio parallelo di Coricio, il quale alle declamazioni *Miltiades* (*op.* XVII Foerster-Richtsteig) e *Vir fortis* (*op.* XL Foerster-

all'interpretazione di *op.* III Amato come di una ἔκφρασις, vedi Westberg, *Celebrating*, pp. 191-193). Non è un caso che Aftonio (*progymn.* 2, 5 Patillon) esemplifichi l'esercizio del διήγημα proprio con la storia della rosa e l'origine della sua colorazione, la quale mostra bene la funzione stessa della *narratio*, che non è nient'altro che un mito, nel senso che esso «est une fiction apportant une réponse à une question» (Patillon, *Corpus rhetoricum*, p. 220, n. 15). E, nel caso di Aftonio ed in quello di Procopio, la domanda cui rispondere consiste nel sapere da dove si origina il colore della rosa (per un esame della *narratio* aftoniana, che ben può applicarsi anche ai §§ 3-4 dell'opuscolo procopiano, vedi Patillon, *Corpus rhetoricum*, p. 221, n. 16). Comunque sia, per una discussione relativa al genere di appartenenza delle *dialexeis* di Procopio, si rimanda *infra* al cap. 4.

<sup>119</sup> Vedi *infra*, capp. 3-4. Per una possibile interpretazione allegorica in chiave cristiana del tema dell'arrivo della primavera, in connessione con la forza di Eros, presente nelle prime due *dialexeis* di Procopio, così come nelle prime due etopee (*opp.* IV-V Amato), vedi Westberg, *Celebrating*, p. 180, n. 12: lo studioso svedese si chiede dubbiosamente, se tale correlazione possa essere interpretata come un parallelo della connessione tra Gesù Cristo e la primavera, che forma parte del diffuso simbolismo solare e relativo alla risurrezione utilizzato in età bizantina in rapporto con il Cristo (vedi Kustas, *Studies*, p. 184) o con l'Annunciazione (Maguire, *Art*, p. 44). Comunque sia, alla luce della sua stessa epitome esegetica al *Cantico dei cantici* (vedi *supra*, p. 12), non è da escludere da parte di Procopio un volontà di voler ricreare nella sua descrizione del paesaggio primaverile la gioia che caratterizza l'arrivo della primavera palestinese nel *Cantico dei cantici* (2, 11-12: “Perché, ecco, l'inverno è passato, è cessata la pioggia, se n'è andata; i fiori sono apparsi nei campi, il tempo del canto è tornato e la voce della tortora ancora si fa sentire nella nostra campagna. Il fico ha messo fuori i primi frutti e le viti fiorite spandono fragranza”; su cui, vedi G. Ravasi, *Cantico dei cantici*, Milano 1996, pp. 80-83).

<sup>120</sup> L'ipotesi, generalmente condivisa, risale a Stark, *Gaza*, p. 598; *contra*, Garzya – Loenertz, *Procopii*, p. XXXV, che pensano piuttosto ad una produzione finalizzata alla pratica scolastica; per Westberg, *Celebrating*, p. 178, non sarebbe da escludere neppure una collocazione nell'ambito delle celebrazioni per l'*Adoneia*: vedi, al riguardo, *infra*, cap. 4.

<sup>121</sup> Esse corrispondono, dunque, alle cosiddette προλαλιαί, di cui numerosi esempi sussistono nei *corpora* degli scritti di Dione Crisostomo, Luciano, Filostrato, Imerio ed in particolare dell'allievo di Procopio stesso, Coricio, autore di almeno 23 *dialexeis/prolaliai*. Su esse, vedi Litsas, *Choricus*, pp. 58-60 ed in particolare Penella, *Introduction*, pp. 26-32; per le προλαλιαί di Dione, cf. Amato, *Literarische*, pp. 24-32; per quelle di Luciano, Anderson, *Patterns*; Branham, *Introducing*; Nesselrath, *Lucian's*; Georgiadou – Larmour e Villani, *L'ironia*; per quelle di Filostrato, Giner Soria, *Acotaciones*; per quelle, infine, di Imerio, Penella, *Man*, pp. 9-10. In generale, sulla teoria re-

<sup>75</sup> Procopio riassume qui bene il motivo di fondo dell'etopea, che è quello del contrasto tra la forza dell'eros e quello della parola, quindi tra amore e razionalità, che troviamo chiaramente espresso anche in due etopee di Giorgio Grammatico (*anacr.* 1 e 2 Ciccolella), dove il contrasto tra Atena, simbolo della sapienza razionale, ed Afrodite, simbolo della passione d'amore, si risolve, analogamente come in Procopio, a favore della seconda: l'ἀρετή eroica di Atena viene, infatti, superata dalla nuova ἀρετή di Afrodite, vale a dire l'abbandonarsi alle passioni (vedi Ciccolella, *Cinque poeti*, p. 179).

<sup>76</sup> Per l'indicazione delle fonti letterarie e la spiegazione delle eventuali interpretazioni simbolico-allegoriche dei soggetti iconografici presenti nell'orologio e descritti da Procopio, si rimanda al cap. 2 dell'*Introduzione* (pp. 21-30 *passim*).

<sup>77</sup> Nel *Vat. gr.* 1898, codice unico per la quasi totalità delle opere retorico-sofistiche di Procopio, il titolo della presente *Descriptio* è preceduto dal seguente argomento: "La descrizione delle presenti opere (τῶν παρόντων ἔργων) necessita di un discorso in grado di gareggiare con l'arte, ma se essa apparisse loro inferiore, ecco che ne deriverebbe l'ammirazione per l'artista, in quanto egli con la sua creazione risulta superiore alle nostre semplici parole (εἰρηκότεες ἡμεῖς). Di qui essa finisce per elogiarlo e contraccambiare possibilmente con la gloria spettante l'autore dei beni, grazie al quale la città ha avuto la possibilità di godere di tutti i suoi successi". Come per primo giustamente compreso dal Mai, contrariamente, invece, a quanto in passato ritenuto dal Boissonade e dal Diels, è evidente che tale *argumentum* si riferisce ad entrambe le descrizioni, che lo seguono, vale a dire la *Descriptio horologii* (op. VIII Amato) e la *Descriptio imaginis* (op. IX Amato), e non solo alla prima di esse (di qui le espressioni al plurale e soprattutto il suo essere stato apposto prima dell'*inscriptio* della presente ἔκφρασις; non così per il *Panegirico per Asiatico* [op. X Amato], in cui la nota introduttiva, del medesimo tenore che questa nostra, segue il titolo dello scritto, cui la stessa si riferisce). Inoltre, esso non spetta a Procopio, come ancora di recente ritiene Renaut (*Les déclamations*, p. 213), bensì è l'opera del copista (un retore della metà del XIII secolo: vedi Friedländer, *Spätantiker*, p. 93; non si capisce, dunque, come Garzya – Loenertz, *Procopii*, pp. XXIV-XXV – seguiti da Wilson, *Scholars*, p. 31 – abbiano potuto identificare lo stesso con Niceforo Basilace, vissuto in pieno XII secolo!), che mise su l'antologia degli scritti di Procopio. Lo stesso *argumentum*, anzi, costituisce una riprova dell'utilizzo in ambiente probabilmente scolastico di tale raccolta: esempi simili sono riscontrabili, tra gli altri, anche nel *corpus* dei discorsi di Coricio (cf. p. 2, 16-17; 28, 4-5; 49, 17-19; 69, 15-17; 81, 13-15 Foerster-Richtsteig; ecc.). Quanto mai utile, da questo punto di vista, il raffronto con le note preliminari, che in qualche caso accompagnano i discorsi di Temistio, talora attribuite ad autori diversi dall'autore stesso (ad es., nel codice *Matr.* 49 di Temistio, l'introduzione ad *or.* 2 Schenkl-Downey è tramandata sotto il nome di Libanio): si tratta di un «indizio dell'uso scolastico del *corpus* temistianio fin dall'antichità», che «mostra una prospettiva di lettura tutta diversa da quella di noi moderni» (così Maisano, *Discorsi*, p. 170, n. 1; cf. anche p. 82).

<sup>78</sup> Si tratta del famoso *ziggurat* («torre») di Babilonia, chiamato anche *Etemenanki* («il fondamento del cielo e della terra») ed identificato con la torre di Babele (nel *Talmud* babilonese, esso è identificato piuttosto con lo *ziggurat* di Borsippa), di cui offrono una descrizione, non sempre concordante o comunque attenta a particolari differenti, Erodoto (I, 181), Stabone (XVI, 1, 5) e Diodoro Siculo (II, 9; XVII, 112) – su di esso, vedi le ricostruzioni moderne di Wetzel – Weissbach e di Parrot, *Ziggurats*. Tuttavia, che Procopio alluda qui ad Erodoto appare incontestabile per i seguenti motivi: 1) Procopio è il solo tra le fonti greche a fare esplicita menzione dell'ordine di otto torri; 2) il suo testo riprende, talora, alla lettera espressioni presenti nella descrizione erodotea; 3) anche Coricio allude quasi con le stesse parole di Procopio al precedente erodoteo, facendo esplicita menzione del nome dello storico di Alicarnasso (cf. *Choric.*, op. II, 1, p. 26, 17-27, 2 Foerster-Richtsteig). A ciò si aggiunga un

dato di non minor rilievo: laddove per la descrizione delle piramidi (visibili all'epoca di Procopio, così come ancora oggi) il nostro ecfraсте rimanda a plurali generiche fonti (egli usa, infatti, il plurale οἱ μὲν: § 1, 8 Amato), per quella del tempio di Babilonia egli rinvia, senza espressamente citarla, ad una singola generica fonte; di qui l'uso, in questo caso e chiaramente con valore costrattivo, del singolare ὁ δέ (§ 1, 9 Amato), accompagnato per giunta dall'inciso τις ... ἰδοῖ: se delle piramidi, parimenti descritte da Erodoto (II, 124-125), chiunque poteva, all'epoca di Procopio, fornirne, all'occasione, una descrizione (una lista degli autori greci e latini, che le hanno descritte, si legge in Elsner, *From the Pyramids*, p. 237), dell'altra meraviglia Erodoto era stato il solo a poterne dare una descrizione, basata sulla visione diretta della stessa. Come ci attestano, tra gli altri, Strabone e Diodoro, il tempio babilonense di Baal-Zeus fu raso al suolo da Serse, ed Alessandro Magno, pur avendo in animo di ricostruirlo, si trovò costretto a rinunciarvi, visto il dispendio di ricchezze e di energie che tale ricostruzione avrebbe richiesto (cf. anche Arr., *An.* VII, 17). Lo stesso Diodoro, anzi, dichiara apertamente la propria personale difficoltà a descrivere il monumento, dal momento che esso non è più visibile al suo tempo. Ad ogni modo, la scelta da parte di Procopio di aprire la sua descrizione con due opere monumentali, di cui una (le piramidi) faceva sicuramente parte della lista delle cosiddette sette meraviglie del mondo, serve ad iscrivere iperbolicamente tra queste anche l'orologio, che egli si accinge a presentare al suo pubblico.

<sup>79</sup> Citazione di Hom., *Il.* I, 608 ("Ἥφαιστος ποιήσεν ἰδυίησι πραπίδεσσι; cf. anche XX, 12) – adattata, tuttavia, al nuovo contesto (di qui ἐποίησεν in luogo di ποίησεν) –, in cui vi è menzione delle dimore costruite per ciascun delle divinità dal dio del fuoco, Efesto. Per i problemi connessi con l'interpretazione, tutt'altro che pacifica, dell'espressione formulare e distintiva di Efesto, ἰδυίησι πραπίδεσσι (oltre nei due luoghi citati, essa compare in *Il.* XVIII, 380; 482 e *Od.* VII, 92), vedi Frontisi-Ducroux, pp. 475-479, la cui soluzione pare, tuttavia, troppo artificiosa; cf. anche Edwards, *The Iliad*, p. 191). La traduzione qui proposta si basa sulla parafrasi, che Procopio stesso (autore, non si dimentichi, di un libro di *Metafrasi di versi omerici*: vedi *supra*, p. 40) offre subito dopo della *iunctura* omerica, spiegando: "dotato, dunque, di mente sapiente/esperta/abile" (εἰδυίας οὖν ἔχων φρένας). Il passo – di grande rilievo per la corretta esegesi del lessico omerico – è finora sfuggito all'attenzione degli studiosi di Omero.

<sup>80</sup> Cf. Hom., *Il.* I, 607, dove l'aggettivo è usato sempre in riferimento ad Efesto. L'interpretazione dello stesso non è, tuttavia, pacifica, potendo significare tanto "dalle gambe storte", quanto "dalle braccia possenti" o anche "ambidestro": quest'ultimo è il significato che esso pare avere nel nostro contesto, ad indicare l'abilità di Efesto, ugualmente valente nell'impiego di ambedue le braccia (così intendono l'aggettivo, tra gli altri, Nazari, *Dialetto*, p. 98 [s.v.] e Quaglia, *Omero*, p. 125 [ad l.]; a sostegno di tale ipotesi, si potrebbe rinviare ad *Il.* XVIII, 476-477, in cui è detto che Efesto era tale, da riuscire a lavorare utilizzando contemporaneamente con la mano destra e quella sinistra due oggetti diversi. Nulla vieta, tuttavia, alla luce di quanto successivamente detto da Procopio a proposito della costanza nel lavoro, né che l'aggettivo vada tradotto con "dalle braccia possenti" (così interpreta Pernet, *Procopio*, pp. 18 e 44), né che esso sia da intendere proprio nel senso di "storpio", "minorato fisicamente" a seguito di un'attività sedentaria come la metallurgia (cf. Malten, *Hephaistos*).

<sup>81</sup> Cf. Hom., *Il.* XVIII, 372-373, dove Efesto è presentato "sudante" (ἰδρώοντα) e "indaffarato" (στεύδοντα), mentre gira tra i mantici, arrivando a fabbricare anche venti tripodi per volta.

<sup>82</sup> Riferimento al celebre episodio della fabbricazione da parte di Efesto delle armi di Achille (la cosiddetta ὀπλοποιΐα), in particolare dello scudo, alla cui descrizione Omero consacra ben 130 versi del XVIII canto dell'*Iliade* (vv. 478-608). La scelta di richiamare tale passo all'interno del proemio di una descrizione di opere d'arte non è casuale, profilandosi notoria-

mente ἔκφρασις omerica – per quanto letteraria – come il modello per tutte le successive ἐκφράσεις di opere d'arte nella letteratura antica. Scrive, infatti, Elio Teone (*progymn.* 118, 21-24): αἱ δὲ καὶ τρόπων εἰσὶν ἐκφράσεις, ὅποια τῶν σκευῶν καὶ τῶν ὄπλων καὶ τῶν μηχανημάτων, ὃν τρόπον ἕκαστον παρεσκευάσθη, ὡς παρὰ μὲν Ὀμήρῳ ἢ ὄπλοποιῖα. Vi è di più: l'allegoria cosmogonica, che sta dietro il soggetto artistico scolpito da Efesto all'interno dello scudo di Achille (per la sua interpretazione e lo status *quaestionis* con il rinvio alla bibliografia precedente, vedi da ultimo Aubriot, *Imago*), costituisce un invito indiretto da parte di Procopio al proprio pubblico a deciptare il messaggio simbolico ed a sapere cogliere i richiami allegorici, sottesi alle figure rappresentate nel quadrante dell'orologio di Gaza (vedi *supra*, p. 30, n. 83).

<sup>83</sup> È questo indiscutibilmente il valore da dare nel contesto all'aggettivo ἐξάισιος, utilizzato altrove per lo più in senso negativo (cf. LSJ, *s.v.*). Tale uso si registra, prima di Procopio, anche in Eusebio (VC III, 36, 1), il quale impiega l'aggettivo in relazione alla descrizione di una basilica.

<sup>84</sup> Procopio fonde qui assieme i vv. 417-421 e 469-473 del canto XVIII dell'*Iliade*, in cui è detto che Efesto era sorretto, nel suo lavoro, da due ancelle d'oro (ἀμφίπολοι χρύσειαι), che sembravano vive (ζῶησι νεήνισιν εἰοικύϊαι), disponendo, altresì, di mantici (φῦσαι), capaci di soffiare sulle fornaci, dove venivano gettati i metalli preziosi da fondere per la fabbricazione dello scudo di Achille, secondo il volere del loro padrone (ὄππως Ἥφαιστός τ' ἐθέλοι) – sul passo, vedi Musti, *L'automatismo*. Ne risulta un'interpretazione del tutto personale del testo omerico, in quanto alle due ancelle viene attribuito l'azione del ravvivare il fuoco (il dato è sfuggito tanto al Boissonade quanto al Diels, i quali rinviano esclusivamente al secondo dei due *loci* omerici: cf. Boissonade, *Choricii*, p. 150, n. 6 e Diels, *Kunstubr.*, p. 28 [ad l.]). C'è da chiedersi, tuttavia, se non si tratti di un errore originatosi in fase di trasmissione testuale e, di conseguenza, se non sia da correggere in Procopio il tràdito αὐτομάτω φῶρῃ in αὐτόματοι φῦσαι.

<sup>85</sup> Allusione ad un ulteriore automa fabbricato da Efesto e di cui vi è sempre menzione in Omero (*Od.* VII, 91-94): si tratta dei cani meccanici, “immortali e senza vecchiaia in eterno” (ἀθανάτους ὄντας καὶ ἀγήρωσ ἤματα πάντα), messi a guardia della porta d'entrata del palazzo di Alcinoo. Su tale *automaton*, vedi Faraone, *Hephaestus* e Pugliara, *Le creature*. L'insistere da parte di Procopio su questo aspetto delle capacità tecnico-artistiche di Efesto è funzionale non solo all'elogio del τεχνίτης, autore del monumento da lui descritto, quanto anche all'introduzione dello stesso orologio, in cui comparivano, come ci accingiamo a leggere, *automata* del tipo di quelli fabbricati dalla divinità omerica.

<sup>86</sup> Le parole καὶ ἦσαν ὀφθαλμῶν ἐλιγμοὶ costituiscono un'originale interpretazione, come già segnalato da Boissonade (*Choricii*, p. 151, n. 4), del modello erodoteo (vedi *infra*, n. 88), dove con οἱ ἐλιγμοὶ vengono indicati gli andirivieni attraverso i cortili (διὰ τῶν αὐλέων) del labirinto egiziano, i quali, secondo lo storico di Alicarnasso, avevano il potere di provocare un infinito senso di stupore e meraviglia (θῶμα μυρίον) in chi vi passava.

<sup>87</sup> Cf. Ach. Tat., V, 1, 4-5: «Io dividevo i miei sguardi tra tutte le strade, e non mi saziavo di ammirarle e non riuscivo a vederne interamente la bellezza. Alcune parti vedevo, altre ero sul punto di vedere, altre desideravo ardentemente di vedere, altre ancora non volevo trascurare: le cose che vedevo occupavano del tutto il mio sguardo, lo attiravano a sé le cose che aspettavo di vedere. Aggirandomi dunque per tutte le strade e non essendo appagato nel mio amore di vedere, esclamai, alla fine, stanco: “Occhi miei, siamo stati vinti!”» (trad. Q. Cataudella, Firenze 1981).

<sup>88</sup> Si tratta di Erodoto, il quale in II, 148 descrive il mitico labirinto, situato al di sopra del lago Meride in Egitto, edificato molto prima di Amenhemat III (ca. 1842-1797 a.C.) e considerato dallo stesso Erodoto superiore ad ogni descrizione (λόγου μέζω), perfino a quella

delle piramidi (per un'attenta descrizione e ricostruzione di tale labirinto, ammirato, tra gli altri, da D. S., I, 61 e 66, 3-6; Strab., XVII, 1, 37 e 42; Plin., *NH* XXXVI, 13 [19]; Pomp. Mel., I, 9, 56, vedi Mayor, *Herodotus' Autopsy*). È senz'altro significativo il fatto che Procopio concluda, in una sorta di *Ringkomposition*, il proemio della sua descrizione dell'orologio di Gaza, così come aveva iniziato, vale a dire richiamando nuovamente l'autorità erodotea ed alludendo ad un'altra delle meraviglie d'Egitto. Non è, forse, neppure un caso che entrambi i monumenti richiamati (le piramidi ed il labirinto) abbiano assolto nell'antichità ad una funzione anche funeraria (per tale funzione del labirinto, vedi Lloyd, *The Egyptian*; Lloyd, *Herodotus*, pp. 120-125). Comunque si voglia interpretare tale scelta, è certo che essa serve ad introdurre in maniera quanto più elogiativa possibile l'orologio di Gaza, indirettamente inserito nel novero delle meraviglie artistico-architettoniche dell'antichità, ed al contempo, recuperando maggiormente l'aspetto descrittivo dell'opera erodotea, a presentare l'ecfraste stesso come novello Erodoto.

<sup>89</sup> *Topos* encomiastico, consigliato da Menandro Retore (II, 369, 13-17), che ritroviamo, ad es., in Giuliano Imperatore (*or.* 1, 3, 1-2 Bidez) e, tra i gazei, in Coricio (*op.* VI, 5 [p. 88, 27 Foerster-Richtsteigl]) ed in 'Giovanni Grammatico' (*anacr.* 8, 17-18 Ciccolella).

<sup>90</sup> Per l'identificazione di tali luoghi, vedi *supra*, p. 63, n. 65.

<sup>91</sup> Per la corretta comprensione di tale passo, vedi *supra*, p. 24, n. 66.

<sup>92</sup> Per il senso dell'espressione ὁ μαρμάρων πτυχίς ed i vari problemi connessi al testo greco, vedi *supra*, p. 25, n. 67.

<sup>93</sup> Sul valore apotropaico della Gorgone ed i vari paralleli iconografici, vedi *supra*, p. 25, n. 68.

<sup>94</sup> Cf. [Apollod.], II, 4, 2. L'allusione da parte di Procopio a Perseo non implica la sua presenza sulla scena artistica: vedi *supra*, p. 25, n. 68.

<sup>95</sup> Procopio adatta alla Gorgone le parole con cui Euripide descrive nell'*Oreste* il volto delle Erinni (vv. 255-256: ὦ μήτηρ, ἰκετεύω σε, μὴ ἴσιέῃ μοι / τὰς αἵματοπούς καὶ δρακοντώδεις κόρας; cf. anche fr. 870 Kannicht: δράκοντος αἵματοπὸν ὄμμα).

<sup>96</sup> Per *ei* con sfumatura causale, vedi *supra*, p. 26, n. 71.

<sup>97</sup> A causa dell'improvvido utilizzo di agenti chimici da parte del Mai, il codice Vaticano si mostra in questo passo estremamente corrotto. Per l'interpretazione qui proposta dello stesso e le sue ricadute sul piano del contesto recitativo, vedi *supra*, p. 26, n. 71.

<sup>98</sup> Per il valore simbolico della rappresentazione delle aquile, vedi *supra*, p. 27, n. 74.

<sup>99</sup> Per i significati allegorici, cui può assolvere la figura di Eracle, vedi *supra*, p. 22, n. 63.

<sup>100</sup> Sulla simbologia di Helios e del globo tenuto in mano dallo stesso, vedi *supra*, p. 26, n. 72.

<sup>101</sup> Secondo Pernet (*Procopie*, p. 70), il gesto di Helios potrebbe imitare quello effettuato dai magistrati negli stadi, i quali davano la partenza di una gara, lasciando cadere a terra un drappo (*mappa*). Tale tipo di partenza è testimoniata, tra gli altri, da Suet., *Ner.* 22, 2; Juv., 11, 193-194; Tert., *Spect.* 16; Cassiod., *Var.* VII, 51.

<sup>102</sup> È interessante rilevare come Procopio, per indicare le sbarre di partenza della corsa dei cavalli, preferisca usare il termine βαλβίς, relegato, secondo P. Valavanis (*Hysplex*, pp. 3-10), alle corse a piedi, in luogo del più comune ὑπληγξ. In realtà, come attesta chiaramente Meride (*Lex.* β 30 Hansen) e con buona pace di Valavanis (*Hysplex*, p. 6, n. 36), il primo termine è proprio della lingua degli atticisti, tra cui appunto Procopio (cf. *supra*, p. 142; vedi anche Norden, *La prosa*, I, p. 416), il secondo della κοινή; senza considerare, poi, che Esichio (*Lex.* β 12 e 136 Latte) attesta l'uso del vocabolo anche in riferimento ai *box* di partenza (θύρα) dei cavalli (vedi al riguardo anche Pernet, *Procopie*, pp. 68-69). Ciò chiarito, va sottolineata l'importanza del paragone proposto da Procopio nella comprensione non solo della scelta del soggetto iconografico da parte del τεχνίτης, quanto anche della stessa sim-

bologia, che potrebbe nascondersi dietro i personaggi ivi raffigurati. Nel primo caso, colpiscono, ad es., i parallelismi che l'intera scena meccanica intrattiene con la descrizione della struttura di partenza dei cavalli nell'ippodromo di Olimpia, che Pausania offre in VI, 20, 10-12: «Questa struttura è simile nella forma a una prora di nave, il cui rostro è rivolto in direzione della pista da corsa: nei pressi del portico di Agnaptò la prora si allarga e proprio sulla punta del rostro c'è, sopra un'asta, un delfino di bronzo. Ciascuno dei due lati della struttura è lungo più di quattrocento piedi e vi sono costruiti dei vani che vengono assegnati a sorte ai partecipanti all'agone ippico; davanti ai carri o ai cavalli da corsa è tesa una cordicella che funge da sbarra. A ogni olimpiade, esattamente al centro della prova, viene eretto un altare di mattone crudo coperto esternamente di intonaco. Sull'altare è posta un'aquila di bronzo con le ali distese nella loro massima ampiezza. Colui che sovrintende alla corsa aziona il meccanismo che si trova nell'altare; appena questo si muove, l'aquila scatta in alto, così da divenire visibile agli spettatori, mentre il delfino cade a terra» (trad. G. Maddoli – M. Nafissi, Milano 1999). Ebbene, fatte le debite differenze tra le funzioni dei due sistemi, è innegabile che il meccanismo agonistico di partenza descritto da Pausania (per la cui ricostruzione, vedi Ebert, *Neues*) presenti elementi di affinità con quello riprodotto dal τεχνίτης di Gaza; il che non esclude che quest'ultimo abbia potuto effettivamente ispirarsi, per la propria opera, ad una struttura di partenza degli ippodromi, così come da Procopio attentamente colto e 'svelato' al proprio pubblico. Che sia, allora, questo un indizio della vicinanza dell'orologio non già ad un luogo di culto, né tanto meno all'ἀγορά, bensì ad un ippodromo (per tale ipotesi, vedi *supra*, p. 24, n. 65)? Per venire al secondo punto, occorre evidenziare che, come dodici sono le ore del giorno (quelle, cioè, descritte da Procopio ed interessate al meccanismo, di cui ci occupiamo), così dodici sono i *carceres*, donde si lanciavano per la corsa i cavalli (vedi Thuillier, *Le sport*, pp. 65-66). È possibile, inoltre, stabilire un parallelismo anche tra i *carceres* e i dodici segni zodiacali (cf. Charax, fr. 19, 7-10 Müller ap. Jo. Malal., *Chron.* p. 175 8-10 Dindorf Jo. Lyd., *Mens.* I, 12, 49-50 Wünsch). Tutto questo porta a ribadire il valore simbolico delle figure rappresentate nel quadrante dell'orologio di Gaza e la probabile presenza in esso anche di elementi astrologici (vedi *supra*, p. 21, n. 62).

<sup>103</sup> Sull'ordine delle fatiche seguito dal τεχνίτης e descritto qui da Procopio, vedi *supra*, p. 23, n. 75.

<sup>104</sup> L'epiteto ἀντιάνειραι per le Amazzoni ricorre in Hom., *Il.* III, 189 e VI, 186.

<sup>105</sup> Su tale strumento a percussione, vedi *supra*, p. 28, n. 77.

<sup>106</sup> Per l'amore di Pan verso la ninfa Eco, tema tipico degli scritti di Procopio, vedi *supra*, n. 11.

<sup>107</sup> Per tale 'rituale', tipico delle scene paniche, vedi *supra*, p. 29, n. 80.

<sup>108</sup> Sul motivo, piuttosto raro, di *Diomedes tubicen*, che non ricorre, a quanto pare, nell'episodio del rinvenimento di Achille a Sciro, vedi *supra*, p. 29, n. 82.

<sup>109</sup> Riferimento al noto episodio, ignorato da Omero, relativo allo stanare da parte di Odisseo e Diomede di Achille, che, sotto panni femminili, si era rifugiato nell'isola di Sciro, alla corte del re Licomede, onde evitare di imbarcarsi per Troia: cf. *Cypr.* fr. 9 (I) Bernabé; [Apollod.], III, 13, 8; Philostr. Jun., *Im.* 1; vedi, inoltre, Ghedini, *Achille*, pp. 19-21.

<sup>110</sup> Per l'interpretazione allegorica di tali personaggi, vedi *supra*, p. 30, nn. 85-86.

<sup>111</sup> Il termine καλαῦρον, che ricorre anche in *op.* IX, 30, 331 Amato, è desunto da Omero (*Il.* XXIII, 483), donde dipendono, tra gli altri, Antimaco (fr. 91 Wyss) ed Apollonio Rodio (*II.* 33). Sulle implicazioni simboliche di tale descrizione, vedi *supra*, p. 29, n. 83.

<sup>112</sup> Sulle ragioni, che hanno spinto l'artista a rappresentare per ultima la fatica dei pomi d'oro, vedi *supra*, p. 28, n. 75.

<sup>113</sup> Per un possibile parallelo meccanico di tale figurazione, vedi *supra*, p. 29, n. 81.

<sup>114</sup> Per l'individuazione dei luoghi omerici ed euripidei alla base del soggetto della presente descrizione, si tenga presente quanto scritto nell'*Introduzione* (pp. 31-32).

<sup>115</sup> Citazione testuale di Hom., *Il. VIII*, 32.

<sup>116</sup> Gli amori di Zeus, quale opera di Eros e simbolo del suo potere sugli dèi, compaiono anche altrove (vedi *supra*); agli amori già spesso menzionati di Procopio per Danae, Europe ed Era, si aggiunge qui quello per Semele, la figlia di Cadmo ed Armonia, donde nacque Dioniso (cf. [Apollod.], *III*, 4, 3).

<sup>117</sup> Allusione all'innamoramento di Poseidone per la ninfa Tiro, già altrove evocato da Procopio: cf. *supra*, n. 37.

<sup>118</sup> Per l'amore di Apollo e Dafne, vedi *supra*, n. 14.

<sup>119</sup> Ennesima allusione alla storia d'amore tra Afrodite ed Adone, vero e proprio motivo portante degli scritti di Procopio: essa potrebbe suggerire una recitazione della stessa *Description* nell'ambito dell'ἡμέρα τῶν ῥόδων.

<sup>120</sup> Soggetto delle prossime linee è la descrizione di una parte del dipinto di Gaza, in cui era rappresentata la famosa storia dell'uccisione da parte di Teseo del mostruoso Minotauro, figlio di Pasifae, rinchiuso nel mitico labirinto di Creta ed al quale ogni anno gli Ateniesi mandavano, come pasto, sette fanciulle e sette fanciulli. Per aiutare nella sua impresa l'eroe amato, la figlia del re Minosse, Arianna, gli consegna, su consiglio di Dedalo, un filo, che permetterà a Teseo di guadagnare l'uscita del labirinto. Cf. [Apollod.], *III*, 15, 8 ed *ep. I*, 8-9.

<sup>121</sup> Il vocabolo *παστάς* ricorre sempre in Procopio in riferimento al letto nuziale ed alle celebrazioni ad esso connesse (cf. *opp. I*, 49 e *III*, 64 Amato; *Epp.* 30, 6, 9; 47, 10; 109, 1; 123, 7 Garzya/Loenertz). È indiscutibile nel presente caso il suo valore di "baldacchino nuziale", "manto nuziale", quale ritroviamo, tra gli altri, anche in Imerio (or. 9, 68 Colonna). Sul tale tradizione e sul significato connesso di *παστάς*, vedi da ultimo M. Fantuzzi, *L'ambigua prigione di Antigone*, in L. De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'Antichità. Atti del Convegno internazionale di studio, Trento, 28-30 marzo 1988*, Firenze 1989, pp. 193-203: 199-201 con il richiamo alla bibliografia precedente. La testimonianza di Procopio suggerisce che tale baldacchino dovesse avere una forma semicircolare, quale appunto è l'immagine della coda del pavone, cui esso è paragonato. Ciò trova, del resto, conferma nel passaggio menzionato di Imerio, dove si legge testualmente: "l'onda, io credo, faceva da camera nuziale, un'onda porpora e sopraelevata, che formava una volta (κυρτούμενον) sopra il letto, ad imitare un baldacchino nuziale».

<sup>122</sup> Riferimento ad Hom., *Il. XI*, 634; cf. anche *V*, 778.

<sup>123</sup> Per la colomba, quale uccello preferito da Afrodite e simbolo della dea stessa, vedi Càsola, *Inni*, p. 236.

<sup>124</sup> Allusione alla "pulizia" fatta da Teseo, per liberare la strada verso Atene dai briganti, che la controllavano; tra di essi, Cercione, figlio di Branco e di Argiope, e Sinis, figlio di Polipeomone e di Silea, detto anche Pitiocante, perché obbligava i viandanti a tenere fermi pini incurvati: questi non vi riuscivano e venivano, di conseguenza, scaraventati in alto dagli stessi alberi, finendo così per morire di una morte atroce (vedi almeno [Apollod.], *III*, 16, 2 ed *ep. I*, 3).

<sup>125</sup> Una riflessione simile, di stampo chiaramente moraleggiante, ritorna in Procopio anche nell'epitome esegetica del *Cantico dei cantici* (PG 87/2, col. 1616, 43-44).

<sup>126</sup> Citazione di Hom., *Il. II*, 59 (σῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ με πρὸς μῦθον ἔειπεν), rispetto al quale Procopio ha sostituito, per evidenti finalità pratiche, με con μιν.

<sup>127</sup> Citazione testuale di Hom., *Il. II*, 2.

<sup>128</sup> Il testo del manoscritto (ἄμφω διεστήκατον, μεθ' οὓς ἕτερος κτλ.), tenuto per corrotto nell'edizione del Friedländer e per prudenza in quella teubneriana, può difendersi riferendo

ἄμφω a δίφρος (“seggio”) delle linee precedenti e dando a μετά il valore partitivo di “tra/fra”.

<sup>129</sup> È interessante notare come l’aggettivo ξανθοκάρηνος compaia in poesia unicamente nell’inno per Dioniso di AP IX, 524, 15. Che Procopio alluda proprio a tale componimento? Dallo stesso Procopio potrebbe, invece, dipendere Niceforo Basilace (or. B3, p. 65, 14 Garzya e *Enc. in imp.* 1, 651 Maisano).

<sup>130</sup> La presenza del leone in una battuta di caccia, che si presume potesse aver luogo in Attica, è un omaggio alla regione ed alla cultura di Gaza: vedi *supra*, p. 33.

<sup>131</sup> Per le ragioni probabili della presenza di Dafne accanto a Teseo, vedi *supra*, p. 63.

<sup>132</sup> L’aggettivo κυρταύχην rappresenta un probabile *flosculus* di origine poetica: esso compare, infatti, prima di Procopio, in riferimento ai delfini, unicamente in TrGF adesp. 438b.

<sup>133</sup> Citazione testuale di Hom., *Il.* VI, 507.

<sup>134</sup> Citazione testuale di D., 19, 197.

<sup>135</sup> L’intera frase sembra essere fuori posto: per facile logica, essa andrebbe spostata prima della frase precedente, a chiosa delle parole di Procopio “solo uno se ne nota dai passi anneriti”.

<sup>136</sup> L’Imetto e l’Egaleo, assieme ai monti Pentelico e Laurio, rappresentano le quattro alture principali dell’Attica.

<sup>137</sup> Le parole κρόταλον τι ... τὴν ἐκ τοῦ σείεσθαι προσηγορίαν δεξάμενον fanno, senz’altro, allusione al sistro (σεῖστρον), di cui ne forniscono anche l’etimologia, confermata, ad es., da Philoxen. Gramm., fr. 170 Theodoridis. Utilizzato in culti vari (cf. Plu., *Is.* 376C-D; Ael., fr. 121, 8 Hercher; Him., or. 69, 72 Colonna; ecc.), la sua associazione al mondo infantile è garantita da Polluce (*Onom.* IX, 125): καλεῖται μὲν γὰρ οὕτω καὶ τὸ κρόταλον καὶ τὸ σείστρον, ᾧ καταβαυκαλώσιν αἱ τίτθαι ψυχαγωγούσαι τὰ δυσπνούντα τῶν παιδίων.

<sup>138</sup> Si rende così il greco τῷ παραδόξῳ τῆς θεάς ἄτερος, considerato corrotto dal Friedländer, il quale proponeva di integrare così: τῷ παραδόξῳ τῆς θεάς <ἄτερος...> ἄτερος. Tale attitudine è stata per prudenza seguita nell’edizione teubneriana di riferimento. Tuttavia, il testo tradito può essere difeso, considerando che Procopio ha fatto menzione, all’inizio del paragrafo, a due soggetti distinti, vale a dire il cavaliere ed il suo seguito (ἱππεὺς δὲ καὶ οἱ παρὰ τοῦτον). Si comprende, dunque, come ἄτερος faccia grammaticalmente riferimento ad uno dei due soggetti, il secondo dei quali non importa se composto logicamente da più soggetti. In altri termini, il testo così com’è tramandato dal manoscritto vaticano è grammaticalmente corretto.

<sup>139</sup> Allusione ad Hom., *Il.* III, 70 e 91.

<sup>140</sup> Per Diomede *tubicen*, vedi *supra*, n. 108.

<sup>141</sup> Citazione testuale di Hom., *Il.* III, 369.

<sup>142</sup> Su tale interpretazione del testo greco e le ricadute per l’interpretazione dell’eventuale tecnica pittorica messa in atto dall’artista dell’opera descritta, vedi *supra*, p. 30, n. 90.

<sup>143</sup> Per la difesa di tale testo, vedi *supra*, p. 31, n. 91.

<sup>144</sup> Con tale perifrasi, Procopio suggerisce il nome del munifico committente del dipinto da lui descritto: doveva trattarsi di un certo Timoteo, dignitario imperiale, la cui identità resta incerta. Il suo essere iperbolicamente paragonato all’omonimo stratega ateniese del IV sec. a.C., figlio di Conone, lascerebbe, comunque, supporre che egli abbia rivestito il ruolo di *dux* (un Timoteo governatore egiziano, vissuto nel V secolo, è menzionato nelle lettere di Isidoro di Pelusio: vedi PRLE II, p. 1121 [«Timotheus 2»]). Non si dimentichi, tuttavia, che la fama presso gli antichi dello stratega ateniese non era del tutto positiva: egli era reputato essere un generale “baciato” dalla fortuna; di qui, secondo Eliano (*VH* XIII, 43), gli strali a lui indirizzati dai poeti comici e l’essere rappresentato dai pittori in atteggiamento di dormiente, mentre la Tyche, in piedi su di lui, cattura città nella propria rete. Tale attitudine nei

confronti di Timoteo non è, tuttavia, condivisa da Isocrate, il quale nell'*Antidosis* (117) ne fa un generale esperto e cauto, un vincitore magnanimo ed un accorto diplomatico. Ora, dal momento che Timoteo l'ateniese seguì gli insegnamenti di Isocrate nella sua famosa scuola di retorica, nulla vieta che anche il Timoteo, di cui vi è qui traccia, sia stato allievo di Procopio nella scuola retorica di Gaza.

<sup>145</sup> Per l'identificazione del *laudandus*, vedi *supra*, p. 21.

<sup>146</sup> L'*argumentum* introduttivo pare ancora una volta essere stato aggiunto posticciamente da un anonimo lettore bizantino. Vedi *supra*, n. 77.

<sup>147</sup> Per la *iunctura* οὐδὲ μόλις, cf. Dion. Soph., *Ep.* 39, 5 Hercher (σὺ δὲ Λαΐδα τινὰ Κορινθίαν ἀπομιμῆ, κελεύων μὲν ἐτοίμως, ὑπακούων δὲ οὐδὲ μόλις) e, quindi, Greg. Palam., *Hom.* 3, 18, 5 Chrestou (ὁ κόσμος ἅπας μόλις, τάχα δὲ οὐδὲ μόλις ἀρκέσει πλεονέκτη καὶ φιλάρχω ἐνί) e Nic. Greg., *Enc. in Mich. Sync.* p. 272, 30 Scmitt (... μόλις ἐπανάγουσι τινὰς εἰς συναίσθησιν καὶ ζῆλον τοῦ καθήκοντος, ἔστι δ' οὐς οὐδὲ μόλις).

<sup>148</sup> Allusione a Demostene, originario del demo attico di Peania. La medesima perifrasi è utilizzata da Procopio in *Ep.* 161, 12 Garzya-Loenertz.

<sup>149</sup> L'immagine, di memoria libaniana (Lib., *or.* 15, 4 [II p. 122, 2-3 Foerster]), della città contenta delle vittorie riportate dall'imperatore (πᾶσα πόλις ... τοῖς σοῖς τροπαίοις ἡδομένη) ritorna, in perfetta «Ringkomposition», nel finale (§ 30), laddove essa è trasferita ai poeti e ai retori cui spetta, nell'augurio di Procopio, la celebrazione perenne dei successi dell'imperatore. Nel suo rapporto metonimico con la città il retore può identificarsi pienamente con la stessa.

<sup>150</sup> Per l'incapacità della città a ricambiare degnamente i benefici ricevuti dall'imperatore, cf. Them., *or.* 3, 40c (I, p. 58, 1-5 Schenkl-Downey).

<sup>151</sup> Sul concetto di «duplice vittoria», cf. *supra*, p. 112, n. 38.

<sup>152</sup> Per tale interpretazione del testo greco, anziché «statua», vedi *supra*, p. 13, n. 25.

<sup>153</sup> Citazione da Demostene (*or.* 11, 8).

<sup>154</sup> Il riferimento è alle possibili critiche da parte dell'uditorio.

<sup>155</sup> Per tale paradosso, cf. *Paneg. Lat.* 12 (2), 2, 2.

<sup>156</sup> Sull'immagine dei λόγοι ἐπιημένοι, frequente nei prologhi (cf., e.g., *AP* IV 3 [Agath.], 46; Jo. Gaz., *Ecpbr.* 1 [prol.], 2 Friedländer), vedi Viljamaa, *Studies*, p. 79.

<sup>157</sup> Riferimenti allo stile ampio (μέγεθος) e radioso (λαμπρότης).

<sup>158</sup> Sul *topos* del δυσέφικτον, cf. *supra*, p. 97, n. 18.

<sup>159</sup> Sul carattere e le finalità della similitudine, vedi *supra*, p. 97, n. 17.

<sup>160</sup> Sulla metafora dei discorsi come esseri animati, cf. *supra*, p. 96, n. 9.

<sup>161</sup> Per l'espressione ὑφ' ἡδονῆς βακχεύοντες, cf. *supra*, p. 96, n. 10.

<sup>162</sup> Sul carattere estremamente elaborato, sotto il piano letterario, della descrizione della penisola, cf. *supra*, p. 98.

<sup>163</sup> Leggendaro re barbarico, fondatore della città (cf. App., *BC* II, 39). In generale, per la storia di Epidamno (conosciuta in seguito col nome di Dirrachio, in Illiria), cf. Capizzi, *L'imperatore*, pp. 20-25.

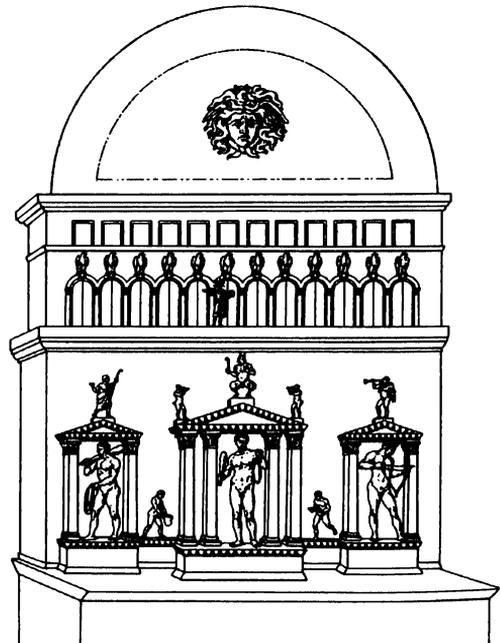
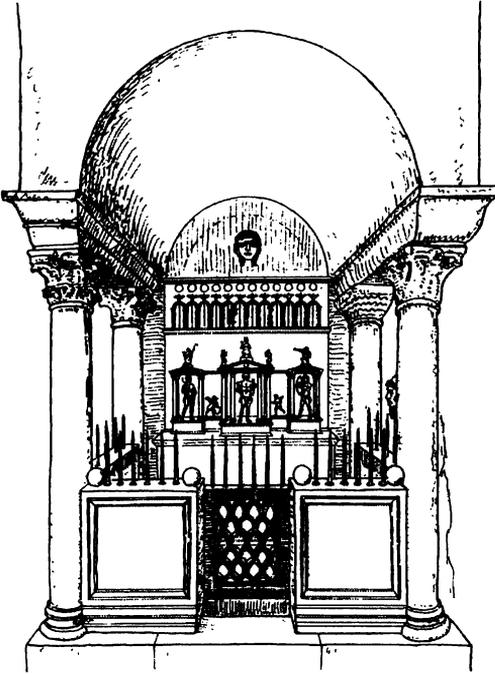
<sup>164</sup> Sulla colonizzazione di Epidamno ad opera dei Corinzi, vedi Th. I, 24, 1-2 e Lyd., *Mag.* III, 46, 3, 5-6 Schamp.

<sup>165</sup> Sull'autoctonia degli Ateniesi assai celebrata nel mondo antico, cf., e.g., E., *Ion* 589-590; Thuc., II, 36, 1; Ar., *V.* 1076; Lys. 2, 17; Isoc. 4, 24; 8, 49; 12, 124; Plat., *Mx.* 237d; D. 60, 4-5; Hyp., *Epit.* 4, 9-10; J., *Ap.* I, 21, 3; ecc. Sull'argomento, si veda Castronuovo, *Il mito*, pp. 111-125.

<sup>166</sup> Cf. *supra*, p. 98, n. 27.

<sup>167</sup> Sulla formazione culturale ed intellettuale di Anastasio, vedi Capizzi, *L'imperatore*, pp. 49-51 e Schamp, *Jean*, pp. CVII-CVIII.

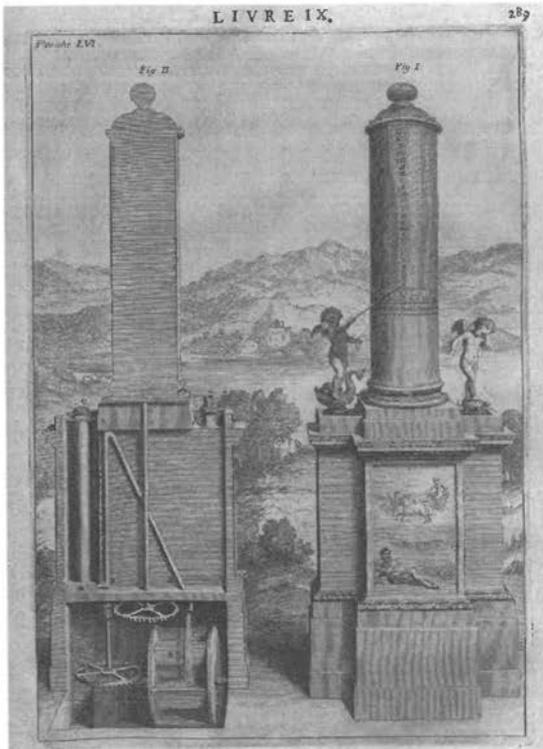
1. Rekonstruktion der Uhr von Gaza  
(Diels, *Kunstubr*, Taf. 1).



2. Rekonstruktion der Uhr von Gaza  
(Diels, *Kunstubr*, Taf. 2).



3. Auslaufklopsydra von Karnak, Nachbildung (von Mackensen, *Neue*, o.S.).



4. Rekonstruktionen der sog. „Uhr des Ktesibios“ – Perrault, *Le dix livres*, Taf. LVI.

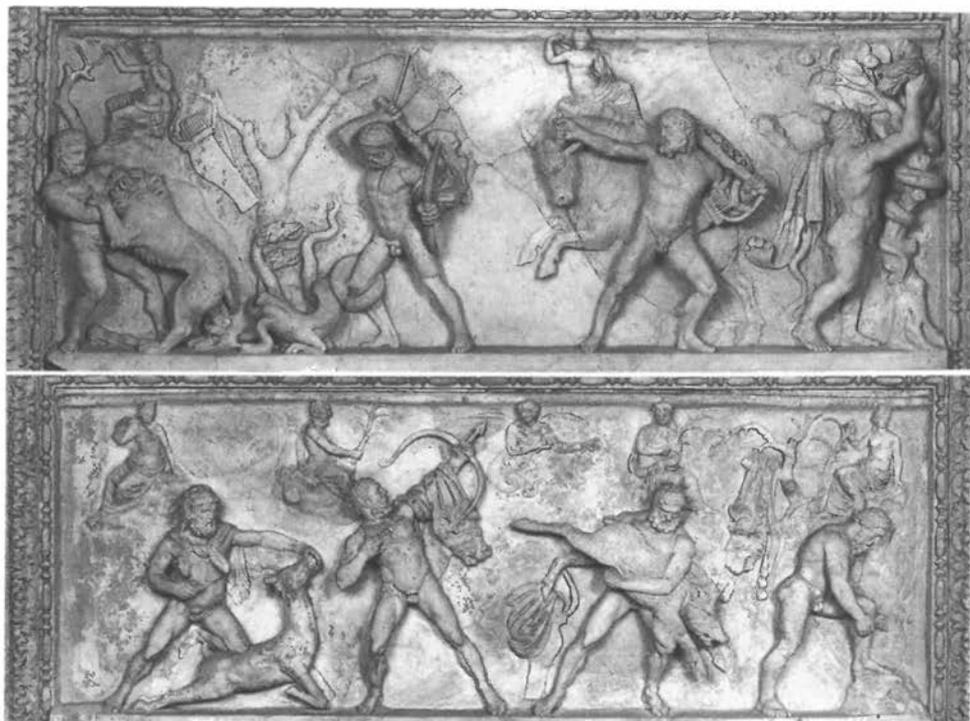
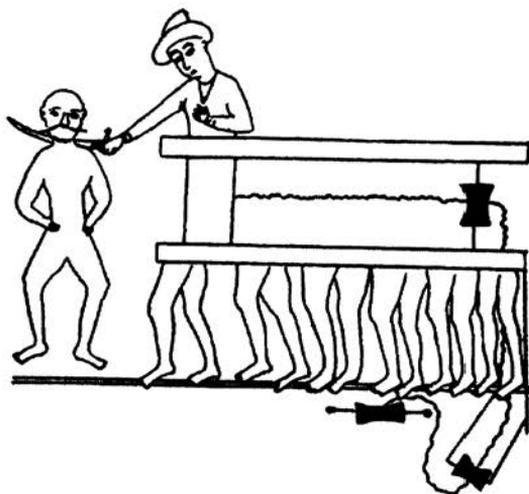


5. Rekonstruktion der anaphorischen Uhr (Künzl, *Himmelsgloben*, S. 90 Abb. 8,4).

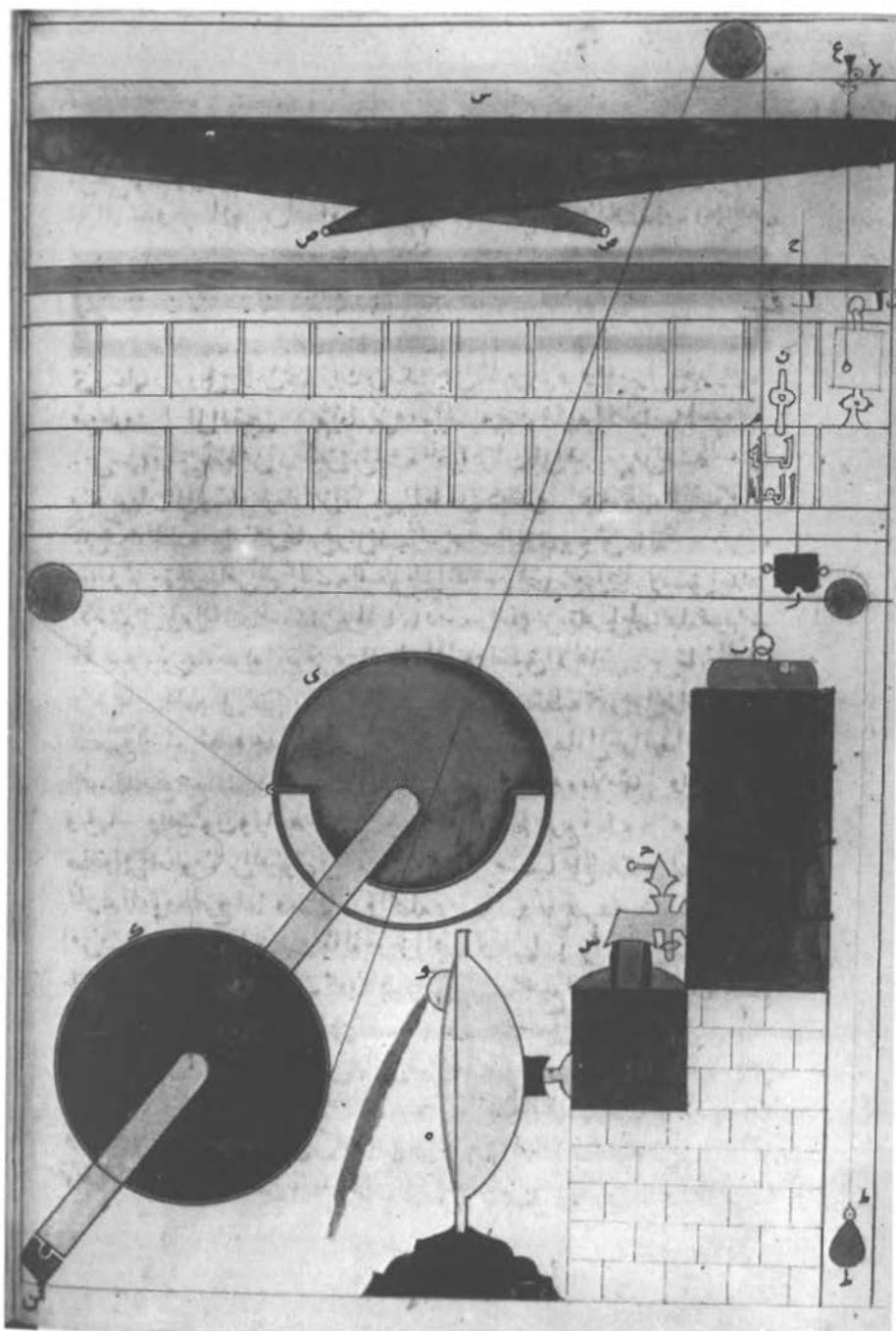


6. Fassade der ersten Uhr Gazari's (Hill, *al-Jazari*, Taf. 1).

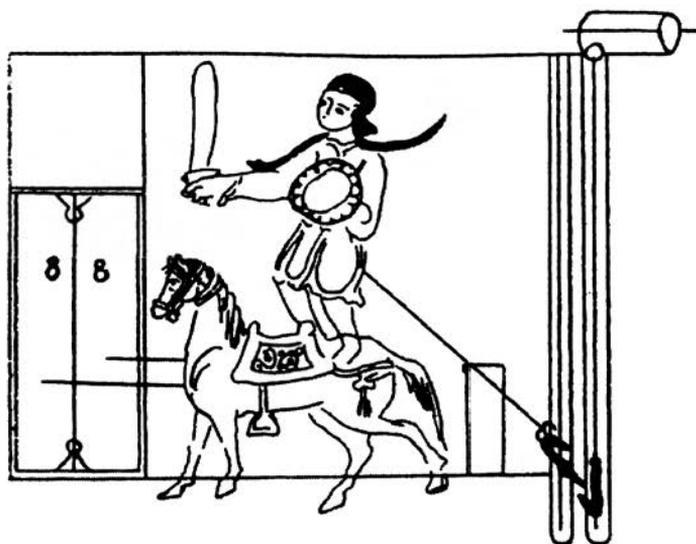
7. Hinrichtungsmechanismus der Uhr des Archimedes (Wiedemann – Hauser, *Uhr*, Fig. 5).



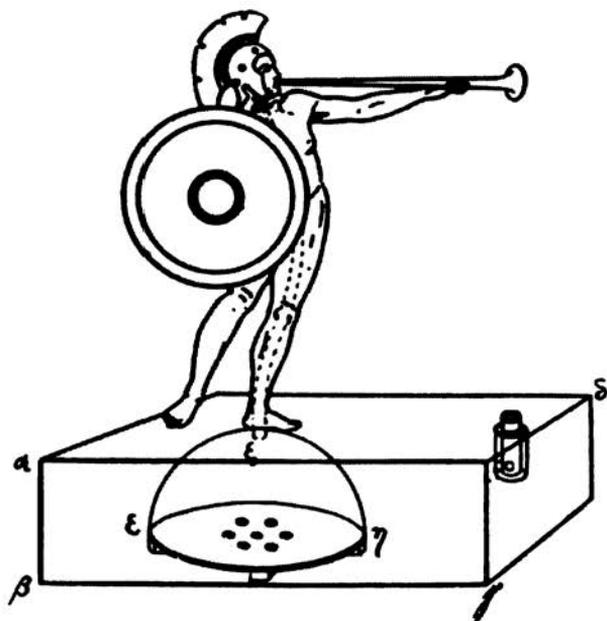
8. Marmorrelief, Vatikan 431/444 (Boardman, *Herakles*, S. 14 Nr. 1747).



9. Rückseite der ersten Uhr Gazari's (Hill, *al-Jazari*, Fig. 25).

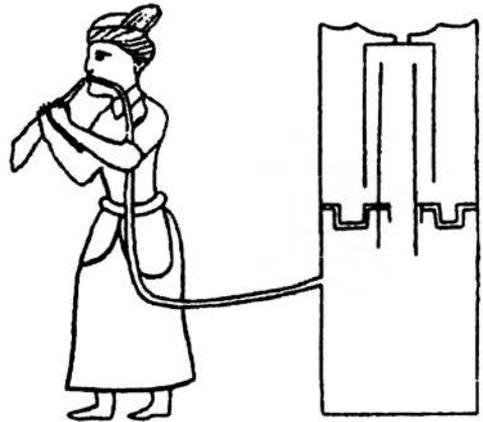


10. Türmechanismus der „Uhr des Archimedes“ (Wiedemann – Hauser, *Uhr*, Fig. 6).



11. Rekonstruktion des Trompeters nach Heron (Hammerstein, *Macht*, Abb. 6).

12. Trompeter der Uhr des Archimedes  
(Wiedemann – Hauser, *Uhr*, Fig. 10).



13. Teller-Fragment, München, Archäologische Staatssammlung (Wünsche, *Herakles*, Abb. 14.6)

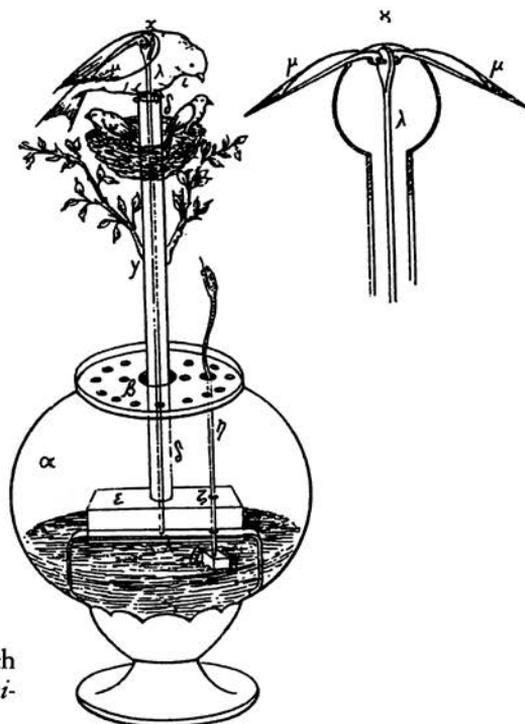


14. Spätromischer Reliefteller, München, Herakles und der Baum der Hesperiden (Wünsche, *Herakles*, Abb. 21, 1).

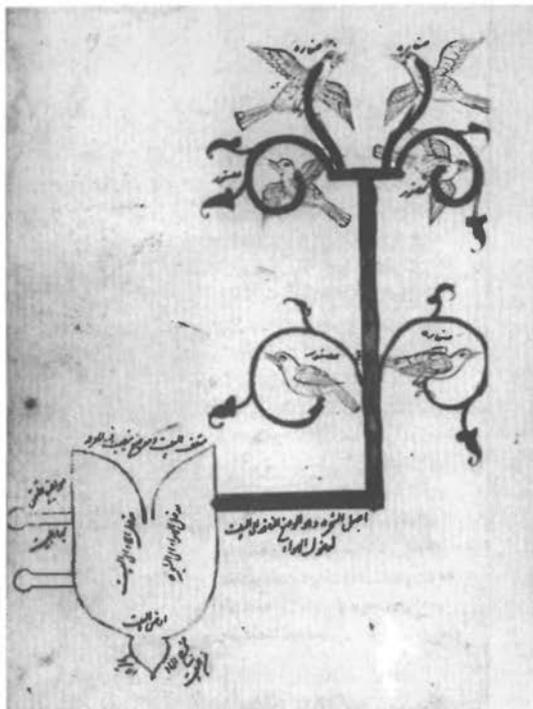




16. Vogel-Schlange-Motiv (Detail der Ara Pacis).

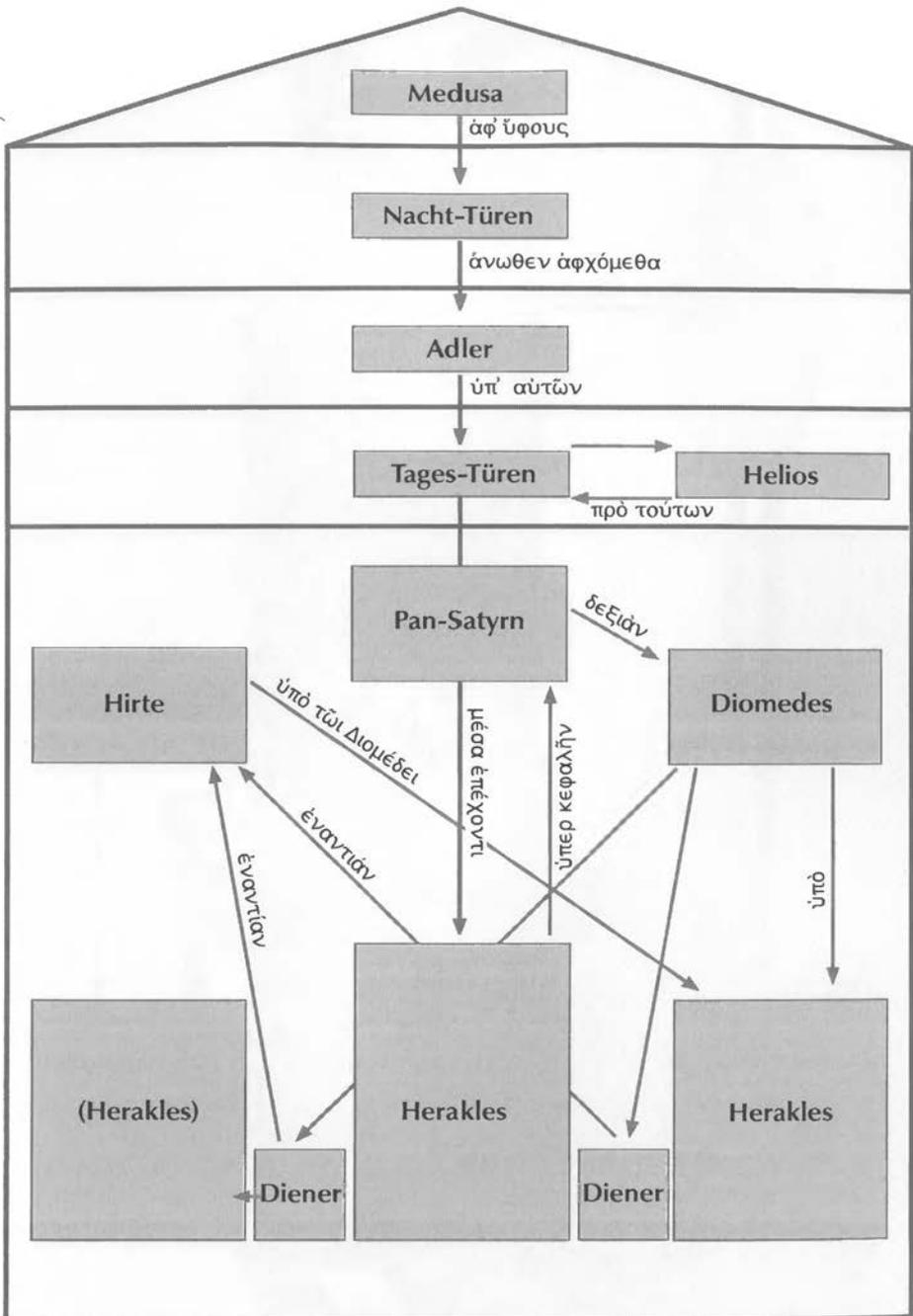


17. Vogel-Schlangen-Mechanismus nach Philon von Byzanz (Carra de Vaux, *Philon*, S. 177).

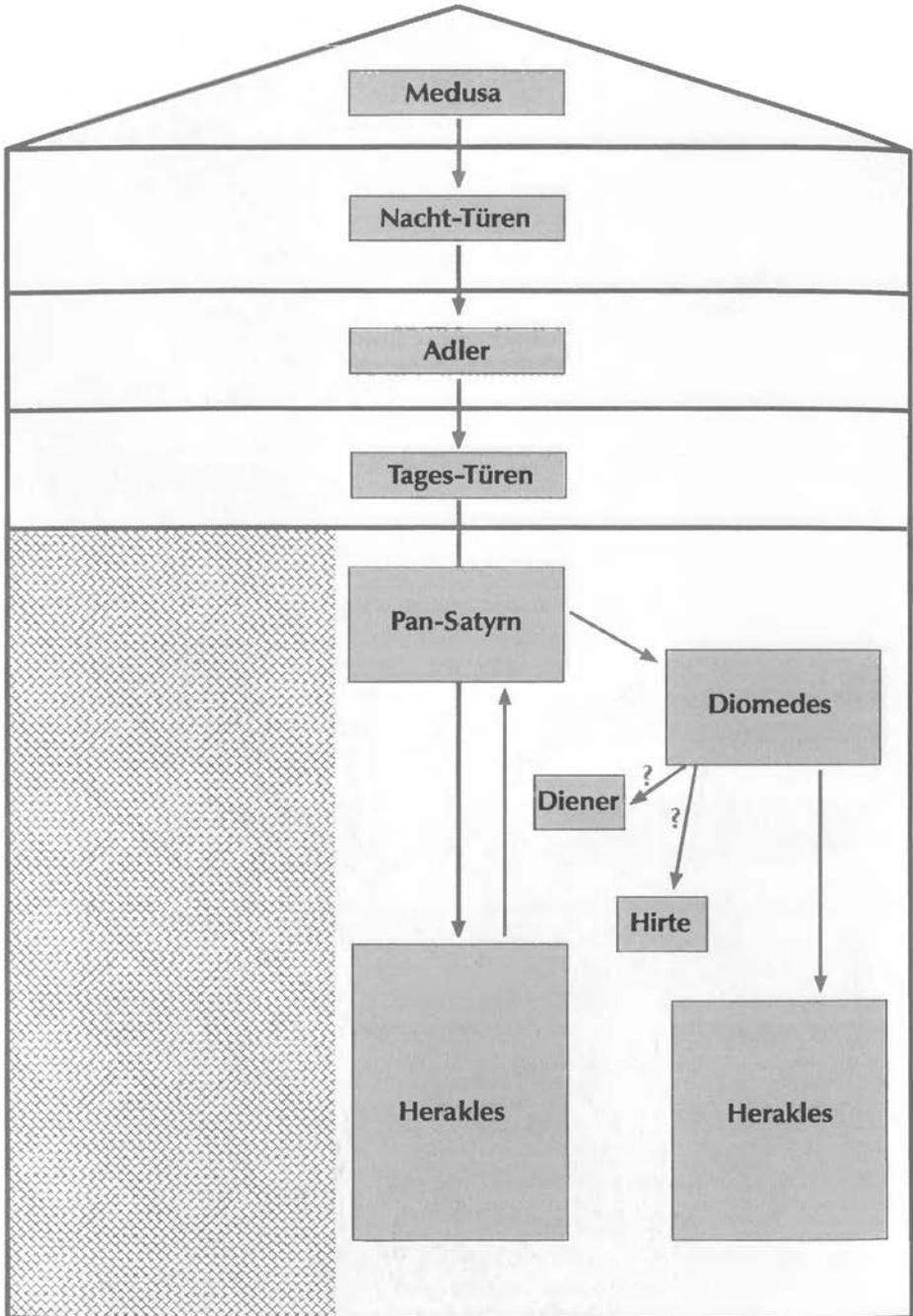


18.1-2. Vogel-Schlange-Motiv der Uhr des Archimedes (F. B. Flood, *The Great Mosque of Damascus*, Leiden-Boston 2001, Abb. 63-64).

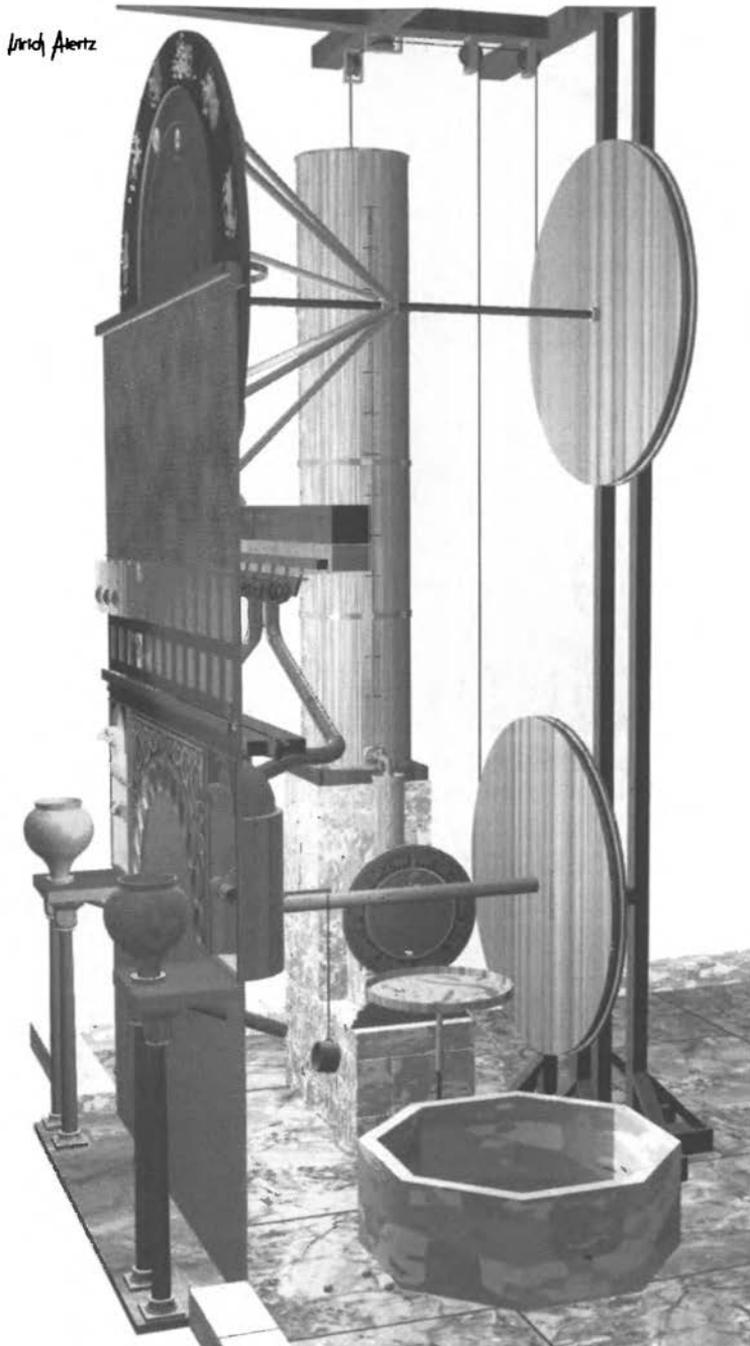




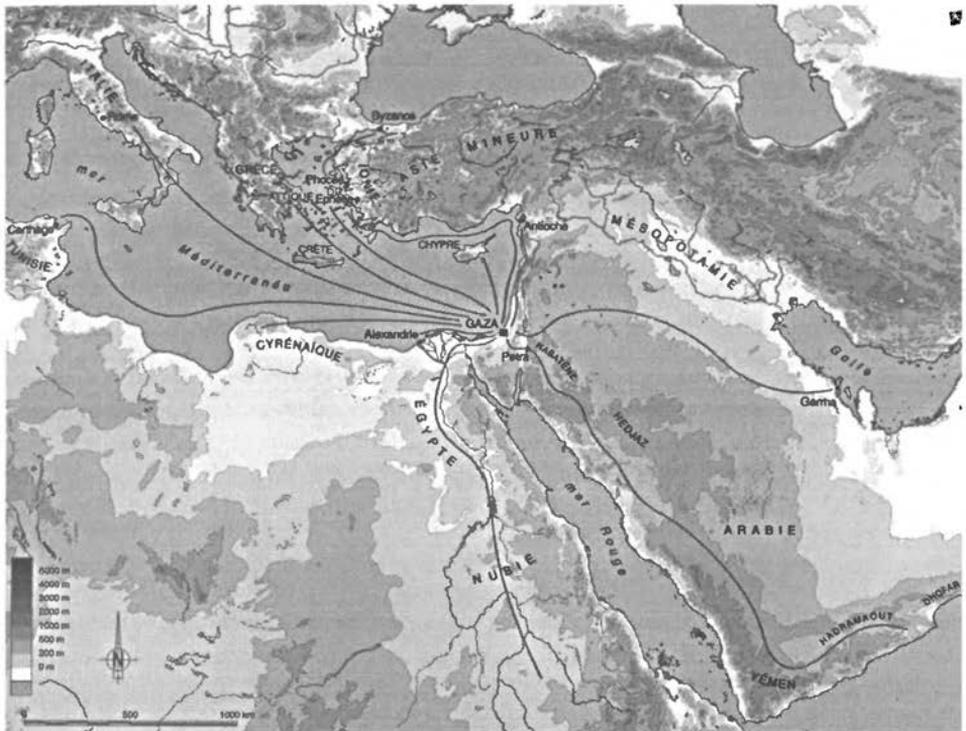
19. Prokops Schema nach H. Diels.



20. Prokops Schema nach A. Schomberg.



21. Rekonstruktion der Uhr Gazaris (Alertz, *Das Horologium*, S. 243).



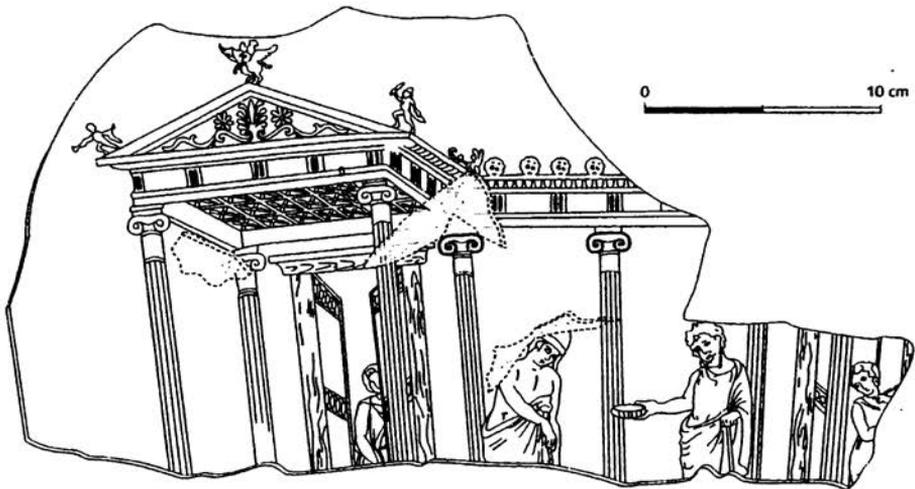
22. Karte der Handelsrouten Gazas in der Antike (J.-B. Humbert [Hrsg.], *Gaza Méditerranéenne. Histoire et archéologie en Palestine*, Paris 2000, S. 49).



1. Ausschnitt der Mosaikkarte von Madaba mit der Stadt Gaza unten links (at Glucker, *The City*, S. 20).

Hintergrund mit Baumwipfeln Dach des Palastes mit Pfau und Taubenpärchen				Bildnis des Stifters Timotheos unter seinen Schiffen			
Ariadne erblickt Theseus unter der Kinderschar	Ariadne über reicht Theseus das Woll- knäuel	Theseus besiegt den Mino- tauros	Hippo- lytos auf der Löwen- jagd	Wagen- fahrt des Priamos zur Stätte des Vertrags	Vertrag zwischen Griechen und Trojanern	Zweikampf von Menelaos und Paris	Paris bei Helena
Theseus und Phaidra im Palast in Athen mit Dienerchaft, Amme und spielenden Hunden				Hippolytos, Daphne und Gefolge auf der Jagd; die Amme übergibt den Liebesbrief; Bestrafung der Amme; im Hintergrund Gebirge mit Hirten und Herden			

2. Schematische Anordnung des Bilderzyklus (B. Bäbler).



3. Fragment eines Kelchkraters, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum (Inv. Nr. 4696. H 4701) (Umzeichnung aus Koch, *Perspektive*, Col. 647).





4b. Endymion. Wandgemälde aus Pompeji (Gabelmann, *Endymion*, Nr. 25).



5. Römischer Sarkophag, sog. „Löwenjagd Mattei“, DAI Rom, INR 29.400.



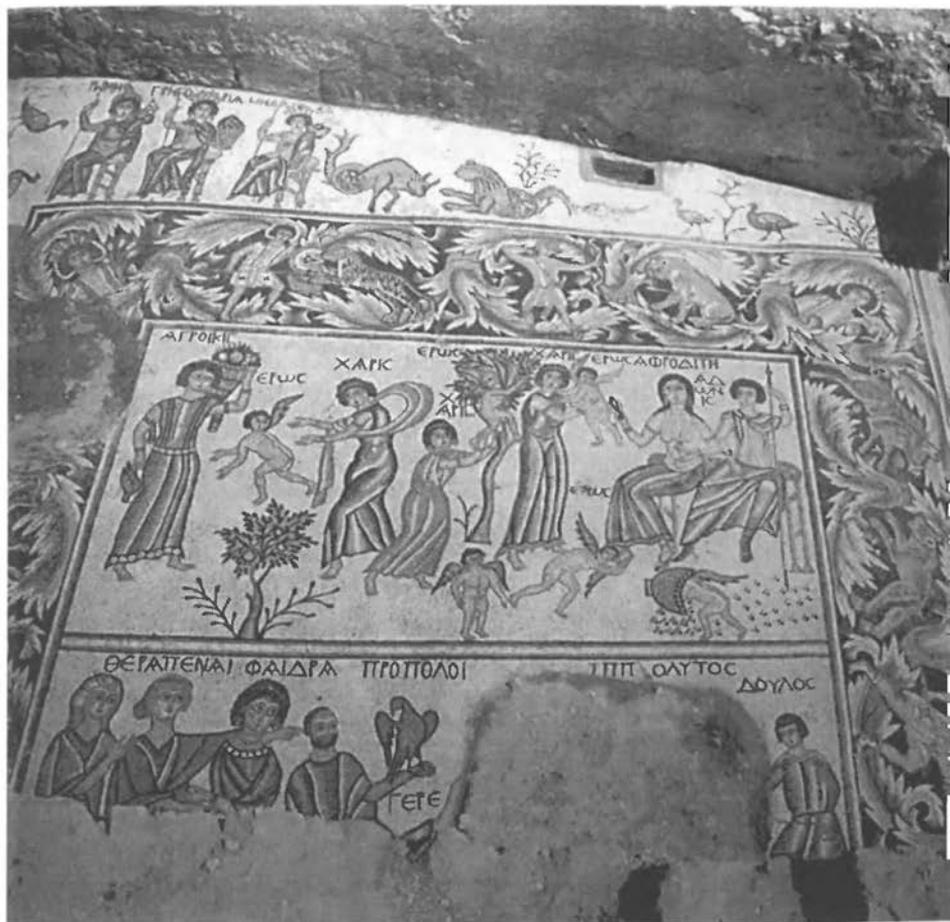
6. Theseus und Minotauros, Mosaik aus Cormerod, Université de Fribourg, Miséricord (Hauptgebäude) (C Universität Freiburg, Schweiz; Rektorat / Université de Fribourg Suisse; Rectorat).



7. Ariadne reicht Theseus das Wollknäuel. Pompejanisches Wandgemälde (Bernhard – Daszewski, *Ariadne*, S. 1052, Nr. 8).



8. Theseus unter den Kindern, Pompejanisches Wandgemälde (Reinach, *Répertoire*, S. 214 Nr. 2).



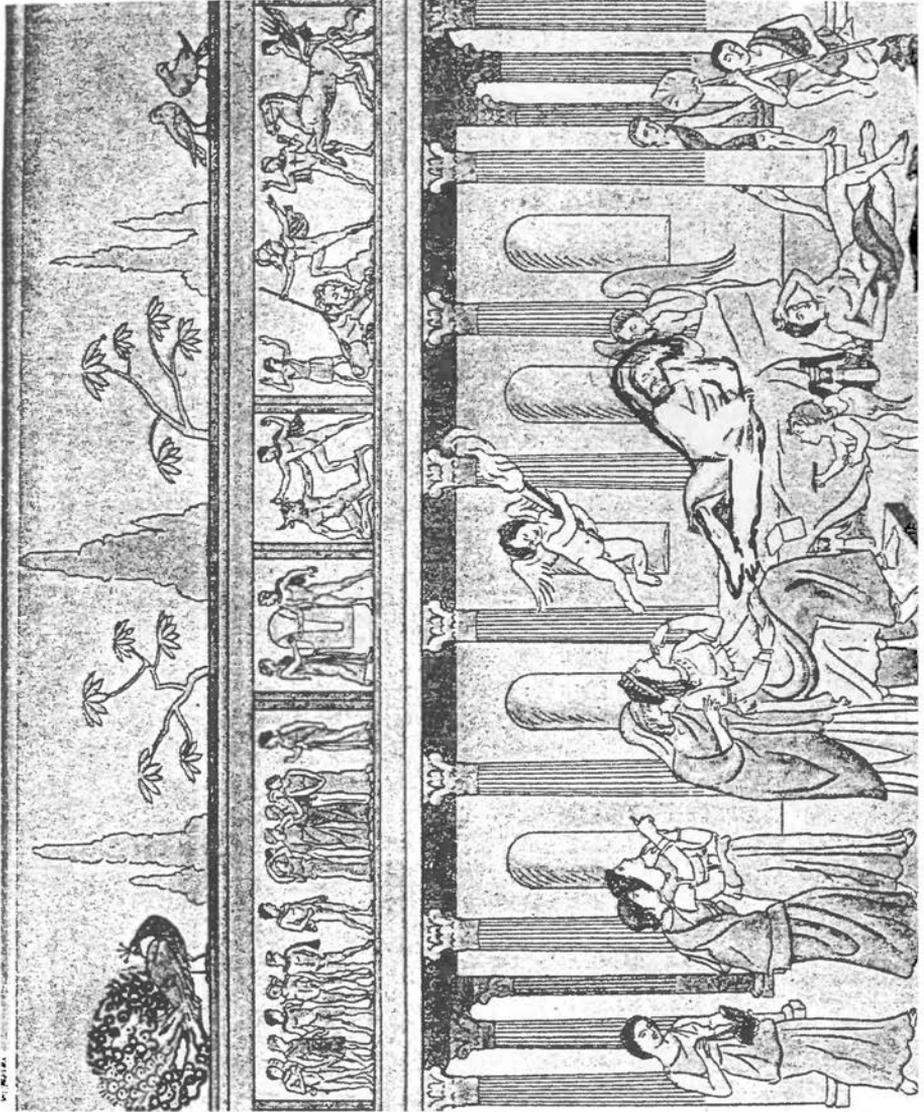
9. Madaba-Mosaik (Saliou [ed.], *Gaza*, S. 218, Fig. 3).



10. Vergrößerter Ausschnitt von a (dritter Bildstreifen von oben): Zweikampf von Paris und Menelaos.



11. Paris bei Helena, Wandgemälde aus Pompeji (Reinach, *Répertoire*, S. 66 Nr. 4).



12. Gesamtrekonstruktionen (nach Friedländer, *Spätantiker*, Taf. XI und Taf. XII, einigen Modifikationen von B. Bäbler).