

LA FORTUNA DEL MITO DI BELLEROFONTE IN ETÀ TARDO-ANTICA

MONICA PUGLIARA

La saga di Bellerofonte, attestata con continuità dal VII secolo a.C. alle soglie dell'età bizantina da una straordinaria ricchezza di documentazioni archeologiche e letterarie, deve questa sua fortuna soprattutto alla molteplicità di episodi, alla varietà di personaggi ed ambientazioni che s'intrecciano attorno alla figura dell'eroe argivo e danno vita ad una narrazione mitica che si offre via via a diverse interpretazioni e si adatta nei secoli alle esigenze mutevoli di artisti e committenti.

La nostra attenzione tuttavia, prendendo spunto da uno studio ancora in corso sui rilievi bronzei della "Tensa" Capitolina, si è concentrata sul ruolo e sull'importanza del mito durante gli ultimi secoli dell'Impero.

STORIA DEGLI STUDI

La bibliografia relativa al mito di Bellerofonte in età tardo-antica non è molto ricca.

Lo Hiller¹ nel 1970 redige una lunga rassegna di attestazioni archeologiche greche e romane ispirate al cavaliere argivo, dall'epoca arcaica al VI secolo d.C., ma non offre alcun approfondimento o analisi del periodo che a noi interessa più da vicino.

Duval², nel 1968, in uno studio sulla lingua e la letteratura latina, delinea la figura di Bellerofonte in rapporto a quella dell'asceta cristiano e propone una prima lettura critica delle fonti tardo-antiche cristiane che ricordano l'eroe.

Simon³ e Brandenburg⁴, sebbene su posizioni completamente antitetiche, affrontano la dibattuta questione del rapporto di Bellerofonte con la cultura cristiana. Il Simon ritiene che l'eroe sia da porre in relazione al Cristianesimo come una sorta di santo precristiano che combatte contro le forze maligne impersonate dalla Chimera: la sua immagine si presterebbe bene ad evocare la vittoria di Cristo-vita sulla morte, di Cristo-luce sulle tenebre, di Cristo-Bene sul Male. Il Brandenburg, al contrario, insiste nel vedere nella lotta con la Chimera una semplice iconografia pagana il cui significato, squisitamente profano, è legato a bisogni vitali e ad avvenimenti sociali dell'esistenza terrena dell'uomo.

La problematica viene ripresa nel 1974 dalla Huskinson⁵ che pubblica una ricerca su alcune figure mitologiche pagane e sul loro significato nella prima arte cristiana: il confronto di Bellerofonte con personaggi come Orfeo, Ulisse, il Sole induce ad escludere che il nostro eroe abbia mai conosciuto una vera e propria "cristianizzazione", cioè una totale e completa identificazione con Cristo stesso, fino ad essere considerato un "tipo" pagano del Messia al di là di semplici paragoni o associazioni d'immagini.

Più recenti sono gli interventi dello Weitzmann⁶ e dello Hanfmann⁷ in un simposio tenutosi a New York nel 1980, in cui viene riaperta la questione della continuità dell'arte classica nella produzione paleocristiana e del passaggio dell'eredità pagana tardo-antica all'iconografia cristiana. Ancora una volta il nostro eroe è ricordato, assieme ad Orfeo, Achille, Eracle, come uno dei più significativi in questi secoli di fine Impero e ritrova forza una sua interpretazione cristiana.

Sempre negli anni ottanta si colloca la monografia del Darmon⁸ sui mosaici della *Nympharum Domus* a Neapolis: la presenza dell'episodio del matrimonio di Bellerofonte nella decorazione pavimentale di quest'edificio di IV secolo d.C. offre nuovi spunti allo studio dell'espansione e dell'importanza del mito in tali secoli.

Ancora ispirato ai mosaici della *Nympharum Domus* è il contributo della Quet⁹ del 1982, in cui l'autrice analizza in modo approfondito il ruolo di Pegaso in rapporto ad una scena nuziale e tenta di individuare le ragioni che hanno guidato la scelta di rappresentare il matrimonio di Bellerofonte e Filonoe in questo contesto.

Ernst Doblhofer¹⁰, sull'esempio lasciato dal Duval anni prima, ripropone un'attenta lettura del poema di Rutilio Namaziano e della figura di Bellerofonte che vi compare come "mentis inops": nel "De reditu suo" l'atteggiamento melancolico e solitario dell'eroe, sopraffatto da un insensato "odium generis humanis", viene polemicamente assimilato a quello dei monaci e dei neofiti cristiani che scelgono di vivere isolati dal mondo e dagli uomini.

Servendosi di altre fonti come Ausonio e Paolino da Nola, il Doblhofer conduce un'interessante indagine sulla presenza della mitologia classica e in particolare della nostra saga nella cultura e nella mentalità tardo-romana, sullo sfondo della lotta tra Pagani e Cristiani.

Il Raeck¹¹, in un saggio del 1992, "Modernisierte Mythen", discute il rapporto del tardo-antico con temi figurativi classici dando alla sua ricerca un'impostazione innovativa rispetto agli studi precedenti. Egli, infatti, prende in esame alcuni miti, come ad esempio la saga di Meleagro e Atalanta, Achille, Bellerofonte e la Chimera che, a partire dalla fine del II secolo d.C., conoscono una rinnovata fortuna, ne considera le attestazioni monumentali e ne analizza il processo evolutivo del significato nelle varie rappresentazioni.

Il Raeck è particolarmente attento al confronto costante tra materiali e fonti scritte, al rapporto d'influenza che si stabilisce tra l'arte figurativa e la letteratura tardo-antica, al peso che ha l'immagine di temi antichi nella cultura delle parole. Nel suo trattato non manca fra l'altro un riferimento all'impatto del mito di Bellerofonte con il mondo cristiano.

Nonostante l'originalità del metodo adottato, così inusitatamente sensibile alla lettura dei testi antichi, tuttavia è bene evidenziare che il lavoro del Raeck non contiene spunti o considerazioni inediti per lo studio del nostro mito e i suoi apporti in definitiva s'inseriscono nel filone avviato dagli autori che l'hanno preceduto.

Hanno inoltre un certo interesse i contributi del Clermont-Ganneau¹², del Leclerq¹³, del Poglayen-Neuwall¹⁴, del Lehman-Hartleben¹⁵ e della Williams¹⁶ per la ricostruzione della storia iconografica del santo cavaliere e delle eventuali tangenze tra le raffigurazioni di Bellerofonte su Pegaso che trafigge la Chimera e S. Giorgio e il drago.

Infine per uno studio sistematico dei temi e delle iconografie tratte dal racconto della saga in tutto l'arco temporale della sua attestazione e dunque anche in età tardo-antica, il recentissimo articolo della Lochin¹⁷ costituisce il nostro principale punto di riferimento.

La ricerca che abbiamo condotto ci ha permesso di constatare come sia mancato un approccio critico ed originale allo studio di questo mito. Il ricordo dell'eroe argivo compare per lo più in pubblicazioni di materiali in cui esso è raffigurato, ma mancano trattazioni sistematiche che proponano letture innovative dei singoli episodi della saga o che deli-

neino e approfondiscano problematiche particolari. Inoltre i riferimenti bibliografici a nostra disposizione dimostrano come l'interesse degli studiosi si sia concentrato soprattutto nella relazione del mito con il mondo cristiano e come la questione del Bellerofonte tardo-antico si sia esaurita essenzialmente in ipotesi, ora affermate ora negate, sulla cristianizzazione dell'eroe. Non vi è stato, insomma, uno studio che si sia occupato della saga in epoca tarda indipendentemente dalla cultura cristiana, uno studio che abbia affrontato vari spunti d'indagine lasciando i protagonisti e le loro vicende in una dimensione squisitamente pagana.

Il nostro lavoro pertanto si è mosso lungo due direttive: da un lato si è tentato di capire le motivazioni della riscoperta del mito nell'età tardo-antica¹⁸, attraverso lo studio dei temi e delle iconografie, della loro diffusione topografica e della committenza; dall'altro, alla luce di queste prime considerazioni e con il prezioso ausilio delle fonti letterarie, è stato riesaminato il rapporto della figura di Bellerofonte con il mondo cristiano.

Si è indotti, infatti, a parlare di "fortuna" del mito di Bellerofonte negli ultimi secoli dell'Impero romano da tre fenomeni: il primo, più lampante, è dato dalle testimonianze archeologiche, numerose, estese a diverse classi di materiali e su un raggio territoriale assai ampio. La seconda particolarità riguarda il fatto che per la prima volta nella storia della saga, in questo periodo, tutti gli episodi salienti e significativi della storia di Bellerofonte conoscono una loro rappresentazione figurativa. Nelle età precedenti si era assistito alla predilezione ora di un tema ora di un altro, tanto da rendere possibile di volta in volta una relazione tra scena raffigurata e periodo storico, ora invece, tutte le parti del mito vengono riprodotte su diversi materiali.

A questa osservazione si lega il terzo eloquente fenomeno: non solo nel IV secolo d.C. vengono riproposte le iconografie ereditate dalla lunga tradizione dei secoli precedenti, ma se ne introducono delle inedite, come ad esempio l'immagine del matrimonio di Bellerofonte e Filonoe che, seppure inserita in un contesto molto particolare, tuttavia va evidenziata proprio in quanto non conosce antecedenti.

Questa attenzione alle vicende di Bellerofonte non può apparire casuale e certamente dimostra quanto nel vasto panorama della mitologia classica la leggenda del cavaliere argivo fosse ancora vitale ed espressiva.

TEMI SCHEMI E MESSAGGI

1. LA PARTENZA DI BELLEROFONTE DA TIRINTO.

La scena che raffigura la partenza di Bellerofonte dalla corte del re di Tirinto non è contrassegnata da una grande fortuna in età tardo-antica; essa è attestata solo in ambito funerario sui lati frontali di due sarcofagi: il sarcofago di Villa Doria Pamphili¹⁹ e il sarcofago di Algeri²⁰ entrambi scolpiti dalla mano di maestranze romane nella prima metà del III secolo d.C.

Il tema ritratto è quello della consegna a Bellerofonte, da parte di Preto, della lettera per Iobate, prima che l'eroe parta alla volta della Licia. L'iconografia in entrambi i casi presenta la regina Stenebea seduta sulla destra con il capo velato; Preto, stante dinanzi a lei, allunga il braccio destro con le tavolette e rivolge lo sguardo a Bellerofonte che, nella sua imponente nudità eroica, è in procinto di allontanarsi verso sinistra. Si tratta di un'iconografia ben attestata già nella pittura vascolare magno-greca del IV secolo a.C., dove la scena appare per la prima volta, e in alcuni dipinti pompeiani²¹ che fanno da anello di congiunzione con i nostri sarcofagi. Il gruppo di Preto e di Bellerofonte stanti si riscontra, ad esempio, nell'anfora lucana di Amykos²², nell'idria di Aestas²³, nello stamno di Boston²⁴; mentre la figura seduta della regina compare nel cratere campano di Ginevra²⁵, in quello a volute di Ruvo²⁶, nell'idria di Aestas e su una pittura pompeiana della I metà del I secolo d.C.²⁷ Singolarmente è l'idria di Aestas che offre il modello più vicino ai nostri rilievi di III secolo, sebbene sia evidente che fra queste attestazioni non si possa stabilire alcun rapporto.

Per quanto riguarda il significato che il tema può assumere in contesti funerari, il ricordo dell'amore e delle calunnie di Stenebea, della ritrosia dell'eroe dinanzi alle seduzioni della donna può acquistare una valenza etica e psicologica, in cui si traduce in immagine la capacità della coscienza virile dell'uomo, della solidità morale di trionfare sulla dimensione istintiva e passionale della vita²⁸. Con la scena della partenza da Tirinto, il defunto poteva essere identificato, per analogia, con il giovane Bellerofonte; come quest'ultimo, infatti, anche il committente del sarcofago voleva ricordare l'alto impegno etico del personaggio sepolto, pronto a salvare la propria castità, a trionfare sugli impulsi irrazionali, per perseguire la via della crescita spirituale e ad elevare il proprio animo ad una dimensione

più nobile. L'uomo poteva aspirare all'onore e ad un'intatta memoria solo dopo aver esercitato la virtù: la partenza di Bellerofonte sta proprio a simboleggiare tale scelta e volontà interiore.

Questa lettura dell'episodio pare fra l'altro suggerita dalle stesse parole di alcuni autori antichi, in cui un'interpretazione morale ora velata, ora manifesta ricorre di frequente.

Già Omero²⁹ loda l'eroe come "ἀγαθὸν φρονέοντα" e "δαίφρονα" per non essersi lasciato sedurre dalle bramosie amorose di Antea (nome omerico della regina di Tirinto).

Aristofane³⁰, nelle Rane, fa di Fedra e Stenebea delle protagoniste di passioni ardenti e di amori proibiti e come tali corruttrici dei costumi morigerati delle matrone ateniesi.

La contrapposizione tra Stenebea, "perfidia mulier", e il casto Bellerofonte ci è tramandata, fra gli altri, dalle parole di Orazio³¹, Ovidio³², Plutarco³³, Giovenale³⁴, Luciano³⁵: la moglie di Preto si offre ora come simbolo di menzogna, ora come esempio di crudeltà ingiusta e vendicativa perpetrata nei confronti di un innocente, che deve pagare con l'umiliazione e il disonore il caro prezzo della sua temperanza e del suo rispetto.

A partire dal III secolo, nelle fonti tardo-antiche sia pagane sia cristiane, questo intento etico si rafforza. Origene³⁶ esalta la continenza di Giuseppe, la stima superiore a quella di Bellerofonte, che pure costituisce un valido confronto: anche Giuseppe preferisce la prigione alla perdita della sua castità e non di meno, quando può difendersi e giustificarsi contro la sua accusatrice, la sua magnanimità gli fa mantenere il silenzio e rimettere la sua causa nelle mani di Dio. Sinesio³⁷, nel suo "Encomio alla calvizie", giocosa confutazione di un "Elogio delle chio-me" scritto da Dione Crisostomo, a noi non pervenuto, si compiace di ricordare Bellerofonte come il personaggio continente con le donne e moderato per eccellenza.

Olimpodoro³⁸, filosofo del VI secolo, in un commento al Gorgia di Platone, riferendosi al sermo poetico di Omero, non esita a definire Stenebea una "πορνή", in preda ad una mania irrefrenabile che solo il nostro eroe riesce a dominare e a mortificare.

Porfirio³⁹, invece, in un commento all'Iliade, elenca alcuni amori infelici dell'*epos* ed accenna al comportamento vendicativo di Antea, come esempio di "διὰ βολή".

Fulgenzio⁴⁰, nella sua "Fabula Bellerophontis", ci ha lasciato forse il migliore esempio di lettura allegorica della vicenda e dei nostri protagonisti: se da

un lato Bellerofonte è, ancora una volta, *"bona cogitantem"* e depositario di *"sapientissimum consilium"*, l'autore, tuttavia, si spinge oltre una semplice interpretazione morale ed arriva ad identificare la moglie di Preto con il demonio, ecco le sue parole: *"spernit libidinem, id est Antiam; 'antion' enim Grece 'contrarium' dicitur, sicut 'antiChristus' dicimus quasi ἐναντιου τοῦ Χριστοῦ, id est contrarius Christo"*.

L'analisi delle fonti ci ha permesso di constatare come negli autori tardo-antichi il ricordo dell'incontro di Bellerofonte e Stenebea fosse ancora così vivo che per rievocarlo bastasse l'accento alla virtù e all'onestà dell'eroe o alla perfidia della regina di Tirinto.

Le fonti, nella maggior parte dei casi, preferiscono lodare l'eroe virtuoso, tuttavia non mancano esempi in cui si acuisce l'invettiva contro Stenebea e si evidenzia la condanna di un comportamento ritenuto fonte di vizio e dissolutezza.

2. LA DOMITURA DI PEGASO

Il tema della domatura, colta nell'istante in cui l'eroe trattiene il cavallo e mette la briglia attorno al muso dell'animale, nell'attimo di massimo sforzo in cui il successo dell'impresa sta per essere coronato, conosce un'unica attestazione propriamente tardo-antica.

Questa specificazione è resa necessaria dal fatto che appartengono all'episodio della domatura due altri temi, attestati però in ambito romano solo fino al primo impero: l'uno, precedente l'imbrigliatura, raffigura l'avvicinamento di Bellerofonte a Pegaso ancora libero, vicino ad una fonte⁴¹; l'altro, successivo all'impresa, propone l'immagine dell'eroe che tiene Pegaso ribelle per le redini, mentre questi tenta di fuggire in volo⁴².

La domatura vera e propria, tuttavia, compare su un tessuto copto del V secolo: uno scialle rinvenuto nel corredo funerario di una donna⁴³. Il tema tratto dal mito di Bellerofonte è inserito tra motivi decorativi d'ispirazione mitologica come Apollo e Dafne, Diana cacciatrice, gruppi di amorini e scene nilotiche.

Non sembra vi sia un nesso fra tutti questi temi, né Bellerofonte vi trova una particolare rilevanza. Il gusto personale e un semplice intento decorativo paiono aver guidato la scelta delle immagini per questo scialle prezioso che deve essere appartenuto alla donna già in vita. Inutile pertanto, in questo caso, suggerire interpretazioni escatologiche o comunque legate all'ambito funerario, come forse è

possibile per altri manufatti: l'iconografia dell'imbrigliatura di Pegaso, infatti, trova la sua collocazione privilegiata nei rilievi laterali dei sarcofagi attici di II secolo d.C⁴⁴.

Interessante invece la questione iconografica connessa a questo tema. Lo schema che ritroviamo in età tardo-antica presenta Bellerofonte e Pegaso in posizione chiasmica, su direttrici che s'incrociano: Bellerofonte, posto frontalmente, tiene una gamba tesa e flette l'altra, con il braccio sinistro trattiene le redini del cavallo che dietro a lui s'impenna insofferente verso destra. Questa impostazione, interpretata ora con maggiore veemenza, ora in forma più rigida, si mantiene senza differenze significative su alcune monete imperiali⁴⁵ e sui sarcofagi attici sopra citati; talvolta è completata dalla figura della Chimera che minacciosa avanza ai piedi di Bellerofonte, forse per ricordare in modo compendioso le imprese principali dell'eroe. Tale iconografia, che presuppone l'esistenza di un archetipo noto, è attestata soprattutto in area egea, arriva a toccare l'Egitto, ma mai si ritrova su manufatti di provenienza occidentale e tanto meno urbana.

Un secondo schema traduce in immagine la scena della domatura di Pegaso. Esso presenta l'eroe, quasi di profilo, in primo piano, con il peso del corpo sbilanciato sulla gamba tesa dietro, l'altra flessa davanti, rivolta nella medesima direzione verso cui il cavallo tenta di alzarsi. L'animale è al suo fianco e l'eroe si avvicina con le mani alla criniera, al collo, per afferrarne da dietro il muso. Anche per questa iconografia è possibile individuare un archetipo, ma, diversamente da quanto affermato per il primo schema, la sua storia si concentra nei primi decenni dell'Impero e la sua diffusione è occidentale, in quanto attestata essenzialmente su materiali di produzione urbana⁴⁶.

Il rilievo conservato a Budapest e proveniente da Villa Gargnana a Roma⁴⁷, una pittura pompeiana⁴⁸ e alcune gemme⁴⁹ sono esempi significativi di quanto affermato.

Il successo della vicenda della domatura del cavallo alato è legato al fatto che essa rievoca un tema caro agli antichi, ossia quello del dominio dell'uomo razionale e civilizzato sulle forze selvagge e disordinate della natura. L'imbrigliatura di Pegaso assume la dimensione di uno scontro tra la forza primigenia naturale del cavallo e quella umana di Bellerofonte che l'addomestica e la piega ai propri bisogni. Le implicazioni di questa contrapposizione tra *"logos"* e *"kaos"* si esprimono a diversi livelli in vari ambiti⁵⁰.

Per approfondire quale significato potesse assumere un episodio come quello della cattura del cavallo alato nell'arte figurativa di pieno impero, risulta estremamente interessante un confronto con una decorazione pittorica della "Casa delle volte dipinte" di Ostia, datata alla prima età severiana⁵¹.

Il soffitto di uno dei *cubicula*, infatti, presenta un'ampia zona circolare, divisa in otto spicchi approssimativamente triangolari, che si dipartono a raggiera da un medaglione centrale. Nel campo del medaglione è dipinto Pegaso lanciato al galoppo, con le ali spiegate affiancato da Bellerofonte, quasi trascinato nel volo, che afferra con la destra il morso dell'animale nel tentativo di frenarne l'ardore.

Gli otto scomparti triangolari presentano decorazioni che alternano scene mitologiche a quadretti idilliaci. Le prime, ambientate in paesaggi nilotici, accolgono episodi di pesca con pigmei, fanciulli e amorini che si cimentano in gare su bighe trascinate da ippocampi; i quadretti invece sono animati da pavoni o trampolieri elegantemente disposti ai lati di un cesto pieno di fronde.

E' possibile, dunque, vedere in questa associazione della domatura del cavallo alato con le scenette mitologiche e animalistiche un antecedente dei temi che avevamo riscontrato sul nostro tessuto copto; e, sebbene non siano ravvisabili delle connessioni iconografiche tra queste due attestazioni lontane nel tempo e nello spazio, tuttavia pare interessante ipotizzarne il significato a partire dalle numerose raffigurazioni della domatura di Pegaso che ci sono pervenute su dipinti, rilievi, gemme e monete sin dalla prima età imperiale. L'episodio sembra per lo più trattato come un tema di repertorio, come un motivo decorativo, alla stessa stregua delle scenette degli amorini folleggianti sul mare, dei pigmei pescatori, dei fenicotteri che, ereditati dalla tradizione ellenistico-alessandrina, perdurano fino alla tarda antichità. Si è persa la relazione con il mito greco, non è tanto l'episodio di Bellerofonte, l'impresa dell'eroe che interessa rappresentare, quanto l'immagine del cavallo alato, che può avere una funzione squisitamente decorativa nei dipinti di case private, o essere depositario di un significato simbolico evidente in materiali particolari come i sarcofagi e i rilievi funerari.

Nel primo caso, infatti, non va dimenticato che Pegaso, oltre ad alludere al concetto dell'apoteosi ed avere il carattere di psicopompo, era associato al Sole, come cavallo portatore di luce e dava il proprio nome ad una costellazione zodiacale. E' verisimile che, soprattutto dopo il regno di Adriano, sia

divenuta figura particolarmente gradita in relazione a credenze astrali e misteriosofiche⁵².

Da ultimo, il forte rapporto che lega la figura di Pegaso al concetto d'immortalità⁵³ fa sì che, su un sarcofago, l'episodio della domatura del destriero si presti a tradurre in immagini le speranze che con il proprio coraggio e l'aiuto degli dei il trapassato possa sconfiggere gli ostacoli delle tenebre alla conquista della vita eterna.

3. L'ABBEVERAMENTO DI PEGASO

Le fonti letterarie pervenuteci non ricordano espressamente un momento in cui Bellerofonte si sofferma sulle rive della sorgente presso Corinto per lasciare che il suo cavallo plachi la sete dopo averlo domato. Evidentemente è opera degli artisti l'immagine dell'abbeveramento dell'animale alla presenza di Bellerofonte che lo tiene per la briglia.

L'episodio così interpretato ha un cospicuo numero di attestazioni.

Esso è documentato in età tardo-antica su un frammento di sarcofago di III secolo d.C., conservato a Catania⁵⁴, sul lato frontale del sarcofago di Algeri⁵⁵, in una moneta corinzia di epoca severiana⁵⁶, su una coppa di vetro incisa del British Museum⁵⁷ ed infine in un piatto d'argento del VI secolo d.C. ora al Museo di Ginevra⁵⁸.

In tutti questi esemplari e negli antecedenti del II secolo d.C.⁵⁹, il cavallo compare in piedi di profilo con il collo e il muso proteso in basso verso la fonte, mentre l'eroe nudo, con la clamide gettata dietro la schiena e armato di lancia, gli sta affianco con una gamba tesa e l'altra flessa, assorto in un atteggiamento pensoso.

La posizione del cavallo appare già fissata sui conii delle monete corinzie⁶⁰ del V-IV secolo a.C., mentre solo con il rilievo di Palazzo Spada⁶¹ della prima metà del II secolo d.C. l'eroe compare per la prima volta in piedi al suo fianco. Questa immagine viene costantemente ripetuta e, sebbene talvolta muti l'angolo di visuale da cui essa è colta, il tema non pone problemi iconografici.

Il fatto che lo schema ritorni del tutto simile dopo circa cinque secoli in una cassetta eburnea bizantina del 1000 d.C.⁶², induce a ipotizzare l'esistenza di un archetipo urbano famoso e diffuso da Occidente ad Oriente del bacino del Mediterraneo.

A questo schema iconografico con le due figure di profilo, di volta in volta, a seconda delle finalità dell'artista o del contesto in cui compare, si aggiunge uno sfondo, un'ambientazione ora naturalistica,

ora mitologica, ora topografica che conferisce all'immagine una connotazione ed un'atmosfera particolare.

La questione del significato risulta essere, invece, più laboriosa dal momento che per la maggior parte dei casi e negli esempi più significativi, l'abbeveramento del destriero divino si lega a rilievi di sarcofagi e quindi all'ambito funerario.

La tendenza più diffusa tra gli studiosi è quella di offrire un'interpretazione escatologica *stricto sensu* dell'immagine, in modo che ogni singolo elemento di essa sia letto in una prospettiva oltremondana.

La presenza della fonte Peirene può evocare pacatamente il mito caro agli Orfici della sorgente fredda dell'Ade, Mnemosyne, alla quale il defunto deve bere per poter entrare nella schiera degli eroi beati⁶³. L'immagine di Pegaso che si abbevera alle fresche acque della fonte riecheggia il rituale che spetta al trapassato nel suo cammino verso la salvezza. La presenza di Pegaso, del resto, come già avevamo evidenziato a proposito dell'episodio della domatura, si giustifica come emblema d'immortalità: sui sarcofagi l'animale torna spesso e deve, con ogni probabilità, destare l'idea e la promessa di un'eternità felice dopo la dipartita da questo mondo⁶⁴.

Bellerofonte, che al suo fianco regge le redini, sempre ben evidenziate, completa ed arricchisce questo valore. La briglia è un attributo fortemente significativo, è un dono di Atena che gli permette di domare il destriero alato e quindi di vincere sulla Chimera. Le redini indicano la presenza divina, Pegaso l'immortalità, la domatura dell'animale ribelle, ora mansueto ed alleato, rappresenta la prima grande impresa dell'eroe nobile e coraggioso. Tutti questi rimandi, presenti in un solo quadro, vorrebbero essere di buon auspicio per il defunto che superi la morte grazie all'aiuto e alla protezione degli dei, attraverso la virtù e l'acquisizione dell'immortalità.

A nostro parere una siffatta lettura dell'episodio, dettata evidentemente dalla destinazione del materiale, solleva forti perplessità: un'iconologia così ricercata e colta rischia di appesantire la figura di significati sottili che ostacolano il rapporto diretto con l'immagine e non sempre permettono di capire il tipo di fruizione che ne avevano gli antichi.

Non escludiamo, pertanto, un'ambivalenza interpretativa per cui accanto ad una lettura escatologica si propone una concezione completamente diversa. Quando questo tema decora oggetti di

lusso, come piatti di argento e di vetro, esso pare semplicemente scelto da un repertorio iconografico, in cui il gusto raffinato ed elegante di una committenza aristocratica non ricerca alcun significato profondo, alcun rimando spirituale, ma privilegia piuttosto la finalità decorativa e il compiacimento estetico.

4. L'UCCISIONE DELLA CHIMERA

L'episodio della lotta contro la belva di Licia, il solo attestato con continuità dalle pitture vascolari protocorinzie del VII secolo a.C.⁶⁵ al mosaico del Palazzo di Costantinopoli del VI secolo d.C.⁶⁶, conosce una rinnovata e fiorente espansione proprio in età tardo-antica, tanto che Bellerofonte tra il III e il VI secolo d.C. si identifica essenzialmente come il "*Chimairophonos*".

L'impresa è documentata su manufatti di genere assai vario, che danno l'idea di quanto la rappresentazione di Bellerofonte fosse cosa acquisita, facesse parte della sensibilità e della cultura di committenti e artisti tardo-antichi e rappresentasse un veicolo comunicativo di facile ed immediata comprensione per tutti. Tant'è che quando troviamo Bellerofonte a cavallo di Pegaso nell'atto di trafiggere la Chimera non si ha mai la sensazione che essa compaia in modo puramente casuale o con funzione semplicemente decorativa, ma il suo significato pare comunque mirato ed inequivocabile, il suo riferimento preciso.

In questo periodo è soprattutto la produzione musiva a tramandarci le opere più significative e prestigiose, ma il tema compare anche su sarcofagi⁶⁷, sculture⁶⁸, opere di toreutica⁶⁹, esemplari di argenteria⁷⁰, avori⁷¹, monete⁷² e contornati⁷³.

Innanzitutto è bene precisare che in seno all'episodio dell'uccisione della Chimera sono stati raffigurati temi diversi: lo scontro vero e proprio di Bellerofonte a cavallo; il combattimento dell'eroe a piedi in presenza di Pegaso o senza destriero ed infine il momento della vittoria finale, in cui il cavaliere stante vicino alla belva la contempla oramai colpita e morente.

In questa sede passeremo in rassegna unicamente le raffigurazioni in cui l'eroe trafigge la fiera con la lancia, il solo tramandato dai materiali tardo-antichi.

Lo schema iconografico utilizzato è quello "ascensionale" e vede Bellerofonte armato in groppa a Pegaso e la Chimera su due registri sovrapposti in linea verticale: il cavallo alato vola in alto e la

belva fugge al di sotto tra le zampe del destriero distese nella falcata. Bellerofonte è nudo con la clamide che gli svolazza dietro le spalle, ha le gambe di profilo e il torace rivolto verso lo spettatore, tiene il braccio destro, armato di lancia, sollevato e pronto a colpire la protome caprina della Chimera.

Questa raffigurazione si trova frequentemente inserita negli *emblemata* dei mosaici e nei medaglioni degli scrigni pannonic; la direzione di marcia dei protagonisti è sempre la destra, tranne nel sarcofago di Doria Pamphili in cui Pegaso e la Chimera balzano verso sinistra; nell'avorio e nel mosaico di Costantinopoli del V e VI secolo d.C., in cui troviamo Pegaso e Bellerofonte volare verso destra e la Chimera fuggire verso sinistra, come forse voleva una tradizione locale o più probabilmente come vuole una soluzione casuale.

Lo schema ascensionale sembra trovare la sua anticipazione nella pittura vascolare del piatto di Taso della metà del VII secolo a.C.⁷⁴: esso rappresenta, infatti, la prima realizzazione, in via di perfezionamento, di questo schema. La canonizzazione dell'iconografia si ha nella prima metà del V secolo a.C. nel rilievo proveniente dall'isola di Melo⁷⁵, ora conservato al British Museum, dove essa trova la sua forma definitiva. Questo schema rimarrà intatto nei secoli e tale verrà tramandato, senza innovazioni o rielaborazioni, anche dall'iconografia tarda.

Il tema dell'uccisione della Chimera ruota attorno alla grande impresa dell'eroe che annienta una fiera di natura divina e come tale invincibile dai comuni mortali, pericolosa per la popolazione e dannosa per il territorio che infesta. Bellerofonte, con il coraggio e l'aiuto degli dei che lo proteggono, compie un'azione meritoria e benefica nei confronti di altri uomini indifesi e il suo splendido trionfo necessariamente si tinge di un valore positivo e benigno.

Alla base di tutte le rappresentazioni di questo episodio si delineano, comunque, due grandi categorie di significati: l'uno legato al concetto di vittoria, l'altro a quello di salvezza. Tuttavia, tenendo conto del contesto in cui il tema compare, abbiamo ipotizzato quattro tipi di interpretazione.

4.1 LA LOTTA CON LA CHIMERA COME SIMBOLO DI VITTORIA MILITARE

In materiali di carattere ufficiale e pubblico, come i contornati, in contesti privati come alcuni mosaici di ville signorili o, ancora, su esemplari di cassette pannoniche, la simbologia del mito pare

strettamente legata alla vita del committente o del destinatario del manufatto, alla sua professione, ad un successo della sua carriera, ad una vicenda della sua famiglia.

Abbiamo, ad esempio, il mosaico tricliniare di una villa presso *Carnuntum*, una pericolosa zona di confine, ispirato al tema dell'uccisione della Chimera: in esso lo Jobst⁷⁶ non esita a vedere un simbolo apotropaico, scelto dal proprietario per scongiurare il pericolo di incursioni nemiche e di saccheggi, un richiamo chiaro al valore, al coraggio ovvero un auspicio di vittoria nell'eventualità di un attacco.

Su una cassetta bronzea di Intercisa l'episodio del nostro eroe è connesso, fra l'altro, alla scena di un cavaliere che incombe sul nemico caduto, dal momento che la *cista* si qualifica come donativo ad un militare o ad un funzionario di corte, ritorna palese il desiderio di evocare il trionfo militare, le doti di combattente, le virtù e si delineano facilmente le ragioni e il contesto che hanno portato alla scelta del nostro tema.

Analoghe considerazioni possono essere avanzate a proposito della funzione dei contornati, dove oltre al riconoscimento onorifico dell'attività civile o militare del destinatario, l'immagine del trionfo dell'eroe richiama a concetti astratti di carattere ufficiale, come quello di "*Virtus*" e di "*Felicitas*", beni che l'imperatore e lo Stato assicurano al popolo e all'Impero e di cui si fanno depositari.

4.2 LA LOTTA CON LA CHIMERA ED EPISODI DI CACCIA COME SIMBOLO DELLA CLASSE ARISTOCRATICA

I sontuosi pavimenti musivi di abitazioni private accolgono, talvolta, temi destinati ad evocare gli interessi e i gusti dei loro proprietari, a celebrare una loro impresa, un'azione meritoria o a creare un mondo poetico, a volte immaginario, a volte reale, caro alla loro sensibilità; lo scontro con la fiera di Licia, nei casi in cui è associato a scene di caccia, pare avere questa funzione.

Si tratta di quadri animati da episodi cinegetici in cui compaiono ora divinità, uomini, eroi, ora semplicemente animali che s'inseguono su uno sfondo naturalistico di alberi e di cespugli; Bellerofonte, collocato in una posizione centrale di rilievo, esalta il messaggio della decorazione e riassume in sé il significato dell'intero tappeto musivo, divenendo il cavaliere e il cacciatore per eccellenza della Chimera, sua preda divina; espressione ideale

di questa attività nella quale si cimentano uomini e dei.

Nelle sale fastose di queste dimore private, come osserva il Lavin⁷⁷, non si ha la sensazione che il tema abbia la funzione di glorificare l'eroe, di illustrare un'idea religiosa o sottintendere un'allegoria. Esso, piuttosto, intende divenire l'espressione di uno degli elementi salienti dell'esistenza di un ricco proprietario terriero di provincia; la sua associazione ad una classe privilegiata, fa in modo che questo repertorio acquisti un valore intrinseco e si proponga come segno di uno "status": in altre parole, questo genere di pavimenti deve essere guardato come un fenomeno sociale in cui caccia, selvaggina, paesaggi naturali sono simbolo della società romana aristocratica che ama rappresentarsi inserita in un ambiente rurale ed agiato.

4.3 LA LOTTA CON LA CHIMERA E LE PERSONIFICAZIONI DELLE STAGIONI E DEI VENTI COME SIMBOLO DI PROTEZIONE E PROSPERITA'

Un'altra grande associazione che abbiamo riscontrato nei nostri mosaici è quella di Bellerofonte con le personificazioni delle Stagioni e dei Venti.

Questa relazione può assumere un valore benefico e benaugurante, in quanto Stagioni e Venti sono elementi della natura fondamentali per la fertilità delle terre, per la crescita dei frutti e dei raccolti; in costante connessione con la salute, il clima e l'agricoltura essi regolano la vita sulla terra e l'armonia del creato.

Il passo di un Inno Orfico chiama i Venti "nutrici" delle stagioni, apportatrici di doni vitali ed associa ogni vento, in grado di generare favorevoli cambiamenti d'aria, ad un periodo dell'anno: ad esempio Borea è messo in relazione all'Inverno, Zefiro alla Primavera, Noto all'Estate⁷⁸.

Emblematico, in questo senso, il mosaico di Ravenna, rinvenuto nella sala triabsidata del cosiddetto "Palazzo di Teodorico"⁷⁹. L'emblema centrale di Bellerofonte è circondato da quattro medaglioni angolari che ospitano i busti delle Stagioni e da altrettanti pannelli animati da putti alati che reggono corone e festoni vegetali. Una coppia di genietti alza sopra le teste una *tabula ansata* in cui sono scritti i seguenti esametri: "SUME QUOD AUTUMNUS QUOD VER QUOD BRUMA QUOD ESTAS ALTERNIS REPARANT ET TOTO CREANTUR IN ORBE".

L'invito rivolto ai commensali è chiaro: l'esorta-

zione a godere con gioia dei frutti e dei beni che la natura elargisce ad ogni essere vivente nel corso dell'anno si accompagna ad un auspicio velato che le Stagioni, nei loro ritmi perpetui, assicurino sempre alla casa e al suo padrone benessere materiale e prosperità.

Questo contesto così chiaramente definito nel suo messaggio e nel suo significato esalta ulteriormente la funzione di Bellerofonte come simbolo benefico; nel suo trionfo sulla Chimera, immagine negativa di calamità e di insidie, egli si pone come ultimo suggello dell'augurio e della speranza per il futuro che i signori della villa possano fruire di sicurezza e di serenità.

Tale interpretazione legata ai bisogni terreni degli uomini può essere letta in senso ancora più ampio: le parole di Eustazio⁸⁰ ci suggeriscono l'idea di un Bellerofonte-eroe solare, benigno e vivificante elemento del cosmo, in grado di rigenerare la vita della natura e degli uomini; assistito nella sua opera dai venti purificatori allontana dalla terra i miasmi, le contaminazioni come pure i pericoli di catastrofi naturali, le minacce di violenti fenomeni atmosferici e si configura come emblema della "*felicitas temporum*".

L'esistenza di un significato legato all'abbondanza e alla buona sorte pare essere confermato dal ritrovamento in Pannonia di una *fibula* bronzea⁸¹, ora conservata a Vienna, che reca una breve iscrizione: "*utere felix*"; la frase ha un evidente tono benaugurale, quasi l'oggetto potesse fungere da portafortuna a chi lo ricevesse in dono e ne facesse uso. Abbiamo ipotizzato un simile scopo dell'iconografia di Bellerofonte anche su alcune cassette ancora di provenienza pannonica: in esse compare di frequente un medaglione in cui l'uccisione della Chimera è un elemento isolato fra altri motivi decorativi e la cui presenza talvolta forzata e ripetitiva sembra un sigillo, un simbolo propizio di immediata comprensione.

4.4 LA LOTTA CON LA CHIMERA COME SIMBOLO ESCATOLOGICO

Il concetto di vittoria ben si presta ad essere dilatato ad un'ampia gamma semantica e ad accogliere delle implicazioni che esulano dalla realtà terrena per abbracciare ambiti etici, trascendentali ed escatologici: in questa fase la vittoria giunge ad identificarsi con l'idea stessa di salvezza.

I rilievi di sarcofagi, come ad esempio quello di Villa Doria Pamphili e di Algeri, si adattano a que-

sto tipo di lettura dove l'impresa dell'eroe argivo pare un rimando immediato alle virtù del defunto e ad una sua auspicabile sconfitta della morte e delle tenebre.

Da qui e sulla scorta dell'Aymard⁸² è possibile definire un'esegesi dapprima morale e poi escatologica dell'episodio della saga, in cui si delinea un tipo di rappresentazione vicina all'immagine trionfale di Dioniso che domina ed asservisce le "μήγιστα θηρία", o ancora a quella di Orfeo che incanta le fiere.

L'interpretazione morale del mito ruota attorno alla rappresentazione del mostro tricorpore. Platone⁸³, in un noto passo de "La Repubblica", si figura l'anima dei mortali, inquieta e turbata da passioni, come una fiera polimorfa in cui si agitano animali di diversa natura che l'uomo non riesce a reprimere e a domare e nel darle una forma prende a riferimento le sembianze terribili della Chimera, di Scilla e di Cerbero. La Chimera, nella sua dimensione composita, permette fra l'altro di identificare in modo inequivocabile ciascun animale che la costituisce con un vizio, si pensi all'arroganza e alla ferocia del leone, all'insidia e alla falsità del serpente o alla lussuria ed alla stupidità della capra, e come tale si presta assai bene ad incarnare una "polivalenza morale" in senso negativo⁸⁴. L'uccisione della belva di Licia vuole affermare la necessità di affrontare coraggiosamente e abbattere le passioni "animalesche", gli istinti bestiali che i mortali si portano dentro per proclamare la vittoria della conoscenza, della saggezza, della ragione sull'errore e sull'ignoranza.

Con l'inevitabile prudenza che questo tipo di interpretazioni richiede, possiamo ipotizzare che l'accostamento raro, ma presente sul mosaico di Beja⁸⁵ e sulla *cista* pannonica di Balatonlovas⁸⁶, di Bellerofonte e le Muse può essere inserito in questo contesto, in cui la sensibilità dell'uomo per le arti o le scienze, lo sforzo di accostarsi alla sapienza e di nobilitare lo spirito induce talvolta i mortali a prevalere sulla ferinità e sulla loro dimensione più istintuale.

Oltre a questa contrapposizione tra "Vizio" e "Virtù", vale la pena di evidenziare che in alcune fonti antiche la Chimera ha un posto privilegiato tra gli animali infernali⁸⁷, ora come guardiana del regno dei morti, ora come torturatrice dei dannati. La sua sconfitta, in una dimensione oltremondana, equivale alla vittoria di un'entità celeste e benigna su un nemico degli Inferi, di una forza portatrice di bene su una demoniaca e malefica, oppure alla speranza,

per un defunto, di acquistarsi la beatitudine eterna e la salvezza.

Va tuttavia sottolineato che questo tema non conosce una grande fortuna tra i rilievi funerari e le decorazioni dei sarcofagi, le attestazioni tardo-antiche in tale ambito sono pochissime.

Si può spiegare questa apparente anomalia con la lettura di alcune fonti sia pagane sia cristiane di questo periodo⁸⁸ che di frequente amano narrare le vicende finali del mito di Bellerofonte e la triste fine dell'eroe, che si lascia morire girovagando senza meta, solitario e cupo sui lidi di Licia.

Si ha insomma la consapevolezza, forse più sentita che in passato, che Bellerofonte, nonostante le sue vittorie, sia uno sconfitto dal destino, un personaggio che, come un novello Icaro, pecca di tracotanza, di eccessiva audacia e viene punito da Giove; si conosce dunque anche il lato oscuro di questo mito, di questo "folle volo" che adombra tanti sfavillanti trionfi e che pertanto rende pericolosa e sconveniente per un defunto l'identificazione con tale eroe.

5. IL MATRIMONIO DI BELLEROFONTE E FILONOE

Le fonti ricordano l'episodio del matrimonio di Bellerofonte come il coronamento dei successi dell'eroe, come il momento in cui la sua vita tocca il culmine e gli elargisce a piene mani prosperità e fortuna. Non sono numerosi gli autori antichi che tramandano il ricordo delle nozze dell'eroe con Filonoe, figlia del re Iobate: l'evento si legge già in Omero e via via i mitografi dei secoli posteriori non mancano di farne cenno.

Se la letteratura si sofferma raramente su questo episodio, nell'arte tardo-antica esso è attestato in un solo esempio molto interessante di produzione musiva: un pavimento di IV secolo, rinvenuto in una villa del Nord Africa, detta "*Nympharum Domus*".

L'edificio ospita una singolare decorazione e fra i mosaici riportati alla luce, uno o forse due s'ispirano al mito di Bellerofonte: quello con l'immagine degli sposi e l'altro con i "portatori di doni", strettamente legato al primo⁸⁹. Altri due si allontanano dalla trama vera e propria della saga ed hanno come protagonista Pegaso, ora che fa sgorgare la fonte Peirene, ora che si lascia lavare e adorare dalle Ninfe.

La scena delle nozze sembrerebbe impostata secondo i canoni tradizionali delle raffigurazioni di

"*dextrarum iunctio*", se non fosse per la particolarità che, generalmente, le mani degli sposi sono giunte, mentre qui è ritratto l'attimo immediatamente prima dell'unione vera e propria: la mano dello sposo aperta e tesa in avanti costituisce il centro della composizione, la mano della donna, che avanza lentamente verso di lui, è ancora avvolta tra i veli del manto nuziale. I due sposi si trovano da una parte e dall'altra di un personaggio centrale, probabilmente il padre della promessa, che con la sua presenza maestosa e solenne fa da ministro alla loro unione.

L'identificazione dell'immagine con le nozze di Bellerofonte e Filonoe è resa possibile dai resti del disegno di un'ala che rimandano inequivocabilmente a Pegaso, peraltro già presente in altri pavimenti della villa.

I mosaici che raffigurano l'unione della ninfa Amymone e Posidone, Filottete Neottolemo ed Ulisse⁹⁰, l'allontanamento di un satiro che vuole attentare alla virtù di Amymone, il matrimonio di Bellerofonte, come ha sottolineato il Darmon, sono tutti tesi alla celebrazione del concetto di "matrimonio solenne e legittimo", delle nozze che suggellano un amore saggio e giusto, in cui i due promessi compiono deliberatamente una scelta dettata da nobili valori.

La storia del nostro eroe è nota: il rifiuto della passione di Stenebea in nome di una rettitudine morale, la nobile volontà di ripristinare con imprese ardimentose l'onore e la dignità infangata dalle calunnie, la conquista della giovane sposa, la scelta di Filonoe, sorella di Stenebea e figura ad essa antitetica, sono motivi caratterizzanti le nozze dell'eroe argivo e proprio questa scelta deliberata che egli compie tra i due amori, l'uno adulterino e disonorente, l'altro legittimo e retto costituisce, a nostro parere, il motivo per cui è chiamato a consacrare questa istituzione e la sua presenza nella villa non è casuale.

Ricordiamo fra l'altro come in alcuni *cubicula* di case pompeiane, Bellerofonte fosse ritratto nel suo rifiuto a Stenebea⁹¹, quasi come un richiamo indiretto all'amore matrimoniale e alla fedeltà coniugale e come pertanto il suo legame con questo tema, di cui ora diviene il protagonista, fosse già conosciuto.

A noi tuttavia interessa sottolineare come questa decorazione, che implica una cultura raffinata, sia la prova, ancora una volta, di quanto nel IV secolo la cultura classica tradizionale ed in particolare il nostro mito fossero vitali ed espressivi.

6. IL PROBLEMA DELLA COMMITTENZA

Interessanti spunti di riflessione vengono dallo studio della distribuzione delle attestazioni archeologiche tardo-antiche del mito.

Ad un primo approccio sembrerebbe quasi impossibile definire le aree topografiche, in seno all'Impero romano, in cui siano documentate le immagini del cavaliere argivo, in quanto sebbene vi siano delle zone che manifestino una cospicua concentrazione di reperti ispirati al nostro eroe, tuttavia quasi ogni regione ci ha restituito materiali su cui ne compare traccia.

Un primo dato importante riguarda il fatto che la quasi totalità dei documenti tardi è di fattura e provenienza provinciale, mentre una quantità assai esigua appartiene alla produzione urbana ed italiana.

Sono opera di maestranze urbane il sarcofago di Villa Doria Pamphili e quello di Algeri, nonché i medaglioni bronzei della "*Tensa*" Capitolina ed i contornati.

Dall'*Hispania* (mosaici di Conimbriga, di Merida, di Gerona, di Malaga, di Uvero) e dalla *Britannia* (mosaici di Frampton, Hinton S. Mary, Lullingstone) provengono la maggior parte dei pavimenti musivi⁹² di ville private che costituiscono la nostra fonte archeologica più ricca; un cospicuo numero di testimonianze si concentra inoltre in Pannonia e lungo il *limes* danubiano: il mosaico di Pandorf⁹³, di Ptuj⁹⁴, le cassette di Intercisa, alcuni frammenti di *fibulae*, gli scrigni di Kisarpas, Balatonlovas, e Vezprem⁹⁵ sono fra gli esempi più significativi.

Nelle rappresentazioni figurative Bellerofonte è universalmente conosciuto e tramandato come il trionfatore sulla Chimera, la sua immagine come tale non presenta alcun problema di carattere iconografico mentre le sue attestazioni archeologiche, concentrate soprattutto in *Hispania*, *Britannia* e *Pannonia*, ne fanno un mito "occidentale".

Proprio analizzando questa singolare distribuzione topografica possono emergere delle considerazioni sul tipo di fruitore a cui si lega la figura del nostro eroe in epoca tardo-antica.

In *Hispania* l'assidua presenza di Bellerofonte nelle sale di rappresentanza di lussuose dimore è connessa all'aristocrazia locale e al suo desiderio di autorappresentarsi e di autocelebrarsi attraverso la predilezione di alcuni temi e la scelta di particolari episodi mitologici.

L'uso dei miti in questi contesti non presuppone rimandi particolari o valori allegorici, ma un significato puntuale rapido e preciso, un riferimento alla

realtà del mondo e all'ambiente in cui il motivo si presenta. Esiste una relazione tra la funzione della stanza e le scene che la animano: il triclinio rimanda al momento del banchetto, alla cacciagione ricercata, alle alte pretese culinarie del padrone, alla sua munificenza e dunque il tappeto musivo deve tradurre in immagini ricche e raffinate quest'ideale di gioie terrene e di godimento della vita.

La *Britannia* e la *Pannonia*, invece, si distinguono per essere terre di confine, regioni di avamposti militari, aggredite continuamente da incursioni nemiche e dunque caratterizzate da una forte componente bellica e militare; regioni, inoltre in cui la romanità pagana ha impresso la sua presenza e il Cristianesimo comincia a penetrare nella cultura e nella società.

Un tema in cui si esalta il valore di un eroe benigno, baluardo di virtù, di un cavaliere armato che uccide senza timore ed esitazione il suo terribile avversario poteva essere caro a militari pagani, a neofiti cristiani, ad alti dignitari e a semplici cittadini.

In questo panorama di territori di confine, pericolosi e poco cristianizzati, la diffusione e la predilezione per un tema dal chiaro messaggio di vittoria è attribuibile all'importazione di un'arte strettamente legata a esigenze di espansione militare o al desiderio di esorcizzare la presenza di una minaccia reale, di un pericolo oggettivo in cui il committente può sentirsi coinvolto ora come protagonista ora come vittima.

Abbiamo pensato, pertanto, di vedere nell'esercito il fruitore privilegiato della saga del cavaliere argivo e sempre all'esercito attribuire la diffusione così peculiare nel territorio dell'Impero.

5. IL MITO DI BELLEROFONTE E LA CULTURA CRISTIANA

La questione è stata posta al centro del dibattito degli studiosi quando, nel 1963, fu riportato alla luce il mosaico di Hinton S. Mary che presenta l'immagine di Bellerofonte che uccide la Chimera in relazione ad un busto nimbato con cristogramma.

Su questa attestazione e sulla problematica che essa solleva, i contributi più significativi si collocano tra gli anni '60 e gli anni '80, mentre di recente la questione pare abbandonata; solo la Lochin⁹⁶, nel suo recentissimo articolo apparso sul LIMC, parla genericamente di "recupero da parte della simbologia cristiana" senza alcuna ulteriore riflessione.

La Toynbee⁹⁷, nel 1964, pubblica il mosaico di

Hinton: il suo studio offre interessanti ipotesi sull'identificazione del busto maschile contrassegnato dal cristogramma e alla luce di esso propone diverse interpretazioni dell'immagine di Bellerofonte.

E' bene evidenziare come già in questa prima fase, la Toynbee consideri la lotta con la Chimera un episodio del mito, forse posto in relazione con il simbolo cristiano, ma pur sempre immerso nel suo mondo pagano, in cui Bellerofonte rimane l'eroe argivo e la Chimera il mostro licio, senza particolari identificazioni o sostituzioni di significati.

Il Simon⁹⁸, qualche anno più tardi, affronta per la prima volta il problema in modo più sistematico: si mostra propenso ad un' "*interpretatio christiana*" in cui il monogramma cristico conferisca all'insieme un significato simbolico e religioso.

Su posizioni sostanzialmente antitetiche si colloca il saggio del Brandenburg⁹⁹ del 1968, in cui si pone subito in dubbio la presenza di un Bellerofonte cristiano e in cui il busto centrale di un Cristo "paganizzato" diviene il simbolo dell'armonia del creato, a cui Egli garantisce benessere e ordine.

La Huskinson¹⁰⁰ nel 1974, come abbiamo detto all'inizio, si occupa di delineare il significato del nostro eroe nella prima arte cristiana.

Proprio partendo dalle parole della Huskinson anche noi ci siamo proposti di indagare e di comprendere in che modo la figura di Bellerofonte sia stata recepita dai cristiani, se vi sia mai stato un profondo legame tra Bellerofonte e il Cristianesimo e se in sostanza sia mai stato possibile parlare di un Bellerofonte "cristiano".

Il pavimento musivo dell'ambulacro del palazzo imperiale di Costantinopoli, il mosaico tricliniare di Ravenna del VI secolo, il tessuto copto hanno attestato la continuità del mito in epoche e in ambiti in cui la cultura cristiana si è ormai saldamente affermata; perfino la cassetta bizantina d'avorio del 1000 d.C. costituisce un'originale testimonianza del perpetuarsi della figura del nostro eroe in una produzione artistica assai lontana nel tempo e nella cultura da quella che è l'oggetto del nostro studio.

A noi tuttavia non interessa dimostrare la continuità della saga di Bellerofonte nell'epoca cristiana, che, come abbiamo visto, è peraltro confermata, quanto soffermarci sulle attestazioni archeologiche e soprattutto sulle fonti letterarie antiche in cui è possibile ricavare una diretta e reale associazione dell'eroe con il mondo cristiano.

Abbiamo, innanzitutto, tre pavimenti di ville romano-britanniche della metà del IV secolo: Frampton¹⁰¹, Hinton S. Mary¹⁰², Lullingstone¹⁰³ ed

una cassetta pannonica (scrigno di Vermand)¹⁰⁴ in cui Bellerofonte compare assieme a scene dell'Antico e del Nuovo Testamento.

Nel caso di Lullingstone il legame con il Cristianesimo si fonda solamente sulla presenza del monogramma cristico nelle pitture murali delle pareti della sala in cui abbiamo il mosaico di Bellerofonte ed Europa. L'associazione dunque nasce solo in un secondo tempo, quando la villa eretta attorno al 330 da un pagano viene riutilizzata ad adibita a "*domus ecclesiae*" venti o trenta anni dopo. Resta il fatto che l'intera pavimetazione, inclusa l'iscrizione, dichiaratamente ispirata a contenuti pagani, viene tollerata dopo l'introduzione della fede cristiana nella villa: si è pensato che il proprietario, interessato alla cultura classica, non trovasse incompatibili le superstizioni pagane e le credenze cristiane, ma non è mai stato evidenziato con la dovuta attenzione che il tema del ratto di Europa difficilmente si sarebbe potuto prestare ad un'interpretazione in senso cristiano.

A Frampton ed a Hinton il nesso è molto più diretto in quanto entrambi i pavimenti incorporano specificatamente segni o simboli cristiani fra le rappresentazioni di eroi e figure pagane; nella *cista*, al contrario, Bellerofonte è il solo tema pagano tra piccole scene desunte dalle Sacre Scritture.

Nei primi due casi l'episodio di Bellerofonte mantiene inalterata la sua tradizionale iconografia e la sua "cristianità" deriva solamente dal cristogramma che viene giustapposto.

Vi è una prima fondamentale osservazione da evidenziare, essa riguarda la relazione tra motivi pagani e cristiani nei pavimenti britannici: se siano gli uni o gli altri ad improntare e definire il significato generale del mosaico. A nostro parere, in entrambi i mosaici, i simboli cristiani paiono essere fuori luogo, inseriti in una trama decorativa squisitamente pagana, in cui i motivi classico-mitologici predominano e quelli cristiani devono essere spiegati alla luce dei temi pagani e non viceversa.

Le immagini pagane, come Nettuno, i delfini e le scene di caccia possono essere riferite al benessere e alla prosperità; Bacco, Venere e Adone sono desunti dal repertorio dei simboli della natura, allegorie della fertilità con un chiaro significato profilattico. Anche i segni cristiani, al pari delle immagini dei culti pagani misterici, usati in funzione decorativa, possono essere interpretati semplicemente come contrassegni di buona sorte con valore apotropaico e benefico.

D'altro canto, come afferma lo stesso

Brandenburg¹⁰⁵, dopo la conversione di Costantino, il monogramma cristico acquista un ruolo magico più forte e molti romani del IV secolo, sebbene non abdicano alla tradizione politeistica, considerano una prudenza religiosa rispettare questa nuova potente divinità e offrirle un posto tra le immagini classiche; in questo modo forse il padrone della villa o il committente dei donativi intende assicurarsi la migliore protezione di entrambi i mondi religiosi.

Si assiste allora, in regioni in cui ancora i cristiani sono in netta minoranza rispetto ai pagani, ad un tentativo di sovrapporre Paganesimo e Cristianesimo: si tratta di un sincretismo confuso e superficiale nato dalla spontanea volontà di fondere il nuovo con il vecchio, senza evidentemente appellarsi ad una rimediazione teologica coerente.

Questo nostro scetticismo nei confronti di un'interpretazione allegorico-cristiana della raffigurazione di Bellerofonte pare analogamente suggerito e confermato da un'attenta lettura degli autori antichi, nonché dal confronto con alcune illustrazioni di manoscritti risalenti al X e all'XI secolo d.C.

La scarsità di attestazioni archeologiche, infatti, non consente una trattazione esauriente della questione fin qui affrontata; per avere una risposta a questo problema è stato necessario rivedere una serie di testi pagani e cristiani non solo tardo-antichi, ma di secoli sia precedenti sia posteriori ed una tradizione letteraria, compresa approssimativamente tra i Padri della Chiesa del II secolo e i teologi benedettini dell'VIII secolo d.C., di opere ad argomento religioso, in cui il ricordo del mito si inserisse fra trattazioni legate alla dottrina e motivi ispirati alla Fede.

Gli apologisti, ad esempio, sono i primi che, essendosi convertiti al nuovo credo in un'atmosfera a loro fortemente ostile, tentano di stabilire nei loro scritti un dialogo con gli intellettuali pagani su riferimenti tratti dalla cultura antica.

Giustino martire¹⁰⁶, nella sua Prima Apologia, paragona l'ascesa di Cristo risorto al cielo a quella di Bellerofonte su Pegaso, poi polemizzando con i pagani, che ispirati dal demonio, accostano le profezie bibliche alle figure mitologiche dice: "Non sanno se chi è stato annunciato manifesterà la sua presenza in groppa ad un asino o ad un cavallo, se sarà figlio di Dio o di uomo, raccontano solo che Bellerofonte, uomo figlio di uomo, sale in cielo a cavallo di Pegaso, ma non si pongono altre domande".

Per provare l'assurdità del politeismo e l'immoralità della mitologia classica i difensori del

Cristianesimo portano esempi concreti, tratti dall'epica, dalla tragedia, dalla commedia e dalla filosofia, sicché, mentre dimostrano l'errore del pantheon greco, lo apprendono ed entrano in contatto con il mito. Con l'aiuto delle fonti letterarie pagane, i cristiani conducono due linee di argomentazioni: la prima è quella di contestare che la religione cristiana sia stata una recente invenzione, la seconda è quella di dimostrare che ogni accordo dottrinale tra Antico Testamento e saggezza ellenica è il risultato di plagio commesso da filosofi e poeti greci.

Tra il III e il IV secolo, in un'atmosfera di progressiva accettazione degli autori pagani ed assunzione considerevole di forme letterarie classiche, Metodio¹⁰⁷ è il solo autore cristiano che tenti una reale riconciliazione tra cultura pagana e classica al punto di sovrapporre la figura di Cristo e quella di Bellerofonte.

Interessante è il passo tratto da "Il Simposio delle dieci vergini", in cui Tecla esorta le vergini a lottare contro le tentazioni del demonio con lo stesso coraggio e ardimento con cui la Chiesa e Cristo hanno sconfitto il Male. Metodio identifica il diavolo con la Chimera omerica, lo descrive con gli stessi versi dell'Iliade e, adattando gli esametri al suo intento, giunge ad affermare espressamente che "Cristo Signore vince la Chimera con l'aiuto del Padre". Il confronto sorge immediato: Cristo è il nuovo Bellerofonte.

Nel carteggio di Ausonio¹⁰⁸ e Paolino da Nola¹⁰⁹ si accenna una sola volta alla rapidità della lotta di Bellerofonte che vola sulla Chimera e grazie a Pegaso riesce a colpirla a morte; in un'altra missiva e in un carme di Paolino in risposta ad essa, Ausonio insiste invece sulla descrizione di un Bellerofonte, fuori di senno, che rifugge la presenza di altri uomini, che vaga senza meta tra gli antri della Licia, nella pianura di Aleia e si crogiola nella sua solitudine e nel suo isolamento volontario, "rodendosi il cuore". Ausonio sostiene che la rabbia fa odiare i propri simili e che un gusto insano per la sventura non fa amare la vita e la società. In questo caso Bellerofonte è preso come esempio da Ausonio per contestare l'atteggiamento degli asceti cristiani che scelgono di estraniarsi dal mondo per contemplare Dio, ma che in realtà, secondo il suo parere, sono tormentati nell'animo come l'eroe del mito.

Tuttavia in altri autori cristiani di questi secoli da Origene¹¹⁰ a Gregorio di Nazanzio¹¹¹, Bellerofonte, Pegaso e la Chimera non assumono alcun valore rilevante, i loro nomi si legano al desiderio di attingere al patrimonio mitologico antico, ora come

esempi eruditi ora come creature favolose ancora in grado di stupire se posti in relazione a concetti nuovi (ricordiamo il binomio Chimera-eresia, Chimera-persecuzione pagana); la rarità delle citazioni ci costringe alla prudenza e soprattutto ancora una volta allontana la possibilità di vedere il nostro mito in significativo rapporto con il mondo cristiano.

Nei decenni che segnano la fine del IV e gli inizi del V secolo, il trionfo del Cristianesimo si accompagna al trionfo dell'Ellenismo.

Nelle omelie dei padri predicatori gli elementi classici sono assai fitti, i personaggi mitologici non costituiscono più degli spunti per screditare il Paganesimo, che ormai crollava da solo. Nelle biografie, nelle epigrafi sepolcrali, nei panegirici si menzionano figure, paragoni ed immagini desunte dal mito.

Gerolamo¹¹² ci dice che le favole antiche servono a mostrare la potenza del dio sulla superbia: da Isaia a Virgilio i mostri creati dalla fantasia dell'uomo incarnano lo spirito immondo a cui il cristiano vigile deve opporsi. La Chimera rappresenta quanto di più avverso vi sia al "*Christi spiritum*", la sua sconfitta è l'emblema della vittoria della continenza sull'eresia, della pudicizia sulla libidine e sulle altre insidie del diavolo.

S. Agostino¹¹³ nel "*De civitate Dei*" ricorda Bellerofonte in groppa a Pegaso come uno dei protagonisti delle "*fabulae fictae*" degli antichi che tuttavia ormai non trovano uno spazio ed un riferimento contemporaneo.

Sidonio Apollinare¹¹⁴, che nella sua opera attinge abbondantemente ai racconti mitologici antichi, non manca di fare brevi riferimenti a Bellerofonte, alla sua impresa e soprattutto si compiace di ricordare la meraviglia del volo sul cavallo alato, attributo straordinario di questo eroe.

La dimensione mitologica *stricto sensu* dell'eroe argivo come baluardo di una *virtus* tutta pagana ricorre invece nelle opere di retorica di questo periodo¹¹⁵, si vedano ad esempio le *declamationes* e gli *progymasmata* di Libanio¹¹⁶, le *orationes* di Imerio¹¹⁷, i panegirici di Claudiano¹¹⁸ o la compilazione antologica di Stobeo¹¹⁹.

Lo stesso si dica per gli scritti di Eusebio¹²⁰ e quelli, di qualche secolo posteriori, di Isidoro¹²¹ e Rabano Mauro¹²², in cui il racconto di Bellerofonte si unisce ad una lettura eziologica e ad un'interpretazione evemeristica del mito classico. L'attenzione di questi scrittori si concentra nello spiegare razionalmente le vicende più eclatanti e mirabili della saga:

il trionfo sulla Chimera, ad esempio, è inteso e tramandato come un intervento di bonifica in un territorio impervio ed inospitale della Licia; in altri casi, in opere di carattere storico e cronachistico, l'impresa dell'eroe è realmente datata e messa in relazione ad eventi accaduti presso altri popoli o in altre regioni.

Le fonti letterarie dunque ci inducono a negare la possibilità di un Bellerofonte "cristianizzato", e tanto meno ad avallare l'ipotesi di un Bellerofonte simbolo della Verità rivelata o prefigurazione di Cristo.

Si può solamente affermare che il mito, nelle sue connotazioni positive¹²³, continua ad essere tollerato in ambiti e in opere di committenti cristiani; l'iconografia del nostro casto eroe che uccide la Chimera è accolta e tramandata da scrittori e artigiani convertiti al nuovo credo, ma mai rinuncia alla sua essenza pagana.

Il confronto con i manoscritti illustrati bizantini del X-XI secolo, in cui i testi di pseudo-Nonno (fig.1 e fig.2) e di pseudo-Oppiano (fig.3) sono accompagnati da molte miniature a tema mitologico ci conferma come l'iconografia di Bellerofonte sia rimasta nei secoli fra le più strenuamente legate alla tradizione classica e basata in tutti i suoi punti essenziali sul modello antico¹²⁴.

Ritroviamo Pegaso citato nell'*Oratio funebris in laudem Basilii Magni*¹²⁵ e la Chimera in un'*Invectiva adversus Iulianum*¹²⁶, omelie di Gregorio di Nazanzio commentate da pseudo-Nonno, mentre l'impresa dell'eroe è ricordata da pseudo-Oppiano nei *Cynegetica* come un esempio famoso di caccia. Tralasciando in questa sede eventuali riflessioni sul testo dei due autori che non presenta notevoli spunti d'interesse, ci soffermeremo invece sulle illustrazioni che in tutti e tre i casi raffigurano lo scontro di Bellerofonte con la belva licia. Interessante notare come i caratteri fondamentali della rappresentazione siano rimasti gli stessi: l'impostazione della scena, il numero delle figure, la posizione di Bellerofonte, il suo abbigliamento, le sembianze polimorfe della Chimera; nessun personaggio cristiano, nessuna forma o stilema "bizantino" è stato introdotto, nessuna volontà di armonizzare tradizioni figurative o motivi diversi pare realizzata e la miniatura si colloca tra gli esempi più fedeli all'eredità classica.

Questa osservazione, a nostro parere, aiuta ad evidenziare il carattere fortemente "conservativo" di questa immagine e la sua ripetitività che assai raramente, nel contenuto o nella forma, pare aver

ceduto ad un tentativo di *contaminatio*.

Resta tuttavia da capire a questo punto cosa potesse rendere l'iconografia di Bellerofonte "tolle-rabile", e in alcuni casi preferibile, agli occhi di un neofita; se vi fosse insomma un punto di contatto privilegiato con la cultura cristiana, un riferimento particolare che colpisse l'immaginario del committente cristiano e ne giustificasse tale atteggiamento.

Le parole del versetto XIII del Salmo sapienziale 90 dell'Antico Testamento, che recitano "*Super aspidem et basiliscum ambulabis, conculcabis leonem et draconem*" ci paiono estremamente interessanti in questo contesto.

Il salmo si sviluppa sul motivo che al riparo del Signore nessuno può temere insidia alcuna e le parole "camminerai sull'aspide e sulla vipera, calpesterai il leone e il drago" si riferiscono ad una prefigurazione di Cristo trionfatore sul Male.

Le quattro bestie citate indicano il potere malefico dei demoni, delle forze avverse del mondo, che possono essere vinte solo dal Signore¹²⁷. Il leone rappresenta la crudeltà, la prepotenza della forza che perseguita gli innocenti; il serpente¹²⁸, padre della menzogna e delle tentazioni, incarna l'inganno, l'invidia nascosta e letale, entrambi si riferiscono alla potenza distruttiva del diavolo, che si oppone ad ogni costruzione dell'uomo e di Dio, ma che proprio da Dio viene schiacciata.

L'antitesi tra Male e Bene attraversa la vita dell'uomo, la storia, l'eternità; il disordine causato dal peccato e dal demonio permane affinché i mortali siano veramente liberi nella scelta delle due vie: l'una verso la dannazione, l'altra verso la salvezza.

La documentazione archeologica che si riferisce al versetto del nostro salmo è ampia, si tratta di una concezione diffusa, che nel IV e V secolo esplose un po' dovunque raggiungendo anche le arti minori¹²⁹. Per tutti valga il famoso esempio della cappella arcivescovile di Ravenna dove Cristo stautoforo calpesta il leone e il serpente¹³⁰. Si tratta di un'iconografia frequente in cui compare ora l'imperatore servitore della fede cristiana contro il Paganesimo, ora Cristo stesso, simbolo del Bene vittorioso sul Male.

Evidentemente la sua origine, strettamente legata alle Sacre Scritture ha una storia ed un cammino indipendenti nell'ambito dell'imperante cultura pagana dell'Impero, eppure un sottilissimo, involontario filo di congiunzione con questa cultura pare mantenerlo.

La mitologia ci tramanda la storia di Bellerofonte, eroe celeste, benefico, emblema di luce

e di virtù che combatte e uccide la Chimera infernale, emblema delle tenebre e dei vizi che gli animali di cui è formata simboleggiano.

Con la saga dell'eroe argivo vediamo tradotta in immagini, seppure in contesti pagani, l'antitesi tra bene e male; come nel salmo sapienziale ritorna questo eterno contrasto, ritornano il leone e il serpente, ritorna la vittoria del bene.

Naturalmente non ci è possibile fare un discorso di tradizione iconografica perché tra le due manifestazioni artistiche non si ravvisano punti di contat-

to, eppure l'ideologia di fondo, il pensiero ispiratore sono sorprendentemente assimilabili.

Forse proprio da questa relazione nasce, in piena epoca cristiana, la tolleranza e talvolta anche l'accoglienza del motivo pagano in ambienti convertiti al nuovo credo, perché forse si intuisce tra le due tradizioni una continuità, un'armonia d'intenti degna di rispetto e di considerazione.

*Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Università degli Studi - Padova*

¹ HILLER 1970

² DUVAL 1968, pp.183-190

³ SIMON 1966, pp.889-903

⁴ BRANDENBURG 1968, pp.49-86

⁵ HUSKINSON 1974, pp.67-97

⁶ WEITZMANN 1980

⁷ HANFMANN 1980, pp.75-100

⁸ DARMON 1980

⁹ QUET 1985, pp.861-921

¹⁰ DOBLHOFER 1983, pp.73-87. Del carne di Rutilio Namaziano si ricordi la recente edizione a cura di Alessandro Fo (FO 1992)

¹¹ RAECK 1992, pp.99-121

¹² CLERMONT-GANNEAU 1876, pp.372-399

¹³ LECLERQ 1924, pp.1021-1029

¹⁴ POGLAYEN-NEUWALL 1920, pp.338-342

¹⁵ LEHMAN-HARTLEBEN 1923/24, pp.264-280

¹⁶ WILLIAMS 1936, pp.79-112; *idem* 1939, pp.283-286

¹⁷ LOCHIN 1994, p.214-231

¹⁸ E' opportuno precisare che per la definizione temporale dell'età tardo-antica i saggi del Bianchi Bandinelli (BIANCHI BANDINELLI 1952; *idem* 1978) sono stati il nostro punto di riferimento. Ci siamo attenuti alla cronologia attribuita dal Bianchi Bandinelli agli studi del Rodenwaldt (BIANCHI BANDINELLI 1952, pp.227-228), che, per l'Occidente, delimita il nostro periodo tra gli inizi del III secolo d.C. e l'invasione longobarda del 568.

¹⁹ ROBERT 1969, pp.44-46; SICTERMANN-KOCH 1975, pp.25-26

²⁰ AYMARD 1935, pp.143-184; *idem* 1951, *passim*; LOCHIN 1994, p.223 n.141

²¹ Pompei VII, Is. Occ. 15; Pompei IX 2, 16; Pompei IX 12, 1-12; Pompei VIII 2, 17-20 (HILLER 1970, p.104 I)

²² SCHAUBURG 1956, pp.82-84

²³ MORET 1972, p.99

²⁴ SCHAUBURG 1956, p.83; MORET 1972, p.102

²⁵ MORET 1972, pp.95-106

²⁶ HILLER 1970, p.99 C 2

²⁷ Pompei IX 2, 16 (HILLER 1970, p.104 n.3)

²⁸ MONADORI 1981, pp.343-344

²⁹ OM.II.VI vv.161-162

³⁰ AR. Ran. vv.1043-1052

³¹ HOR. Sat. VII vv.13-16

³² OVID. Trist. II vv.397-398

³³ PLUT. Mor. De aud.poeis 32; Vit.Par. Alc.32. In questi passi il rifiuto di Bellerofonte, ricordato attraverso i versi di Omero, costituisce il migliore esempio tratto dal mito di libero arbitrio, di buon senso e di volontà indirizzata ad un'azione ragionevole e saggia.

³⁴ IUV. Sat.X vv.323-328

³⁵ LUC. Cal. 26

³⁶ ORIG. Contra Celsum IV 46

³⁷ SIN. Calvitiū encomium 1

³⁸ OLIMPIOD. In Plat. Gorgiam Comm. 46 4

³⁹ PORF. Quaest. Hom. ad Il. pertinent. rel. VI 164-165

⁴⁰ FULG. Myth.III 1

⁴¹ Si tratta di una pittura pompeiana di III stile (Pompei IX 7, 16). LOCHIN 1994, p.222 n.122

⁴² Alla metà del IV secolo a.C. si fa risalire un frammento di ceramica apula su cui compare questa scena (SCHEFOLD - JUNG 1988, pp.119-120). Vanno inoltre ricordate alcune gemme e alcune lucerne di primo Impero (LOCHIN 1994, pp.222-223 n.129-134), nonché un dipinto parietale di inizio epoca severiana, rinvenuto ad Ostia (LOCHIN 1994, p.222 n.124)

⁴³ WEITZMANN 1979, II, pp.134-135 n.112; LOCHIN 1994, pp.228 n.235

⁴⁴ Sarcofago di Atene, di Anaphe e di Patraso (LOCHIN 1994, p.222 n.125-127). Il rilievo di Candia datato inizialmente dall'Halbherr (HALBHERR 1897, pp.242-245) al V secolo a.C., è ormai concordemente considerato un frammento di sarcofago attico (GIULIANO 1962, p.53; LOCHIN 1994, p.222 n.127)

⁴⁵ LOCHIN 1994, p.223 n.135-137

⁴⁶ Abbiamo attestazioni nell'ambito della pittura pompeiana (LOCHIN 1994, p.222 n.122-123); delle gemme (*idem* n.128); della numismatica (*idem* p.223 n.135-137)

⁴⁷ LOCHIN 1994, p.222 n.119

⁴⁸ Pompei I 8, 8 (LOCHIN 1994, p.222 n.123)

⁴⁹ Gemma di Boston, di Vienna e gemma perduta (BROMMER 1974, p.45 n.3-6-8; LOCHIN 1994, p.222 n.128)

⁵⁰ GERCKE 1956, pp.193-201

⁵¹ LOCHIN 1994, p.222 n.124

⁵² FELLETTI MAJ 1961, pp.13-15; *idem* pp.36-37

⁵³ Troviamo l'associazione figurativa dell'anima e del cavallo

alato già in alcuni passi del Fedro di Platone (XXV sgg; XXXIV): "...si raffiguri l'anima come la potenza d'insieme di una pariglia alata e di un'auriga. Ora tutti i corsieri degli dei sono buoni e di buona razza, ma quelli degli altri esseri un po' sì e un po' no...Così come sia perfetta e alata l'anima spazia nell'alto e governa il mondo, ma quando perde le ali precipita... la funzione dell'ala è di sollevare ciò che è peso e di innalzarlo là dove dimora la comunità degli dei, e in qualche modo essa partecipa del divino più delle altre cose del corpo... perchè le anime che sono chiamate immortali, quando sono giunte con il loro volo al sommo della volta celeste, si spandono fuori e si librano sopra il dorso del cielo" (Trad. a c. PUCCI 1985, pp.237-238). Sui significati di Pegaso nell'arte non solo antica rimangono fondamentali i saggi dello Yalouris (YALOURIS 1975) e il più recente "Pegasus und die Künste" della Brink (BRINK-HORNPOSTEL 1993) per la ricca bibliografia.

⁵⁴ LOCHIN 1994, p.223 n.139b

⁵⁵ AYMARD 1935/36

⁵⁶ HEAD 1964, p.86; *idem*, p.92

⁵⁷ LOCHIN 1994, p.223 n.144

⁵⁸ LOCHIN 1994, p.223 n.143

⁵⁹ Tra cui ricordiamo l'osteoteca di Megiste e il sarcofago di Parenzo (LOCHIN 1994, p.223 n.138; *idem*, p.223 n.140)

⁶⁰ HEAD 1964, p.17; *idem*, p.39; *idem*, p.47

⁶¹ LOCHIN 1994, p.223 n.139a

⁶² SIMON 1964, pp.279-230

⁶³ AYMARD 1935/36, p.177

⁶⁴ LOCHIN 1994, p.230

⁶⁵ Si ricordi la Kotyle di Egina (DUNBABIN 1953, p.1183 n.2; SCHMITT 1966, 347 n.3). L'aryballos (Boston 400) (DUNBABIN 1953, p.1183 n.1; SCHMITT 1966, p.347 n.4)

⁶⁶ LOCHIN 1994, p.225 n.183

⁶⁷ Sarcofago di Villa Doria Pamphili (cfr.n.19) e sarcofago di Algeri (cfr. n.20)

⁶⁸ Si tratta dei cosiddetti "trapezophora" di marmo utilizzati come basi per piccoli altari posti vicino alle tombe o come "trapezai" sulle quali si svolgevano sacrifici o venivano depositate offerte (LOCHIN 1994, p.226 n.186)

⁶⁹ I medaglioni della Tensa Capitolina, le cosiddette "cassette pannoniche", scrigni di legno rivestiti di lamine di bronzo decorate a sbalzo, rinvenute in gran parte lungo il limes danubiano, ovvero *fibulae* ed elementi di cinture di medesima provenienza (HILLER 1970, p.110; BUSCHHAUSEN 1971; BROMMER 1974, pp.39-40; LOCHIN 1994, p.225 n.175-178)

⁷⁰ Una lastra d'argento, forse coperchio di un cofanetto proveniente da Intercisa (VON SCHNEIDER 1892, p.56)

⁷¹ WEITZMANN 1979, II, pp.165-166 n.143

⁷² Le monete coniate a Corinto durante il regno di Settimio Severo (HEAD 1964, p.92; LOCHIN 1994, p.225 n.179); di Caracalla (HEAD 1964, p.87)

⁷³ ALFOELDI 1990, pp.133-135 n.58-59

⁷⁴ SALVIAT-WEILL 1960, pp.347-386

⁷⁵ SCHEFOLD-JUNG 1988, pp.116-117

⁷⁶ JOBST 1985, p.117

⁷⁷ LAVIN 1963, pp.266-269

⁷⁸ HANFMANN 1951, II, pp.162-261; AYMARD 1953, pp.265-267; TOYNBEE 1955, p.95

⁷⁹ GHIRARDINI 1918, pp.781-798; LAVIN 1963, pp.260-262; LOCHIN 1994, p.227 n.206

⁸⁰ EUST. In Hom.VI, 181: "ὅτι δὲ καὶ φυσικὴ τις ὑπεστὶν ἄλλε-

γορία τοῦ Βελλεροφόντου ἀγομένου εἰς ἥλιον, ἔστιν ἐξ ἄλλων γνάμαι"

⁸¹ VON SCHNEIDER 1892, pp.48-56

⁸² AYMARD 1953, pp.267-270

⁸³ PL. Rsp.IX, 588 sgg. Così pure Seneca in un'epistola (Ep. 113 I): "sequitur ut multa milia animalium habitent in his angustiis pectoris, singuli simus multa animalia aut multa habeamus animalia"

⁸⁴ DE VRIES 1974, p.145; *idem*, p.217; *idem*, p.300; LURKER 1983, pp.410-411; *idem*, p.601; *idem*, p.785

⁸⁵ YACOB 1971, pp.41-52

⁸⁶ BUSCHHAUSEN 1971, pp.93-95

⁸⁷ VERG. Aen.VI v.282 sgg.; LUC.Nek.13, 14

⁸⁸ NONN. Dion. XXVIII v.167 sgg, XXXVIII vv.400-405; EL. Na. V, 34; RUTIL.NAM. De red.suo vv.450-453; STEF.B. Et.; AUSON. Ep.21-22-25; PAUL.NOL. Carm. X vv.156-165, vv.189-193

⁸⁹ DARMON 1980, pp.196-217. Segnaliamo in questa sede l'interpretazione dei mosaici offerta dalla Quet (QUET 1983), nonché quella del Picard (PICARD 1985) in contrasto con il Darmon.

⁹⁰ DARMON 1989, pp.232-239. L'ipotesi che interpreta questa scena come l'incontro di Apollo e Cirene è stata di recente ritrattata dal Darmon, che ora vede nel protagonista seduto sulla roccia non più Apollo, bensì Filottete, accompagnato da Neottolema sullo sfondo e da Ulisse. In questo contesto Filottete rappresenterebbe l'inselvaticamento e la solitudine di chi rifiuta una vita matrimoniale in antitesi a Bellerofonte che incarna invece la virtù necessaria per accedere a quest'istituzione e costituire una casa e una famiglia.

⁹¹ Cfr.n.21

⁹² Per una bibliografia generale sui mosaici con Bellerofonte si vedano: AMANDRY 1956, pp.155-161; HILLER 1970, pp.107-109; BROMMER-PESCHLOW 1974, pp.34-37

⁹³ JOBST 1985

⁹⁴ DURIĆ 1986

⁹⁵ Cfr. n. 69

⁹⁶ LOCHIN 1994, p.230

⁹⁷ TOYNBEE 1964, pp.7-14

⁹⁸ SIMON 1966, pp.889-903

⁹⁹ BRANDENBURG 1968, pp.49-86

¹⁰⁰ HUSKINSON 1974, pp.67-97

¹⁰¹ LOCHIN 1994, p.225 n.170

¹⁰² MEATS 1955, pp.73-136; LOCHIN 1994, p.225 n.171

¹⁰³ TOYNBEE 1955, pp.91-97; LOCHIN 1994, p.225 n.171

¹⁰⁴ BUSCHHAUSEN 1971, pp.150-151

¹⁰⁵ BRANDENBURG 1968, p.83

¹⁰⁶ IUST.I Apol.21, 54

¹⁰⁷ METH. Symp. VIII 12. Il nostro autore sostituisce al v.183 "θεῶν" con "Πατρός" ed inserisce "Χριστός;" ἀνάξ" come soggetto dell'impresa eroica

¹⁰⁸ AUSON. Ep.21-22-25

¹⁰⁹ PAUL.NOL.Carm.X vv.156-165, vv.189-193

¹¹⁰ ORIG. Contra Celsum VI 49

¹¹¹ GREG.NAZ. Contra Julian. I 127

¹¹² HIER. Comm. in Dan.I 4; Contra Vigil.I 355, Ep. 125 56

¹¹³ AUG. Civ. Dei XVIII 13

¹¹⁴ SIDON. Ep. IX 23; Pan.Maior.V vv.177-184, vv.544-546; Epith.XI vv.72-75

¹¹⁵ FORLIN PATRUCCO 1985, pp.185-203

¹¹⁶ LIB. Decl. XXVIII, Progymn.10-11-21

¹¹⁷ IMER. Decl. et Or.47

- ¹¹⁸ CLAUD. In Ruf. I v.296; *idem* On. Cons. vv.558-560
¹¹⁹ STOB. Anth. I 4; II 33; III *passim*; IV *passim*
¹²⁰ EUS. Aenigm. 52; Chron. (Migne PL 27, p.226, p.811).
¹²¹ ISID. Etym. 11 3
¹²² RAB. MA. De Comp. V 51
¹²³ Questa specificazione è resa necessaria dal fatto che accanto al Bellerofonte casto, benigno e vittorioso si sviluppa una tradizione che dipinge il nostro eroe a tinte più meste, in cui le sue imprese e le sue virtù vengono offuscate dalle sue debolezze, dalla presunzione verso gli dei, dalla caduta finale. Due brevi saggi che si sono occupati della fortuna di Bellerofonte in epoca postclassica tentano di dimostrare il prevalere della caratterizzazione negativa dell'eroe tra XI e XIV secolo. La Lascelles (LASCELLES 1960, pp.173-198) riporta alcuni esempi tratti dalla letteratura inglese e italiana di questi secoli, in cui Bellerofonte è ricordato nelle vesti di un personaggio superbo e melancolico; Steadmann (STEADMAN 1958, pp.407-410) invece sostiene che le rappresentazioni medievali di Perseo in groppa a Pegaso al posto di Bellerofonte siano state influenzate da un'interpretazione peggiorativa della saga.
¹²⁴ WEITZMANN 1951; WEITZMANN 1960, pp.44-68; WEITZMANN

1977, pp.24-25; *idem*, p.74; *idem*, p.106 sgg; *idem*, p.143

¹²⁵ Gregorio ricorda Pegaso fra alcuni personaggi della tradizione classica segnati da un triste destino e aggiunge che a Pegaso non è giovato volare perché le sue ali non l'hanno condotto a Dio (Migne PG 36, col.524)

¹²⁶ La Chimera è associata ad altri mostri del mito come Idra e Scilla a proposito della crudeltà dell'imperatore Giuliano (Migne PG 35, col.628; Migne PG 36, col.1012, col.1061)

¹²⁷ QUACQUARELLI 1974, I, pp.5-16

¹²⁸ Interessantissime le osservazioni a proposito delle associazioni tra serpente e abissi che leggiamo nei Padri della Chiesa. Il drago ha sempre valore negativo, esso richiama ogni mostro, la tempesta del mare, il cataclisma che inghiotte gli uomini. Le nubi, le tempeste, le piogge, i temporali, i tuoni, la grandine, la neve e tutto ciò che è caliginoso e umido appartiene al drago, egli è principe delle potenze dell'aria (QUACQUARELLI 1974, I, pp.16-17; p.26). La Chimera nel suo significato etimologico di inverno (ASTOUR 1965, p.263) e di tempesta ben si adatta a questa simbologia.

¹²⁹ QUACQUARELLI 1975, pp.13-27

¹³⁰ QUACQUARELLI 1975, p.20.

BIBLIOGRAFIA

- ALFOELDI U.-ALFOELDI E., 1990, *Die Kontorniat-Medallion*, Berlin.
 AMANDRY J., 1956, *Bellérophon et la Chimère dans la mosaïque antique*, RA 47, pp.155-161.
 ASTOUR M.C., 1965, *Hellenosemitica*, Leiden.
 AYMARD J., 1935/36, *La légende de Bellérophon sur un sarcophage du Musée d'Alger*, MEFRA 52.
 AYMARD J., 1951, *Essai sur les chasses romaines*, Paris.
 AYMARD J., 1953, *La mosaïque de Bellérophon à Nîmes*, in Gallia 11, pp.255-271.
 BIANCHI BANDINELLI R., 1952, *La crisi artistica della fine del mondo antico*, AC, pp.189-233.
 BIANCHI BANDINELLI R., 1978, *Dall'Ellenismo al Medioevo*, Bari.
 BRANDENBURG H., 1968, *Bellerophon christianus?*, RömQSchr 63, pp.49-86.
 BRINK C.-HORNOSTEL W., 1993, *Pegasus und die Künste*, Hamburg.
 BROMMER F.-PESCHLOW A., 1974, *Denkmalerlisten sur griechischen Heldensage II Theseus-Bellerophon-Achill*, Marburg.
 BUSCHHAUSEN H., 1971, *Die Metallscriinia*, Wien.
 CLERMONT-GANNEAU, 1876, *Horus et S.Georges*, RA 32, pp.196-204.
 DARMON J.P., 1980, *Nympharum Domus*, Leiden.
 DARMON J.P., 1989, *Philoctète à Nabeul (une "retractatio")*, BAntFr, pp.232-239.
 DE VRIES A., 1974, *Dictionary of symbols and Imagery*, London.
 DOBLHOFFER E., 1983, *Bellerophon und Kirke zwischen Heiden und Christen*, in Festschrift für Robert Muth, pp.73-87.
 DUNBABIN J.J., 1953, *Bellerophon, Herakles and Chimaera*, in Studies presented to David M. Robinson, pp.1164-1184.
 DURIC B., 1984, *Bellerophonov mosaik s Ptuja (Sloven)*, in ŽivaAnt 34, pp.209-212.
 DUVAL Y.M., 1968, *Recherches sur la langue et la littérature latines: Bellérophon et les ascètes chrétiens "melancholia" ou "otium"*, in Caesarodunum 2, pp.183-190.
 FELLETTI MAJ B.M., 1961, *La Casa delle Volte dipinte*, OSTIA I-II, Roma.
 FO A., 1992, *Rutilio Namaziano Il Ritorno*, Torino
 FORLIN PATRUCCO M., 1985, *Forme della tradizione nella greicità tarda: la citazione classica come linguaggio politico*, in "La trasformazione della cultura nella tarda antichità", Atti del convegno tenuto a Catania (27 Sett.-2 Ott. 1982), pp.185-203.
 GERICKE T., 1956, *Die Bändigung des Pegasos*, AM 71, pp.193-201.
 GHIRARDINI G., 1916, *Gli scavi del Palazzo di Teodorico a Ravenna*, MontAnt 24, pp.738-838.
 GIULIANO A., 1962, *Il commercio di sarcofagi attici*, Roma.
 HALBHERR F., 1897, *Some cretan sculptures*, AJA 1, II, pp.197-241.
 HANFMANN G.M.A., 1980, *The Continuity of Classical art: Culture, Myth and Faith*, in "Age of Spirituality: a symposium" di K. Weitzmann, pp.75-100.
 HEAD B.F., 1964, *Catalogue of greek coins - Corinth, Colonies of Corinth*, Bologna.
 HILLER S., 1970, *Bellerophon. Ein griechischen Mythos in der römischer Kunst*, München.
 HUSKINSON J., 1974, *Some pagan mythological figures and their significance in early christian art*, BRS 42, pp.67-97.
 JOBST W., 1985, *Antike Mosaikunst in Österreich*, Wein.
 LASCELLES M., 1960, *The Rider on the Winged Horse*, in Elizabethan and Jacobean Studies presented to F.P.Wilson, pp.173-198.
 LAVIN C., 1963, *Antioch Hunting Mosaics*, DOP 17, pp.179-286.
 LECLERQ H., 1924, s.v. "Georges" (Saint), in Dictionnaire d'archéologie Chretienne, IV 1, pp.1021-1029.
 LEHMANN-HARTLEBEN K., 1923/24, *Bellerophon und der Reiterheilige*, RM 38/39, pp.264-280.
 LOCHIN C., 1994, s.v. "Pegasos", in Lexikon Iconographicum

- Mythologiae Classicae VII, pp.214-231.
- LURKER M., 1983, *Wörterbuch der Symbolik*, Leiden.
- MEATS G.W., 1955, *The Roman Villa at Lullingstone*, Kent.
- MONADORI A., 1981, *Frammento di sarcofago con scena del mito di Bellerofonte e appunti per un'analisi semantico-iconografica*, ArchCl 33, pp.337-344.
- MORET J.M., 1972, *Le départ de Bellérophon sur un cratère campanien de Genève*, AntK 15, pp.95-106.
- PICARD G., 1985, *La mosaïque 31 de la "Maison des Nymphes" à Nabeul*, BAntFr, pp.46-53.
- POGLAYEN-NEUWALL ST., 1920, *Bellerophon und der Reiterheilige*, ByzJb 1, pp.338-342.
- PUCCI P., 1985, *Platone - Opere Complete*, III, Bari.
- QUACQUARELLI A., 1974, *I riflessi del Ps 90 (91) 13 nell'età patristica*, VeteraChr 11, pp.5-30.
- QUACQUARELLI A., 1975, *I riflessi del Ps 90 (91) 13 nell'età patristica*, VeteraChr 12, pp.5-45.
- QUET M.H., 1983, *Les mosaïques de la "Maison des Nymphes" de Nabeul. Pavements romains, symbolique grecque?*, in *Concilium Eirene XVI*, Bd. 2 (Prague), pp.76-81.
- QUET M.H., 1985, *Pégase et la Mariée*, in "Le trasformazioni della cultura nella tarda antichità", Atti del Convegno tenuto a Catania (27 Sett.- 2 Ott. 1982), pp.861-921.
- RAECK W., 1992, *Modernisierte Mythen - Zum Umgang der Spätantike mit Klassischen Bildthemen*, Stuttgart.
- ROBERT C., 1969, *Die antiken Sarkofagreliefs*, III 1, Roma.
- SALVIAT F.-WEILL N., 1960, *Un plat du VII siècle à Thasos: Bellérophon et la Chimère*, BCH 84, pp.347-386.
- SCHAUENBURG K., 1956, *Bellerophon in der unteritalischen Vasenmalerei*, JdI 71, pp.59-96.
- SCHEFOLD K.-JUNG F., *Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München.
- SCHMITT M.L., 1966, *Bellerophon and the Chimaera in Archaic Greek Art*, AJA 70, pp.341-347.
- SICHTERMANN H.-KOCH G., 1975, *Griechischen Mythen auf Römischen Sarkophagen*, Tübingen.
- SIMON E., 1964, *Nonnos und die Elfenbeinkastchen aus Veroli*, JdI 79, pp.279-336.
- SIMON M., 1966, *Bellérophon Chretién*, in *Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à J.Carcopino*, pp.889-903.
- STAEDMAN J.M., 1958, *Perseus upon Pegasus and Ovid Moralized*, in *The Review of English Studies IX* 36, pp.407-410.
- TOYNBEE J.M.C., 1955, *Mosaïques au Bellérophon*, in *Gallia* 13, pp.90-96.
- TOYNBEE J.M.C., 1964, *A new roman mosaic pavement found in Dorset*, JRS 54, pp.7-14.
- VON SCHNEIDER R., 1892, *Neuere Erwerbungen der antike Sammlung des Österreichischen Kaiser-Hauses in Wien (1889-1891)*, AA, pp.48-56.
- WEITZMANN K., 1951, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton.
- WEITZMANN K., 1960, *The survival of mythological representations in early christian and byzantine art and their impact on Christian iconography*, DOP 14, pp. 44-68.
- WEITZMANN K., 1977, *Late antique and Early Christian Book Illumination*, London.
- WEITZMANN K., 1979, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century- Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, Nov.19 1977- Feb.12 1978*, New York.
- WILLIAMS M.E., 1936, *Whence came St. George?*, BSAA 30, pp.79-112.
- WILLIAMS M.E., 1939, *"Le Dieu Cavalier a l'Anguipede" and Soldier Saints*, BSAA 33, pp.283-286.
- YACOB 1971, *La mosaïque d' Achille et le Chiron au Musée du Bardo*, in "La mosaïque gréco-romaine", Colloqui internazionali II, pp.41-52.
- YALOURIS N., 1975, *Pegasus: the Art of the Legend*, Athens.



Fig. 1 - Gerusalemme, Cod. Taphou 14. Fol. 309^v: Bellerophon.



Fig. 2 - Vaticano, Cod. gr. 1947. Fol. 144^v: Bellerophon.



Fig. 3 - Venezia, Biblioteca Marciana, Cod. gr. 479. Fol. 8r: Bellerophon.