

IL DOLORE PER LA MORTE DI DRUSO MAGGIORE NEL VASO D'ONICE DI SAINT MAURICE D'AGAUNE

F. GHEDINI

Fu merito indiscutibile della Simon¹ l'aver riconosciuto l'ispirazione storica — anche se celata dietro idealizzate e mitizzanti raffigurazioni — del Vaso Portland, cui la studiosa affiancò per analogia alcuni vasi in pietra dura, eseguiti da raffinati artigiani dell'epoca augustea e giulio-claudia. Auguste nozze formerebbero pertanto l'oggetto dell'articolata e complessa raffigurazione del prezioso manufatto in vetro-cammeo conservato attualmente al British Museum e il medesimo tema avrebbe ispirato, secondo un'ipotesi da me recentemente avanzata, l'incisore dell'*amphoriskos* di Leningrado;² una nascita imperiale sarebbe invece commemorata nell'*alabastron* di Berlino,³ mentre la predilezione di Claudio per le dee di Eleusi emergerebbe nel vaso di Braunschweig.⁴ Anche nella c.d. situla di Saint Maurice d'Agaune (figg. 1-4) la studiosa ha colto l'eco di un fatto storico: la morte precoce che colpì Marcello, l'adorato nipote di Augusto e marito della figlia Giulia, avvenuta nel 23 a.C.⁵ Secondo tale ipotesi la madre Ottavia sarebbe da riconoscere nella matrona velata seduta in trono, mentre l'afflitta vedova giacerebbe a terra tutta avvolta nel mantello fra Anchise, capostipite dei Giulii, e *Venus Victrix* che appende le armi sulla tomba dell'eroe defunto; i cavalli, cui è dato ampio risalto, avrebbero l'unica funzione di ribadire il riferimento eroico.

Tale articolata lettura, in cui sono contenute alcune importanti intuizioni sulle quali torneremo oltre, fu contestata dal Picard⁶ che in due articoli successivi riconobbe senza incertezze nella complessa raffigurazione gli echi delle tragiche vicende di Fedra e Ippolito, riconducendo il manufatto nell'ambito della mitologia greca e della produzione alessandrina. Su questa linea si mosse anche la Vollenweider,⁷ che si mostrò invece più cauta circa il centro di produzione (Alessandria, la Siria o Roma), mentre la lettura della Simon convinse il Bühler⁸ che la ripropose senz'alcuna variazione.

Il problema si potrebbe dunque così sintetizzare: l'Oriente greco o Roma? Il che vale a dire:

mito o storia? Oppure con una contrapposizione meno netta: mito o storia mitizzata? Verso la prima ipotesi sembra indurci l'esame iconografico del gruppo delle due donne « in conversazione » da cui, si può dire, prende inizio la composizione: in esso infatti non si può non riconoscere — con il Picard — un preciso e specifico riferimento al mito di Fedra, quale è a noi noto da numerose pitture e sarcofagi, cui si può aggiungere una raffinata teca di specchio pompeiana.⁹ È vero infatti che gruppi femminili comprendenti una figura in trono affiancata da una donna stante non mancano nella tradizione greco-romana — e basti pensare ad Andromaca ed Ecuba, Ecuba e Polissena, oppure Creusa, Clitemnestra, Ippodamia, affiancate da una servente, per non citarne che alcuni — ma il particolare schema adottato dall'incisore del vaso di Saint Maurice e caratterizzato dalla posizione attorta della donna in trono e dal singolare atteggiamento della servente curva e strettamente avvolta nel mantello si richiama inequivocabilmente al gruppo Fedra/nutrice. Di esso sono note due diverse redazioni a seconda che la regina sia effigiata, come nel nostro vaso, in una sorta di conversazione con la vecchia balia oppure giaccia riversa sul trono, premurosamente assistita da un folto gruppo di donne.¹⁰ Entrambi i tipi vengono comunemente messi in relazione con un archetipo pittorico, creato forse per suggestione della rappresentazione teatrale dell'Ippolito, la cui « prima » si tenne, com'è noto, ad Atene nel 428 a.C. A questo medesimo archetipo viene riferita anche quell'iconografia funeraria che dalla regina cretese prende appunto il nome (« motivo di Fedra ») e di cui sono note numerose attestazioni fin dalla metà del IV sec. a.C.¹¹ In realtà tale accorpamento dei due gruppi appare troppo semplicistico e non rende ragione delle differenze iconografiche, che non corrispondono a superficiali variazioni o adattamenti dal copista, ma che traducono due diversi momenti della tragica vicenda.

Lo schema della regina « in conversazione », che nella tradizione romana appare senz'altro il più

documentato,¹² è ispirato al prologo del dramma, cioè al momento della confessione che la tormentata Fedra si lascia strappare dalle insistenze della balia quasi contro la propria volontà; il tipo invece che ritrae la donna riversa sul trono e attorniata dalle serve, che fu prediletto in ambito funerario ma è anche ampiamente documentato in relazione al mito di Fedra,¹³ riproduce o l'attimo antecedente alla confessione o quello immediatamente seguente al clamoroso rifiuto del giovane Ippolito, prima che la regina si volga all'ultima, disperata decisione. Entrambe queste scene trovano puntuale riscontro nella tragedia euripidea,¹⁴ confermando da un lato l'ascendenza teatrale delle due iconografie (si veda d'altronde la frequente ripetizione del particolare del *parapetasma* sullo sfondo) e dall'altro la diversità dell'archetipo. Ora, senza entrare in questa sede nel complesso problema della cronologia dei due capostipiti e del loro reciproco rapporto,¹⁵ basti ricordare che la Fedra riversa è attestata fin dalla metà del IV sec. a.C., mentre quella « in conversazione » risulta documentata, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, a partire dal I sec. d.C. nelle pitture, e dall'età antonina nei sarcofagi. Si potrebbe pertanto ipotizzare che a una prima formulazione (Fedra riversa) sia poi seguita una revisione del soggetto, avvenuta forse, come sembra suggerire lo Schefold,¹⁶ in occasione della rinnovata fortuna che questi miti ebbero fra il IV e gli inizi del III sec. a.C.; tale versione sarebbe stata senz'altro preferita dai copisti romani.

Una conferma della validità del riferimento dell'iconografia riprodotta dall'incisore del vaso di Saint Maurice al mito di Ippolito è fornita dall'uso dello schema della nutrice, così caratteristico e riconoscibile, anche indipendentemente da Fedra e in connessione con il giovane eroe.¹⁷

Tuttavia le analogie con la ricca documentazione che riproduce le vicende dello sfortunato figlio di Teseo si fermano qui e difficilmente si può riconoscere nel vecchio semicalvo e velato, appoggiato a un nodoso bastone, il pedagogo di Ippolito, che compare talvolta nelle raffigurazioni vascolari ispirate al mito,¹⁸ oppure il re ateniese Teseo, che è riprodotto solo nei sarcofagi di Parigi e di Spalato,¹⁹ ma in ben diversa iconografia. Né la figura femminile giacente ed ammantata può essere riduttivamente — come propone il Picard — una generica « affligée »; ad essa è riservato infatti un

ruolo di tale preminenza da costringere l'esegeta a ricercare anche per lei una plausibile identificazione. Estranea alla corrente iconografia — anche se non alla tradizione letteraria — del mito è anche la maestosa figura femminile di spalle, probabilmente Artemide intenta ad appendere una spada ad un pilastro (funerario?) su cui già stanno un cimiero, uno scudo, una spada.²⁰ Meno problematica appare invece la giustificazione della presenza della coppia di cavalli, poiché, com'è noto, alla furia in essi suscitata dall'orrenda apparizione del toro emergente dalle acque è da ascrivere la tragica morte del giovane eroe; e tuttavia ci saremmo aspettati o un unico destriero — quello cioè che Ippolito utilizzò nell'ultima caccia — o quattro cavalli, vale a dire la quadriga, che compare infatti, sia pur raramente, sulle fiancate dei sarcofagi romani.²¹

Anche la lettura mitica del Picard presta dunque il fianco a non poche obiezioni dal momento che solo il gruppo delle due donne sembra riconnettersi alla tradizione iconografica delle vicende di Ippolito.

Ma la leggenda del casto giovane seguace di Artemide conobbe anche una diversa redazione, che, lasciando intatto l'antefatto e il nucleo del dramma, ne modificò in parte o, meglio, ne arricchì la conclusione.

Questa tradizione, che potremmo definire romana, compare per la prima volta — almeno per quanto mi risulti — in Virgilio:²² mentre passa in rassegna le forze latine schierate contro i Troiani, il poeta menziona il bellissimo Virbio figlio di Ippolito — *Hippolyti proles pulcherrima, quem mater Aricia misit...* —, la cui presenza fornisce il pretesto per ripercorrere i momenti salienti della tragedia del giovane trezenio, e cioè la morte — *postquam arte novercae occiderit... turbatis distractus equis* — la resurrezione — *paeoniis revocatum herbis et amore Dianae* — e infine (ed è questa la novità) il suo trasporto ad opera di Trivia nel bosco sacro di Nemi, ove egli fu affidato alla ninfa Egeria dopo aver mutato il proprio nome in Virbio.²³

Poco diversa è la narrazione di Ovidio, che più volte ritorna sull'argomento, ribadendo l'identità fra l'eroe greco e la divinità italica del *lucus nemorensis*.²⁴ L'esposizione più particolareggiata è contenuta nelle *Metamorfosi*: qui l'antefatto è costituito dalla morte di Numa e dal dolore di Egeria

che, *urbe relicta, vallis Aricinae densis latet abdita silvis*. I lamenti della ninfa fanno accorrere l'eroe figlio di Teseo che le racconta le drammatiche vicende della sua vita: il tragico inganno, l'atroce morte, la resurrezione e infine l'intervento di Diana, che lo aiuta a sfuggire a Dite al cui regno era stato strappato, muta il suo aspetto in quello di un vecchio (*addidit aetatem*) per renderlo irricognoscibile, cambia infine il suo nome in Virbio e ne fa uno degli dei minori del bosco di Ariccia (*hoc nemus inde colo de disque minoribus unus/ numine sub dominae lateo atque accenseor illi*). La narrazione ovidiana in parte accoglie la tradizione virgiliana (l'emigrazione di Ippolito nel bosco di Ariccia e la sua incarnazione in Virbio) in parte la modifica, facendo del bellissimo giovane pronto ad affrontare la battaglia un vecchio e attribuendogli il ruolo di consolatore della disperata Egeria. Ma a prescindere da queste lievi discrepanze, resta intatto il nucleo essenziale della vicenda, che conferma la fortuna di cui essa gode in età augustea; ciò d'altronde non può meravigliare in quanto da un lato tale racconto, incentrato su una divinità italica, si riconnette a una delle tipiche direttive della politica religiosa di Augusto, vale a dire la valorizzazione delle divinità locali, dall'altro è espressione di un particolare interesse manifestato dal fondatore dell'Impero per i culti nemorensi, da ascrivere forse ad una radicata tradizione familiare. Inutile ricordare che la madre era originaria di Ariccia,²⁵ come è ben presente anche a Servio che proprio nel commento al passo virgiliano relativo a Virbio, giustifica l'equivoco di una Ariccia — non altrimenti nota — madre di Virbio, *propter Augustum qui fuerat ex Aricina matre*;²⁶ ma anche il padre naturale, Ottavio, dovette nutrire per il santuario di Nemi una viva devozione, dal momento che era nativo di *Velitrae*, situata ai margini meridionali del bosco sacro;²⁷ e non mi sembra casuale che l'unica attestazione di un *flamen Virbialis* provenga dall'iscrizione funeraria napoletana di un membro della *gens Octavia* e cioè *C. Octavius Verus*.²⁸

Una generica conferma della particolare attenzione di cui fu fatta oggetto la Diana di Ariccia nell'età augustea e giulio-claudia, si può forse individuare nel *kantharos* d'oro con scene dal mito di Oreste, conservato attualmente al Museo di Londra:²⁹ in esso è svolto l'episodio dell'interces-

sione di Crise presso Toante a favore di Oreste, Pilade e Ifigenia, che stanno rifugiati nel santuario di Apollo, con il simulacro di Artemide Taurica, sottratto al tempio della dea; è questo un momento assai significativo per quella che sarà la *interpretatio* romana del mito greco (che riecheggia significativamente nella ceramica arretina),³⁰ poiché il furto della statua dell'Artemide Taurica costituisce il presupposto stesso del culto nemorense.³¹ La scelta del soggetto del *kantharos* londinese appare dunque, anche a prescindere dalla suggestiva proposta del Vermeule che tenta un'improbabile identificazione fra gli eroi del mito e alcuni membri della famiglia giulio-claudia,³² quanto mai significativa in quanto conferma la diffusa tendenza a utilizzare la tradizione greca per giustificare o valorizzare miti e culti locali. Nell'ambito di questo singolare fenomeno si può dunque inserire anche l'adattamento romano del mito di Ippolito, che, come si è detto, godette in età augustea di una stagione di vera e propria moda.³³

Ed è alla versione ovidiana, più articolata e complessa e più legata alla tradizione propriamente romana che si esplica nella valorizzazione della figura di Egeria,³⁴ che dobbiamo volgerci per tentare una nuova interpretazione del vaso di Saint Maurice. Le due donne, che costituiscono il punto di partenza della narrazione per immagini, sono, come aveva intuito il Picard, Fedra e la nutrice, cioè il presupposto logico delle tragiche vicende successive; l'*hydria*, che la vecchia balia tiene in mano, estranea alla corrente tradizione iconografica, è forse un espediente figurativo per sottolineare l'atmosfera luttuosa di cui è pervasa l'intera raffigurazione.³⁵ Il vecchio semicalvo e velato è Virbio, la cui iconografia non altrimenti nota è tuttavia ricostruibile — almeno nelle linee generali — sulla base della testimonianza di Pausania, che ricorda il simulacro di Ippolito a Trezene, indistinguibile dall'immagine di Asclepio:³⁶ e del dio guaritore il nostro vecchio ha non solo la barba, ma anche il nodoso bastone. La pelle animale che copre il suo sedile potrebbe invece suggerire quella caratterizzazione agreste, che ben conviene ad una divinità della natura quale era diventato Ippolito nella sua trasfigurazione nemorense. La donna velata è la dolente Egeria che viene da Virbio consolata della dolorosa perdita del suo protetto Numa. Quasi evocata dalle parole del vecchio dio compare, accanto al segnacolo funerario su cui sono

appese le armi dell'eroe defunto, Diana, patrona e benefattrice dello sfortunato giovane.³⁷ La raffigurazione si chiude con l'immagine dei due cavalli, uno dei particolari più significativi dal punto di vista della realizzazione artistica, che si allontanano con le lunghe criniere al vento. In essi più che l'allusione alla funesta quadriga meglio vedrei la traduzione figurativa del *topos* dell'interdizione ai cavalli dell'ingresso al santuario della Diana di Ariccia, su cui particolarmente insistono Virgilio e Ovidio. Una tale lettura sembra suggerita dalla totale assenza di finimenti, indispensabili per i destrieri aggiogati alla quadriga e indicati invece, generalmente, nei rilievi dei sarcofagi.

La versione romana del mito di Ippolito sembra dunque render ragione di tutti i personaggi che compaiono nella complessa raffigurazione e l'unico particolare che resta incomprensibile è la seconda spada nelle mani di Diana, che non può essere quella di Ippolito, già appesa alla sua stele funeraria. Tale aporia può essere forse superata se si accetta il presupposto storico della Simon che, ponendo il manufatto in relazione a un lutto imperiale, aiuta anche a risolvere i problemi riguardanti la committenza e la destinazione del prezioso manufatto. Che il mito di Ippolito/Virbio potesse ben convenire alla commemorazione della morte di un giovane guerriero è cosa troppo ovvia perché necessiti di un'ulteriore dimostrazione. Più problematica appare invece la identificazione storica del defunto di cui si volle commemorare la morte, poiché, com'è noto, di lutti imperiali fu costellato il principato augusteo: Marcello (23 a.C.), Agrippa (12 a.C.), Druso Maggiore (9 a.C.) e poi gli adorati nipoti Lucio (2 d.C.) e Gaio Cesare (4 d.C.). Non c'è dunque che l'imbarazzo della scelta, ed anche se il dato stilistico, così accuratamente indagato dalla Simon, sembra rendere preferibile un inquadramento cronologico che non oltrepassi la fine del I sec. a.C., portando di conseguenza all'esclusione dei due nipoti di Augusto, sarebbe egualmente difficile proporre una identificazione abbastanza plausibile, se non ci soccorresse un significativo particolare relativo alla morte di Druso Maggiore, il prediletto dei due figli di Livia, l'eroe delle guerre germaniche, che proprio dalle sue sfolgoranti vittorie nordiche mutuò il soprannome con cui è ricordato nell'*elogium* del foro.³⁸ La fine — come sappiamo dall'epitome liviana³⁹ — lo colse sulla via del ritorno e lo stru-

mento del destino fu un cavallo che lo travolse causandogli ferite che l'arte medica non poté guarire. Inutile ricordare lo strazio disperato della madre, cui fu indirizzata una *consolatio* giunta anonima ma riecheggiante temi della poetica ovidiana;⁴⁰ né minore fu il rimpianto di Augusto, che gli andò incontro assieme alla moglie fino a Pavia, donde lo accompagnò nel suo ultimo viaggio verso la capitale (*neque abscedentem a corpore simul urbem intravisse*); qui giunto gli concesse solenni funerali ed anzi egli stesso pronunciò nel circo Flaminio l'orazione funebre, mentre il fratello Tiberio parlò nel Foro; concesse inoltre che il feretro fosse circondato dalle immagini dei Claudii e dei Giulii, accogliendone infine le ceneri nel proprio mausoleo.⁴¹ E molteplici furono gli onori postumi a lui decretati, fra cui particolarmente significativi mi paiono l'arco sulla via Appia e l'altare — o un cenotafio? — in Germania.⁴²

In quest'ottica storica la composizione sembra acquistare maggior coerenza e più specifica pregnanza: il giovane defunto, la cui spada Artemide sta per appendere al sepolcro di Ippolito, è Druso Maggiore, tragicamente morto per una caduta da cavallo e per tale destino facilmente riconnettibile all'eroe greco, straziato dai suoi destrieri, che nel bosco di Ariccia aveva trovato una nuova vita divina sotto le sembianze di un vecchio e con il nuovo nome di Virbio. Tale lettura non comporta in alcun modo un'improbabile assimilazione Virbio/Druso Maggiore, poiché nulla nella composizione sembra alludere a un'apoteosi del giovane defunto che certo non possiamo neppure tentare di riconoscere nel vecchio Virbio. Onori divini d'altronde non erano stati proposti per Marcello, di cui l'afflitto Anchise canta l'odiosa sorte con indimenticabili parole nel VI libro dell'Eneide.⁴³ per il valoroso Agrippa o per la diletta Ottavia.⁴⁴ Allusioni in tal senso non emergono nemmeno nella sopra ricordata *consolatio* che l'anonimo poeta indirizza alla dolente madre proprio per la morte del suo secondogenito: ivi si ribadisce che il giovane eroe è scomparso per sempre e solo il ricordo della sua virtù vivrà nella memoria dei posteri (*facta ducis vivent operosaque gloria rerum / haec manet, haec avidos effugit una rogos*).⁴⁵ Analogamente nel racconto delle *Metamorfosi* ovidiane, che, anche se posteriore di almeno un decennio alla morte di Druso, mostra con la raffigurazione del vaso significative e puntuali tan-

genze, la narrazione del destino di Ippolito è utilizzata dal vecchio Virbio per consolare l'afflitta Egeria, ma non per prefigurare un'analogia sorte per il re defunto.

Precisato così il senso della composizione mi sembra che ogni aporia venga superata e ogni particolare trovi la sua logica collocazione; e a maggior ragione, se si tien conto che Druso Maggiore, discendente da una famiglia di origine sabina, come il re Numa, cui nel vaso si allude mediante il dolore di Egeria, era legato al culto nemorense sia per nascita sia per adozione.⁴⁶ Non

sarà forse inutile infine ricordare che l'arco in suo onore fu eretto proprio sulla Via Appia che non a caso è la strada che porta al santuario di Ariccia.⁴⁷

Siffatta lettura restituisce dunque a questo prezioso manufatto in pietra dura la sua valenza storica: esso fu verisimilmente commissionato come dono per la madre o, forse, per la moglie del giovane scomparso, che possiamo, pur cautamente, riconoscere nella dolente Egeria che piange il suo Numa.

*Istituto di Archeologia
Università di Padova*

¹ E. SIMON, *Die Portlandvase*, Mainz 1957, *passim*; *contra* CH. PICARD, in « La Gazette des Beaux Arts », LIII, 1959, pp. 193-214; *Id.*, in « Z. Schw. Arch. », pp. 1-7.

² Sul vaso Portland v. da ultimo L. POLACCO, in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di A. Adriani*, Roma 1984, pp. 729-743; per l'*amphoriskos* di Leningrado si veda: H. P. BÜHLER, *Antike Gefässe aus Edelsteinen*, Mainz 1973, p. 65, n. 73, con precedente bibl., tav. 22; e da ultimo F. GHEDINI, in « Arch.Cl. », in corso di stampa.

³ BÜHLER, *op. cit.*, p. 59 sgg., n. 68, tav. 20; v. da ultimo F. GHEDINI, in « R.M. », 94, 1987, p. 98 sgg.

⁴ BÜHLER, *op. cit.*, p. 65 sgg., n. 65, tav. 23; v. da ultimo E. LA ROCCA, *L'età d'oro di Cleopatra. Indagine sulla Tazza Farnese*, Roma 1984, p. 69 sgg.; ulteriori spunti in F. GHEDINI, in « R.d.A. », X, 1986, p. 31 sgg.

⁵ SIMON, *op. cit.*, p. 64 sgg.; ulteriore bibl. in BÜHLER, *op. cit.*, p. 51 sgg., n. 35, con riassunto delle tesi dei principali studiosi.

⁶ PICARD, *art. cit.*, *passim*; in tal senso si erano espressi anche A. FURTWÄNGLER (*Die antiken Gemmen*, III, Berlin 1900, p. 339 sg., fig. 189) e P. SCHATZMANN (in « Z. Schw. Arch. », VII, 1945, p. 1 sgg.).

⁷ M. L. VOLLENWEIDER, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden Baden 1966, pp. 55, 111 sg., tav. 55 sg.

⁸ BÜHLER, *op. cit.*, p. 51 sgg.

⁹ Per le pitture v. S. REINACH, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris 1922, p. 209 sg.; K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957, p. 369 (Index); ulteriore bibl. in M. LAWRENCE, in *In Memoriam O. J. Brendel*, Mainz 1976, p. 175, cui

si può aggiungere la pittura descritta da Procopio di Gaza (P. FRIEDLÄNDER, *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza*, Città del Vaticano 1939, pp. 10 sg., 50 sgg., con ricostruzione, non del tutto convincente, alla tav. XI) e quella ricordata da PRUDENZIO (C. SYMM., II, 53 sgg.); per i sarcofagi si veda C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 2, Berlin 1904, p. 169 sgg.; III, 3, p. 571 sg.; G. KOCH - H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982, p. 150 sg., ivi ulteriore bibl.; per la teca di specchio pompeiana v. P. DEVAMBEZ, in « B.C.H. », LXXIX, 1951, p. 121 sgg.

¹⁰ Un terzo schema, variante del gruppo in conversazione, presuppone la coppia Fedra/nutrice in colloquio frontale ed è documentato soprattutto in alcune pitture (REINACH, *op. cit.*, pp. 209, 2, 4, 5; 210, 3, 4) e, sia pur con minore frequenza, nei sarcofagi: (ROBERT, *op. cit.*, III, 2, nn. 160 (Arles), 161 (Roma, Villa Giustiniani), 164 (Pisa, Camposanto Monumentale), 165 (Capua)).

¹¹ DEVAMBEZ, *art. cit.*; PICARD, *art. cit.*

¹² ROBERT, *op. cit.*, III, 2, nn. 151 (Costantinopoli), 154 b (Leningrado); la nutrice è sostituita da una serva appoggiata al trono con le gambe incrociate nei nn. 163 (Spalato), 166 (Roma, Villa Pamphilj), 167 (Roma, Museo del Laterano), 168 (Roma, Villa Albani), 169 (Benevento), 174 (Avignone), 176 (Parigi, Louvre); Fedra è girata ma non in coppia nel n. 170 (Parigi, Louvre). Alle testimonianze dei sarcofagi si possono aggiungere una pittura da Pompei (REINACH, *op. cit.*, p. 210, 2 = coppia Fedra/nutrice) e una da Ercolano (REINACH, *op. cit.*, p. 210, 1 = Fedra girata ma non in coppia). Infine un'iconografia intermedia tra il tipo in conversazione e il modello della dolente si registra nel sarcofago di Woburn Abbey (ROBERT, *op. cit.*, III, 2, n. 156) e in una pittura della *Domus Aurea* (REINACH, *op. cit.*, p. 209, 3).

- ¹³ ROBERT, *op. cit.*, III, 2, nn. 152 b (Agrigento), 155 (Roma, Villa Medici), 159 (Roma, Villa Albani), 161 (Parigi, Louvre), 171 (Firenze, Uffizi), cui si può aggiungere il sarcofago di S. Clemente, Roma: LAWRENCE, *art. cit.*, tav. 42 a, e la teca di specchio pompeiana (v. *supra*, nota 9).
- ¹⁴ EUR., *Hipp.*, 173 sgg., in particolare 198 sgg. (Fedra riversa e affranta; sorretta dalle donne); 335 sgg. (confessione della regina alla nutrice), 432 sgg. (la nutrice consiglia Fedra di rivelare il suo amore a Ippolito), 668 sgg. (Fedra disperata si appresta a morire).
- ¹⁵ O delle interferenze con il terzo schema, di cui si è detto *supra* a nota 10.
- ¹⁶ K. SCHEFOLD, in « M.E.F.R.A. », LXXXVIII, 1976, p. 770 sgg.; la fortuna del mito di Ippolito nella prima età ellenistica è confermata dalla testimonianza di Plinio (*N.H.*, XXXV, 114) che ricorda l'*Hippolytum tauro emisso expavescentem* di Antifilo che era stato portato a Roma e esposto nella *porticus Philippi*.
- ¹⁷ ROBERT, *op. cit.*, III, 2, nn. 152 (Agrigento), 154 (Leningrado), 159 (Roma, Villa Albani), 160a (Arles), 171 (Firenze, Uffizi); in quest'ultimo caso la somiglianza è meno evidente poiché la nutrice è in secondo piano. Non mi sembra inopportuno ricordare che nella descrizione di Procopio (BOISSEVIN, p. 164; FRIEDLÄNDER, p. 12) solo il volto e una mano della vecchia apparivano scoperti, esattamente come essa si presenta nei sarcofagi e nel nostro vaso.
- ¹⁸ PICARD, *art. cit.*, 1959, nota 53, ivi bibl.
- ¹⁹ ROBERT, *op. cit.*, III, 2, nn. 161, 163.
- ²⁰ Pur accettando l'ipotesi del Picard che si tratti di Artemide, protettrice del giovane eroe, resta però ingiustificato il motivo per cui la dea appende alla stele una seconda spada.
- ²¹ ROBERT, *op. cit.*, III, 2, nn. 152 (Agrigento), 154 a (Leningrado).
- ²² Anche se non è escluso che il poeta latino si sia rifatto ad una versione ellenistica forse callimachea (cfr. SERV., *Ad Aen.*, 778); sul problema v. fra gli altri P. M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, Oxford 1972, p. 768.
- ²³ VERG., *Aen.*, VII, 761 ss.; la tradizione di un Virbio, questa volta figlio di Egeria, a capo dei Latini di Ariccia è riportata anche da SIL.IT., *Pun.*, 4. 380 ss.; su Virbio v. da ultimo G. RADKE, *Die Götter Italiens*, Münster 1979, p. 338 sgg.; e, da ultimo, L. CRESCENZI - E. TORTORICI, in *Enea nel Lazio*, Roma 1981, p. 19 sgg.
- ²⁴ OV., *Met.*, XV, 479 ss.; *F.*, III, 265, VI, 737 ss.; accanto alla tradizione romana, culminante nella metamorfosi in Virbio, è ampiamente presente in Ovidio anche la tradizione greca del mito di Ippolito (cfr. soprattutto *Her.*, IV; *Ars. Am.*, I, 338).
- ²⁵ SVET., *Aug.*, 4.
- ²⁶ SERV., *Ad Aen.*, VII, 762.
- ²⁷ F. MÜNZER, s.v. *Octavius*, in *P.W.*, XVII, Stuttgart 1937, c. 1802 sg.
- ²⁸ C.I.L., X, 1493; I.L.S., 6457.
- ²⁹ E. SIMON - G. BAUCHHENS, s.v. *Apollon-Apollo*, in *L.I.M.C.*, II, 1984, p. 432, n. 498, con precedente bibl.
- ³⁰ A. STENICO, *La ceramica arretina, I. Museo Archeologico di Arezzo. Rasinius*, I, Milano-Varese 1960, nn. 87-88.
- ³¹ Circa l'origine del culto di Diana ad Ariccia si veda E. SIMON - G. BAUCHHENS, s.v. *Artemis/Diana*, in *L.I.M.C.*, II, 1984, p. 792 sgg., ivi bibl. Sull'importanza delle ceneri di Oreste che non a caso furono traslate proprio in età augustea dal santuario di Ariccia a Roma si v. *ibidem*, p. 794 e HYG., *Fab.*, 261; circa la loro localizzazione *ante aedem Saturni* cfr. SERV., *Ad Aen.*, II, 116, e il rilievo di Villa Medici con Apollo e Diana presso l'urna di Oreste (SIMON - BAUCHHENS, *art. cit.*, p. 413, n. 358); ma non si dimentichi che in SERV., *Ad Aen.*, VII, 188, le *ossa Orestis* sono annoverate fra i *sacra pignora Imperii* custoditi dalle Vestali.
- ³² C. C. VERMEULE, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge Mass. 1968, p. 128 sgg., ff. 57-61; più cauto Zs. KISS, *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère*, Varsovie 1975, pp. 107, 128, 171.
- ³³ Successivamente, della leggenda di Ippolito ad Ariccia emergeranno solo brevi accenni volti a metterne in luce soprattutto gli aspetti eziologici e salvazionistici (HOR., *Carm.*, IV, 7, 25; STAT., *Silv.*, III, 1, 55 sgg.; PAUS., II, 27, 4; HYG., *Fab.*, 251; SERV., *Ad Aen.*, V, 95; VII, 84, 761; CLAUD., *De B. Got.*, 440 sg.) mentre sul problema etimologico si sbizzarrirà Cassiodoro (*De Ortogr. gr. lat.*, VII, 181; v. anche RADKE, *loc. cit.*).
- ³⁴ Quella medesima Egeria che ricompare nelle già ricordate Puniche di Silio Italico (4, 380 ss.) come madre di tre gemelli di cui uno si chiama Virbio.
- ³⁵ Cfr. SIMON, *op. cit.*, p. 64 sgg.
- ³⁶ PAUS., II, 32, 4.
- ³⁷ La veste lunga e maestosamente drappeggiata può ben convenire alla Diana di Ariccia (su cui si veda E. PARIBENI, in « D.d.A. », 1981, 1, p. 41 sgg.; e SIMON - BAUCHHENS, *art. cit.*, p. 798, n. 5) e caratterizza anche l'iconografia della dea nell'*amphoriskos* di Leningrado (v. *supra* nota 4).
- ³⁸ *I. It.*, XIII, 3, n. 9; sugli *elogia* del foro v. da ultimo L. BRACCESI, *Introduzione al De Viris illustribus*, Bologna 1973.
- ³⁹ LIV., *Perioch.*, 142: *ipse ex fractura, equo super crus conlapso, XXX die, quam id acciderat, mortuus*; altre fonti per la morte di Druso in P.I.R., *Claudius*, 689.

⁴⁰ *Consolatio ad Liviam*, Pseudovidiana H. 2, 1982.

⁴¹ Cfr. TAC., *Ann.*, III, 5; DIO, 55, 2, 1 sgg.; v. anche K. CHRIST, *Drusus und Germanicus*, Paderborn 1956, p. 56 sgg.

⁴² TAC., *Ann.*, II, 7; v. anche DIO, cit. alla nota precedente; per l'arco cfr. inoltre nota 47.

⁴³ *Aen.* VI, 867 sgg., in particolare 883 sg.

⁴⁴ Di diverso avviso A. FRASCHETTI, *La mort d'Agrippe et l'autel du Belvédère: un certain type d'hommage*, in « M.E.F.R.A. », XCII, 1980, p. 957 sgg., in parti-

colare p. 968 sgg.; sul problema dell'eroizzazione in età augustea ancora insuperate mi sembrano le pagine di S. MAZZARINO, *L'Impero romano*, III, Roma-Bari 1973, p. 855 sgg.

⁴⁵ *Consolatio*, cit., 265 sgg.

⁴⁶ TAC., *Ann.*, XII, 8; e *supra* nota 25 sgg.

⁴⁷ H. KÄHLER, s.v. *Triumphbogen*, in *P.W.*, VII a, Stuttgart 1948, c. 382, n. 12; sembra inoltre che il *clivus Virbius* ricordato da Persio (6, 56 e scolio al passo) fosse la strada che dalla Via Appia portava al santuario di Ariccia.



Fig. 1.

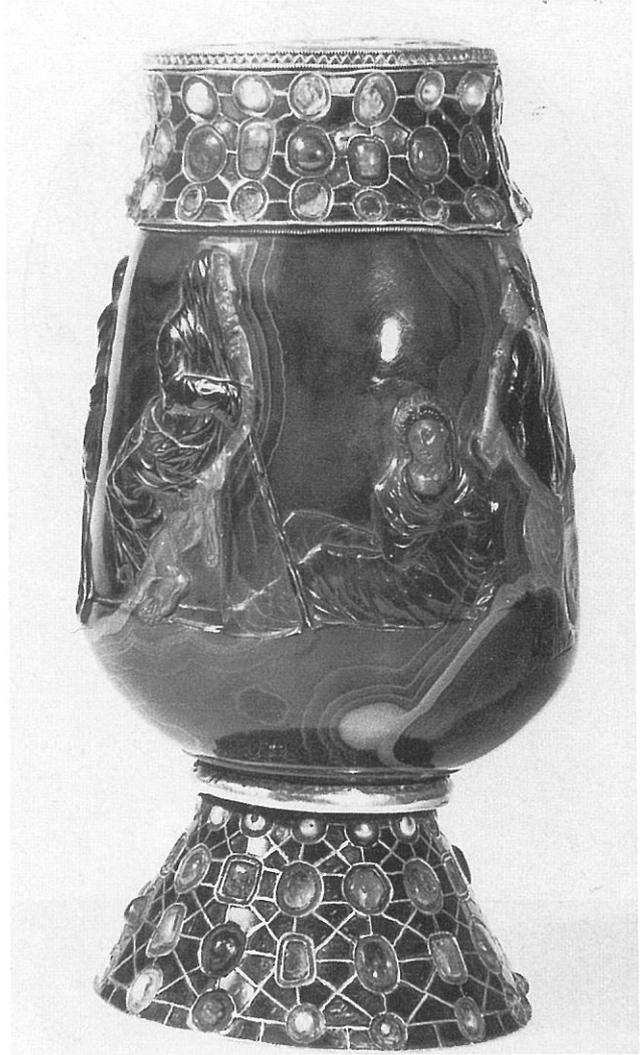


Fig. 2.



Fig. 4. - Calco del vaso d'onice (Foto Lerch and Jordan, Saint Maurice).



Fig. 3.

Figg. 1-3. - Abbazia di Saint Maurice d'Agaune, vaso d'onice (Foto Lerch and Jordan, Saint Maurice).