

ELEMENTI INTERVISUALI NEI DITIRAMBI 17 E 18 DI BACCHILIDE*

ABSTRACT

I ditirambi 17 e 18 di Bacchilide, incentrati sulla figura di Teseo, si prestano in particolar modo a un'indagine intervisuale, nel tentativo di rintracciare rimandi e allusioni alla produzione artistica contemporanea. Ciò avviene in virtù del fatto che la saga di Teseo conosce ad Atene grande sviluppo in ambito iconografico fra il VI e il V secolo a.C., rimanendo invece ai margini della produzione poetica almeno fino alla metà del V secolo. Tale indagine fornisce anche utili indicazioni in merito all'occasione della performance – o ri-performance – dei due ditirambi, che può essere identificata col festival ateniese delle Thargelie.

This paper aims at analyzing Bacchylides' dithyrambs 17 and 18 on the deeds of Theseus under an intervisual point of view, in order to envisage allusions and references to contemporary artistic production. This is due to the fact that Theseus' saga flourishes in Athenian iconography between the sixth and the fifth century B.C., but does not receive adequate poetical treatment until the half of the fifth century. This kind of investigation also furnishes some useful suggestions concerning the occasion of the performance – or re-performance – of the dithyrambs, which may be represented by the Athenian festival of the Thargelia.

L'attenzione alla componente visuale dei testi antichi risulta ormai essere una categoria interpretativa indispensabile alla loro comprensione.¹ Tale approccio si applica con particolare profitto alla poesia lirica arcaica, dove la «politics of the gaze» – per usare un'espressione di Petrides² – è portata ai massimi livelli grazie a una raffinata correlazione tra testo, immaginario mitico e contesto performativo, come dimostrano i recenti volumi di Cazzato - Lardinois e Fearn,³ dedicati proprio alle suggestioni visuali insite nella produzione lirica arcaica. Ciò è senz'altro dovuto alle peculiarità performative di questo genere poetico, che rendono inscindibile il suo rapporto con il contesto – anche visivo e materiale – per il quale era pensato.

Nello specifico, particolarmente interessante risulta essere l'indagine sulla componente intervisuale insita nella poesia lirica e, in particolar modo, il suo rapporto con quella intertestuale. Il termine «intervisualità» è di recente coniazione e verrà qui utilizzato per indicare (benché una definizione teorica del campo d'indagine sia ancora in fase di elaborazione) il corrispettivo visuale dell'intertestualità, ossia il riferimen-

* Desidero ringraziare Andrea Capra, Lucia Floridi e Massimo Giuseppetti, oltre ai revisori anonimi della rivista, per l'attenta lettura e gli utili commenti.

¹ Si vedano ad esempio la raccolta di studi di BELLONI 2010 o il lavoro pionieristico di PETRIDES 2014 su Menandro.

² PETRIDES 2014, p. 4.

³ CAZZATO – LARDINOIS 2016; FEARN 2017. Cfr. anche JESUS 2012 per le connessioni tra gli epinici di Bacchilide e la tradizione iconografica.

to, più o meno esplicito, che un testo può fare a un immaginario figurativo condiviso dal suo pubblico e, come tale, immediatamente riconoscibile.⁴

MITO E ICONOGRAFIA

Due componimenti che più di altri si prestano a un'analisi di tipo intersuale sono i ditirambi 17 e 18 di Bacchilide, per la particolarità della figura di Teseo nel panorama epico e poetico di epoca arcaica. Come risulta infatti ormai chiarito, nonostante l'antichità di questa figura, testimoniata anche dalla sua sporadica apparizione nei poemi omerici ed esiodei,⁵ Teseo non sembra essere oggetto, almeno sino al V secolo, di un ciclo epico a lui dedicato. Sia Simonide (nei fr. 242, 243 e 287 Poltera), sia Ferecide (nei *FGrHist* 3 fr. 148-153 della sua *Attica*), sembrano fare riferimento unicamente all'episodio cretese e all'Amazzonomachia, ma risulta alquanto evanescente l'esistenza in epoca arcaica di una *Teseide* che sviluppasse in forma organica quel ciclo di fatiche che i mitografi antichi sono soliti attribuirgli e che ne fanno una sorta di corrispettivo "attico" di Eracle.⁶

Di gran lunga più fiorente in questo caso è la tradizione iconografica, la cui elaborazione, come è del resto abituale anche per altri repertori mitici, segue percorsi paralleli e in taluni casi diversi da quella orale.⁷ Come risulta infatti ormai chiarito, Teseo è una figura alquanto amata dagli artisti, e le sue imprese, in particolar modo quelle relative all'uccisione del Minotauro e al rapimento di Elena, popolano il vasellame delle più disparate aree geografiche sin da epoca geometrica.⁸ Proprio in ambito iconografico

⁴ In questo senso il termine è utilizzato come alternativa a «intermedialità», con cui si intende invece la cooperazione di media differenti alla realizzazione di un prodotto artistico unitario (ad esempio l'unione di statua + epigramma per veicolare lo stesso tipo di messaggio). Per una definizione teorica del termine «intersuale» cfr. MIRZOEFF 2002; FLORIDI 2018; NOBILI 2018; "Capra – Floridi" in corso di stampa. Questi ultimi due articoli rielaborano gli interventi presentati ad un convegno, tenutosi a Milano nel 2017 e intitolato *Letteratura e intersualità fra Grecia e Roma*, volto proprio a definire il campo semantico del termine (www.intersuuality.com).

⁵ Hom. *Il.* 1.265, 3.144; *Od.* 11.321-325, 631; Hes. *Theog.* 947-949; fr. 298 M.W. L'autenticità di alcuni di questi passi è messa in dubbio da Plutarco (*Theos.* 20.1), che ne attribuisce l'interpolazione a Pisistrato e alla sua volontà di mettere in una luce positiva l'eroe nazionale ateniese. Per una discussione della figura di Teseo nell'*epos* cfr. NEILS 1987, pp. 6-8; WALKER 1995, pp. 15-20; IERANÒ 2000; CINGANO 2007 e 2017.

⁶ Vd. anche Sapph. fr. 206 V. Sulla supposta esistenza di una *Teseide* di VI sec. vd. HERTER in *RE* suppl. XIII s.v. Theseus, p. 1046; e CONNOR 1970, p. 145. Ma vd. le obiezioni di NEILS 1987, pp. 11-12; WALKER 1995, pp. 38-39 e, più in generale, la completa indagine di CINGANO 2007 e 2017. ~~Questi ultimi due articoli rielaborano gli interventi presentati ad un convegno, tenutosi a Milano nel 2017 e intitolato Letteratura e intersualità fra Grecia e Roma, volto proprio a definire il campo semantico del termine (www.intersuuality.com).~~

⁷ TAPLIN 2007, pp. 22-28. Vd. anche le riflessioni di JESUS 2012, pp. 9-64.

⁸ Cfr. BROMMER 1982; NEILS 1987, pp. 17-24. Si vedano ad esempio il cratere tardo-geometrico del British Museum (BM 1899) raffigurante una nave con due file di rematori e Teseo che vi si imbarca insieme ad Arianna per fuggire da Creta; l'*aryballos* protocorinzia del Louvre (CA 617) con due uomini barbuti, uno con la spada e l'altro con la lancia (Teseo e Piritoo), mentre al centro una donna in posizione di orante (Elena) guarda ai suoi salvatori, due uomini a cavallo sulla sinistra (i Dioscuri);

nasce alla fine del VI secolo il ciclo di fatiche di Teseo, grazie allo sforzo congiunto di vasai e scultori ateniesi, che intendono equiparare il novello eroe nazionale al “dorico” Eracle. È naturale che una simile operazione coesistesse con una tradizione orale ugualmente ricca e vivace, ma non è necessario far dipendere l’operato degli artisti da una tradizione letteraria flebile ed evanescente.

Le fatiche di Eracle e Teseo sono assimilate e contrapposte sul Tesoro degli Ateniesi a Delfi, opera realizzata con le spoglie della battaglia di Maratona e finalizzata a esaltare il valore della Grecità sulla barbarie, qui esemplificata dall’Amazzonomachia, che funge anche da *trait d’union* tra le figure dei due eroi.⁹ Come ha notato Lucia Athanassaki, il tesoro degli Ateniesi costituisce un importante riferimento intervisuale per il ditirambo 18 di Bacchilide,¹⁰ sebbene non si possa a mio giudizio ignorare l’importante massa di vasi ciclici che negli stessi anni divengono di gran moda nelle officine del Ceramico. Gli scontri con Sinide, Procruste, Scirone, Cercione e la scrofa di Crommione, che Teseo sostiene sulla strada che conduce dalla sua città natale, Trezene, ad Atene, dove viene riconosciuto dal padre mortale Egeo, e che costituiscono il referente mitico noto al pubblico del ditirambo 18, si trovano infatti raffigurati su un gran numero di vasi attici a figure rosse a partire dal 520 a.C., e competono per popolarità con lo scontro tra Teseo e le Amazzoni o i Centauri che, nel secolo successivo, divengono il paradigma della lotta contro la barbarie.¹¹

Un discorso analogo vale per il ditirambo 17 ma, in questo caso, il rapporto con la tradizione iconografica risulta ancora più stretto a causa della circoscritta coincidenza temporale. Se il ciclo di fatiche di Teseo subisce un lungo processo di elaborazione dalla fine del VI secolo in poi (per godere di larga fortuna per tutto il V secolo), l’episodio del tuffo di Teseo in fondo al mare e della visita al palazzo di Poseidone conosce una certa fortuna ad Atene negli anni tra il 500 e il 470 a.C., per poi esaurirsi e scomparire del tutto, fatta eccezione per un unico esemplare risalente all’incirca al 420 a.C.¹²

Come è noto, la decade tra il 480 e il 470 a.C. è cruciale per il consolidamento della figura di Teseo ad Atene, giacché nel 475 Cimone riportò in patria da Sciro le ossa dell’eroe e ordinò la costruzione del Theseion per custodirle e avere così un luogo di culto ufficiale nel centro della città.¹³ L’edificio si trovava nell’agorà arcaica (situata nella zona a sud-est dell’Acropoli)¹⁴ ed era affrescato con tre episodi della vita di Teseo, che rispecchiano la popolarità dell’immaginario mitico relativo a quest’eroe nel mondo delle arti figurative: la battaglia tra Lapiti e Centauri, l’Amazzonomachia (entrambe em-

una placca d’oro proveniente da Corinto del VII sec. a.C. (Berlin GI 332-336) raffigurante l’uccisione del Minotauro; infine il celebre vaso François (Firenze 4209), che raffigura per la prima volta la danza dei giovani compagni di Teseo dopo l’uccisione del Minotauro: fra essi compare anche un’Epibolia, da identificarsi con l’Eriboia di Bacchilide.

⁹ Cfr. VON DEN HOFF 2010.

¹⁰ ATHANASSAKI 2016.

¹¹ BROMMER 1982; NEILS 1987, *passim*; SHAPIRO 1994, pp. 100-108.

¹² Si tratta del cratere di Bologna (Museo civico 303).

¹³ Plut. *Thes.* 36-1-4. Cfr. WALKER 1995, pp. 55-61.

¹⁴ Sulla collocazione dell’agorà arcaica e dei suoi monumenti cfr. ROBERTSON 1986; LONGO 2011.

blema della lotta contro il barbaro) e l'avventura sottomarina di Teseo.¹⁵ Quest'ultimo dipinto è descritto da Pausania (1.17.3), che si prodiga nel raccontare l'intera vicenda per illustrare ai lettori suoi contemporanei un aspetto del mito di Teseo che non doveva più essere così noto:¹⁶ i particolari, tuttavia, in alcuni punti divergono dalla trattazione bacchilidea e fanno pensare a due tradizioni indipendenti.¹⁷ Entrambe vanno comunque messe in relazione con la fondazione della Lega Delio-Attica (477 a.C.), giacché la visita di Teseo al palazzo di Poseidone sancisce la discendenza dell'eroe dal dio marino e, di conseguenza, costituisce il fondamento ideologico per i diritti che Atene stessa sosteneva di poter vantare sul mar Egeo.¹⁸ Schmidt, infine, ha notato alcune corrispondenze verbali tra il ditirambo e i *Persiani* di Eschilo, che furono eseguiti per la prima volta alle Dionisie del 472; questa potrebbe costituire un'ulteriore, autorevole testimonianza in supporto di una collocazione dell'ode in quegli stessi anni.¹⁹

Anche il ditirambo 18 può essere connesso con la figura di Cimone, sebbene non vi siano certezze in merito alla sua datazione, che è stata variamente collocata negli anni tra il 478 e il 458 a.C.; Barron infatti ritiene che alcune delle caratteristiche con cui è presentato Teseo nell'ode richiamino da vicino membri della famiglia di Cimone, tra cui i tre figli Oulios, Thessalos e Lakedaimonios;²⁰ il ditirambo 18 va dunque collocato prima del suo ostracismo (461 a.C.) e fornisce ulteriore conferma della passione di Cimone per Teseo e del nuovo ruolo rivestito dall'eroe ad Atene negli anni del suo governo.²¹

Un'indagine approfondita delle pitture vascolari raffiguranti l'episodio del tuffo di Teseo in fondo al mare costituisce, come giustamente rileva Maehler,²² un punto di partenza imprescindibile per la comprensione del ditirambo 17. Le conclusioni che se ne possono trarre non sono però, a mio giudizio, le stesse di Maehler, che pensa a una data

¹⁵ BARRON 1972; CASTRIOTA 1992, pp. 33-63, il quale tuttavia suppone che l'affresco del Theseion raffigurasse lo scontro tra Minosse e Teseo invece che la visita alla reggia di Poseidone. Si tratterebbe tuttavia di un *unicum* nel panorama iconografico dell'epoca, avente come unico termine di confronto il ditirambo bacchilideo (dove per l'altro l'episodio della lite è comunque accompagnato da quello dell'incontro con Anfitrite). Cfr. anche DE CESARE 2011.

¹⁶ Lo stesso Plutarco che, con la sua *Vita di Teseo*, costituisce la fonte letteraria più autorevole e completa sulle avventure dell'eroe omette l'episodio della visita di Teseo al palazzo di Poseidone. L'unica altra fonte letteraria a trattarlo, oltre a Bacchilide e Pausania, è Igino in un passo del *De Astronomia* (2.5). Segno evidente del fatto che la fortuna di questo episodio mitico si esaurisce con la seconda metà del V secolo.

¹⁷ Nel racconto di Pausania, infatti, la fanciulla si chiama Periboia e non Eriboia (come in numerose altre fonti discusse da IERANÒ 2000); non vi è menzione dei delfini, che nell'ode conducono Teseo in fondo al mare, né del mantello purpureo con cui Anfitrite avvolge l'eroe; questi infine torna in superficie con l'anello (che dal racconto bacchilideo invece scompare) e con una corona d'oro anziché di rose.

¹⁸ FRANCIS 1990, pp. 53-66; CALAME 1990, pp. 424-444 e 2009a; FEARN 2007, pp. 242-256.

¹⁹ SCHMIDT 1990, pp. 30-31, pensa in realtà che la tragedia abbia influenzato il ditirambo e che questi debba datarsi al 469 a.C., in corrispondenza con la riproposizione della tragedia a Siracusa.

²⁰ BARRON 1980.

²¹ FRANCIS 1990, pp. 53-58; ZIMMERMANN 1992, pp. 95-100; GIUSEPPETTI 2015, pp. 88-91. MAEHLER 1997, pp. 212-214, pensa al 458 a.C., anno in cui Atene sconfisse Corinto a Gerania con un esercito di νεότατοι, che sarebbero così evocati dall'efebo Teseo giunto ad Atene dall'Istmo. Tuttavia, come nota ATHANASSAKI 2016, p. 28, gli stretti rimandi alla tradizione iconografica e innanzitutto al Tesoro degli Ateniesi a Delfi, risultano più efficaci negli anni '70 o '60, come ritiene anche GARCÍA ROMERO 1989.

²² MAEHLER 1997, pp. 174-184. Cfr. anche SHAPIRO 1994, pp. 108-113; PAVLOU 2012, pp. 510-516.

di esecuzione “alta” del ditirambo, collocabile negli anni intorno al 490 a.C., per spiegare la dipendenza da questo delle pitture a noi note.²³ La prospettiva deve essere a mio giudizio invertita, in considerazione del fatto che la saga di Teseo subisce in campo artistico un’evoluzione continua e costante, nonostante l’assenza di una forte tradizione letteraria. Canti riguardanti le sue imprese potevano naturalmente circolare, come testimoniano i frammenti di Simonide e Ferecide, ma essi non dovevano avere un carattere organico o sistematico.²⁴ Dobbiamo quindi postulare che il mondo delle arti figurative godesse di totale autonomia e che, anzi, rivestisse un peso talmente forte nella coscienza civica e culturale ateniese da costituire all’occasione un modello e una fonte di ispirazione per i poeti stessi.

L’esemplare più antico raffigurante la visita di Teseo alla reggia di Poseidone è la Coppa di Eufronio (500-490 a.C.),²⁵ dipinta dal pittore Onesimo, che vede all’esterno la raffigurazione delle imprese giovanili di Teseo contro Scirone, Procruste, Cercione e il toro di Maratona (mancano solo Sinide e il Minotauro), e nel tondo interno l’incontro di Teseo e Anfitrite al cospetto di Atena (fig. 1). Anfitrite è colta nell’atto di donare a Teseo la corona, mentre alla scena assistono, oltre alla dea Atena, Tritone, che secondo una tradizione iconografica avrebbe accompagnato Teseo sul fondo del mare,²⁶ e un gruppo di delfini, animali amanti della danza e spesso associati ai cori ditirambici.²⁷ Per la prima volta, dunque, le avventure terrestri di Teseo, che pure godevano di larga fortuna tra i ceramografi, si trovano accostate alla sua visita marina alla reggia del padre. Numerosi elementi contraddistinguono però questa versione rispetto a quella bacchilidea, *in primis* l’assenza di riferimenti alla nave di Minosse,²⁸ in modo tale che è difficile pensare, in accordo con Maehler,²⁹ a una diretta dipendenza dell’artista dal ditirambo, tanto più che questa comporta una forzatura nella datazione del componimento che, seppur non impossibile, mal si accorda con il contesto politico e culturale.³⁰

Mi pare di gran lunga più probabile pensare che negli anni in cui Atene assisteva all’affermazione di Teseo come eroe nazionale e campione della democrazia e al radi-

²³ MAEHLER 1997, p. 170: «[...] habe ich wahrscheinlich zu machen gesucht, dass B. 17 schon bald nach 500 v.Chr. entstanden ist und die Vasenbilder angeregt hat, die den Besuch des Theseus auf dem Meeresgrunde zeigen, von denen die Euphroniosschale im Louvre die früheste ist (um 500-490). In diesem Falle liesse sich das Lied als ein frühes Werk verstehen, mit dem sich der junge Dichter aus Keos mit einem Chor seiner Landsleute vor allem den athenischen Festteilnehmern auf Delos vorstellen wollte, um sich gewissermassen den athenischen “Markt” zu erschliessen». Ugualmente distorta appare la prospettiva che lo induce a ritenere (pp. 218-219) che i vasi ciclici sulle fatiche di Teseo che fioriscono ad Atene dal VI secolo in poi siano ispirati da un presunto ditirambo simonideo di cui non abbiamo altra notizia se non l’esile frammento 242 Poltera.

²⁴ Sim. fr. 242, 243, 287 Poltera; Pherekyd. *FGrHist* 3 fr. 148-153.

²⁵ Louvre G 104.

²⁶ Vd. il rilievo in terracotta proveniente da Melo e databile intorno al 470 a.C. (Louvre MNC 746).

²⁷ Cfr. CSAPO 2003; TSAGALIS 2009; KOWALZIG 2013.

²⁸ L’assenza di ogni riferimento alla nave di Minosse nella tradizione iconografica induce SHAPIRO 1994, p. 108, a ritenere che Bacchilide sia il primo a inserire questo episodio all’interno dell’avventura cretese. Per ulteriori differenze cfr. WÜST 1968; PAVLOU 2012, p. 514-516.

²⁹ Vd. *supra*, nt. 23.

³⁰ L’unico esemplare a noi noto che potrebbe invece ispirarsi al ditirambo bacchilideo, sia per il soggetto che per la datazione, è il cratere di Bologna (Museo civico 303). Vd. *infra*, nt. 48.

camento del suo culto nelle istituzioni cittadine,³¹ il nuovo soggetto iconografico, volto a esaltare il primato ateniese sul mare, abbia conosciuto una tale fortuna tra i pittori, da diventare oggetto di canto anche da parte dei poeti.³² Bacchilide per primo lo scelse per omaggiare la città di Atene in un'ode destinata a un'occasione pubblica come i *Delia*, che divenivano negli stessi anni sempre più direttamente appannaggio della politica ateniese.³³ Le differenze che comunque permangono tra la tradizione iconografica e la versione bacchilidea, si spiegano alla luce della diversità del linguaggio poetico da quello artistico e dall'indipendenza di Bacchilide, che pur trovando fonte di ispirazione nella tradizione pittorica, rielabora il mito secondo il proprio estro.

Altre fonti iconografiche a noi note si concentrano infatti negli anni tra il 480 e il 470 a.C. (più o meno in concomitanza con l'erezione del Theseion), ma rappresentano la scena in modo diverso: Teseo infatti è accolto nella reggia marina direttamente dal padre divino Poseidone, che gli tende la mano per salutarlo, mentre Anfitrite, alle sue spalle, regge una corona ed è pronta a porgliela sul capo (fig. 2).³⁴ La corona è un elemento particolarmente significativo in queste rappresentazioni (così come nella versione bacchilidea): essa simboleggia infatti la vittoria dell'eroe e il riconoscimento del suo *status* divino, secondo quanto richiesto dalla sfida propostagli da Minosse.³⁵

Tale scena trova un diretto corrispettivo in analoghe rappresentazioni vascolari che vedono Teseo accolto ad Atene dal proprio padre mortale, Egeo. Una in particolare presenta caratteristiche iconografiche del tutto assimilabili a quelle riscontrabili nelle scene dell'incontro con Poseidone: lo *skyphos* del pittore di Brygos (475-470 a.C.)³⁶ raffigura infatti su un lato tre delle avventure giovanili di Teseo (ma originariamente dovevano essere di più), sull'altro (fig. 3) l'eroe armato di giavellotto e spada, vestito con una tunichetta corta e un mantello di lana, mentre Egeo, più anziano e barbuto, gli stringe la mano, analogamente a quanto fa Poseidone negli esempi sopra citati.³⁷ Dietro di lui una donna ateniese solleva sopra il suo capo una corona, con lo stesso gesto compiuto da Anfitrite nelle corrispettive scene marine. È evidente il fatto che i pittori che illustrarono questi due episodi li sentissero come complementari, e inten-

³¹ Su questo aspetto vd. CONNOR 1970; WALKER 1995, pp. 35-61.

³² Vd. anche BROMMER 1982, p. 78: «Bakchylides hat sich also ein älteres Vorbild der Literatur oder der bildenden Kunst gehalten und hat nicht ganz frei erfunden».

³³ Vd. *infra*, nt. 47.

³⁴ Cratere del pittore di Syriskos (Cab. Med. 418); Cratere a colonnette di Harvard (A. Sackler Mus. 1960.339), da Ruvo di Puglia, vd. fig. 2; Pelike di Copenhagen (Ny Carlsberg Glyptotek 2695). BROMMER 1982, p. 78, dubita che queste scene si debbano riferire all'episodio del tuffo in mare, in quanto diverse dalla tradizione bacchilidea. Mancano tuttavia notizie di un incontro tra Poseidone e Teseo in altra occasione. GENTILI 1954 individua precise corrispondenze tra l'ἄϊόν donato da Anfitrite a Teseo nel dit. 17 e la sciarpa indossata da Teseo nel cratere di Harvard. WÜST 1968, a ragione, nota come Bacchilide fonda la tradizione relativa a Poseidone e quella relativa ad Anfitrite, sottolineando da un lato discendenza di Teseo da Poseidone e, dall'altro, ponendo Anfitrite al centro della scena dello scambio di doni.

³⁵ DANEK 2008 sottolinea l'elemento agonistico nella gara tra Teseo e Minosse.

³⁶ Louvre G 195.

³⁷ Cfr. NEILS 1987, p. 146: «The format of this meeting of father and son with attendant Athenian women is derived from Theseus' encounter with his divine father».

dessero posizionare Teseo come un eroe ben voluto sia su terra che in mare, e considerato il legittimo discendente del re ateniese così come di quello marino.³⁸

Francis ha ipotizzato che questo vaso costituisca una diretta illustrazione del ditirambo 18,³⁹ in realtà, come ha giustamente notato Athanassaki, la prospettiva è radicalmente diversa: il pittore rappresenta infatti il momento successivo al riconoscimento, per cui il sentimento che pervade la scena è quello della gioia e della gratitudine, con le donne che libano in onore dell'eroe e lo incoronano.⁴⁰ L'arte di Bacchilide invece si dimostra nella capacità di immortalare il momento immediatamente precedente all'agnizione, trasmettendo la sensazione di paura e incertezza che pervade gli animi degli Ateniesi in attesa di accogliere Teseo. Un sentimento analogo a quello che provano i giovani compagni di Teseo nel momento in cui questi si tuffa in mare per recuperare l'anello e che svanisce per lasciare spazio all'esultanza solo quando riemerge sano e salvo dagli abissi marini.⁴¹

L'assimilazione tra i due episodi del riconoscimento del valore di Teseo sul piano civico e su quello divino, sulla terraferma e nel mare, è confermata dalla coppa del Pittore di Briseide al Metropolitan Museum di New York,⁴² che vede le due scene accostate sullo stesso manufatto: il tondo interno, analogamente a quello della coppa di Eufronio, raffigura Anfitrite in trono nell'atto di incoronare Teseo (fig. 4.1); l'esterno vede invece su un lato Poseidone col tridente, che comanda a Tritone di riportare Teseo in superficie (fig. 4.2); sull'altro lato Teseo viene accolto ad Atene dalla dea Atena (come sulla metopa del tesoro degli Ateniesi) anziché da Egeo (fig. 4.3), ma l'impostazione della scena è la stessa degli esempi sopra citati.⁴³ Intorno a loro vi è infatti una moltitudine di donne ateniesi (paragonabili alla Nereidi delle scene marine), una delle quali nell'atto di porre una corona sul capo dell'eroe.

Non diversamente, Bacchilide scelse di immortalare coi suoi due ditirambi di argomento teseico gli stessi due episodi. Dal momento che la tradizione poetica e letteraria relativa a Teseo era così scarsa, furono più probabilmente le raffigurazioni di maggior successo tra i vasai e i pittori a influenzare le sue scelte. Ecco quindi che negli stessi anni in cui le scene del tuffo in fondo al mare e quella dell'arrivo di Teseo ad Atene venivano assimilate dai pittori nel quadro di un immaginario comune volto a enfatizzare la legittimità della regalità di Teseo, Bacchilide prendeva ispirazione da esse per comporre due ditirambi che, seppur originariamente destinati a occasioni di-

³⁸ CALAME 1990, pp. 73-77, 94-97 e 2009b; STRAWCZYNSKI 2003. La definizione di Teseo «entre terre et mer» è proprio di CALAME 1990, p. 223. Sulla doppia paternità di Teseo vd. TURNER 2015.

³⁹ FRANCIS 1990, p. 58, che pensa che il ditirambo sia stato eseguito in occasione del ritorno delle ossa di Teseo ad Atene.

⁴⁰ ATHANASSAKI 2016, p. 35-36.

⁴¹ Cfr. ATHANASSAKI 2016, pp. 43-44; FEARN 2007, pp. 249-251.

⁴² MMA 53.11.4. Vd. in merito CALAME 2009b.

⁴³ NEILS 1987, pp. 96-98. FRANCIS 1990, p. 60, ritiene che la scena vada interpretata come il momento della partenza della spedizione di Teseo per Creta, ma l'analogia con il Tesoro degli Ateniesi, dove l'incontro con Atena corona le imprese giovanili di Teseo, sembra escluderlo. Allo stesso modo, il fatto che Teseo indossi dei sandali pare indicare che egli abbia percorso un lungo viaggio a piedi, non per mare, e dunque sarebbe qui reduce dalle sue avventure istmiche, non dall'uccisione del Minotauro.

verse, sembrano essere concepiti come parti complementari di un medesimo progetto ideologico e poetico.

L'INTERVISUALITÀ DELLA PERFORMANCE

Il ditirambo 17 era destinato al celebre festival panionico del santuario di Delo ed era stato commissionato dall'isola di Ceo, come dichiara il titolo stesso. Delo infatti è il luogo del mito, nell'impresa cretese, poiché è lì che Teseo e i suoi compagni si fermano di ritorno da Creta (dopo aver lasciato Arianna nella vicina Nasso) per ringraziare Apollo per la buona riuscita dell'impresa. Delo però è anche luogo del rito, nel ditirambo 17, dove i riferimenti performativi sono molteplici, a cominciare dall'identificazione tra i compagni di Teseo (che non a caso vengono definiti al v. 3 κοῦροι Ἰαόνων, anziché Ateniesi) e i giovani coreuti cei, tra la *geranos* istituita dai secondi in ricordo dei meandri del labirinto cretese e il *kuklios choros* eseguito dai primi intorno all'altare di Apollo.⁴⁴

La scelta del mito teseico e, in particolare, di un tema tanto caro alla produzione artistica più in voga ad Atene in quegli stessi anni, si spiega invece con l'evidente intenzione di rendere omaggio alla potenza leader del mar Egeo e che svolgeva ormai la parte di "padrona di casa" al festival dei Delia, come denuncia l'inserimento di un concorso ditirambico nel programma musicale.⁴⁵ Proprio l'istituzione a Delo di *kyklioi choroï* o concorsi ditirambici per cori maschili sembra infatti essere stata un'operazione ateniese realizzata sul modello di analoghi concorsi locali, quali gli agoni ditirambici delle Panatenee o delle Targelie (anch'essi dedicati ad Apollo).⁴⁶ La committenza ed esecuzione ceia del carne costituiscono, come Fearn ha ben messo in luce, un esempio lampante della politica imperialistica ateniese negli anni della formazione della Lega delio-attica: esse infatti non soltanto confermano il radicamento delle usanze culturali ateniesi in una località frequentata a livello panellenico come l'isola di Delo, ma dimostrano l'alto grado di influenza che Atene stessa poteva esercitare sui propri alleati, al punto da indurre una località rinomata per la propria tradizione mitica e musicale come Ceo a commissionare un'ode totalmente asservita all'ideologia della potenza leader, al pari del peana 5 di Pindaro.⁴⁷

Proprio per queste ragioni è difficile pensare che un'ode tanto vicina al gusto e alla sensibilità ateniesi non abbia conosciuto una ri-performance ad Atene stessa, come è del resto abituale per tutta la poesia corale arcaica; anche i numerosi riferimenti al

⁴⁴ Cfr. IERANÒ 1989; CALAME 2009a; TSAGALIS 2009; FEARN 2007, pp. 247-251.

⁴⁵ Sui concorsi ditirambici a Delo vd. Strab. 15.3.2; CEG 2.838; IG XII.5.544.A2.34-47. Cfr. IERANÒ 1989.

⁴⁶ Cfr. ZIMMERMANN 1992, pp. 92-93; RUTHERFORD 2004; FEARN 2007, pp. 142-156 e 2013. Iniziatore del processo di graduale riforma delle festività fu infatti Pisistrato, a cui si deve la prima purificazione dell'isola nell'ottica di un'espansione nell'Egeo, secondo il processo delineato da Tuciddide (3.104).

⁴⁷ Cfr. VAN OEVEREN 1999; FEARN 2007, pp. 242-256, 2011, pp. 207-217 e 2013; KOWALZIG 2007, pp. 89-94, dove per altro si sottolinea la valenza positiva che la figura di Minosse esercitava nell'immaginario mitico di Ceo. WILSON 2007 usa il termine di «ventriloquismo», che ben esemplifica l'abilità di Atene di parlare per mezzo della bocca dei Cei. Sulla portata ideologica del peana 5 vd. KOWALZIG 2007, pp. 83-86.

culto apollineo e al peana che contraddistinguono il canto potrebbero essere spiegati, oltre che come riferimenti eziologici all'istituzione del culto delio, come spunti di connessione con future ri-performance. Una testimonianza significativa in tal senso è costituita dal già menzionato cratere di Bologna (fig. 5), attribuito al pittore di Kadmos e risalente agli anni intorno al 420 a.C., poiché questa sembra essere l'unica opera d'arte direttamente ispirata al ditirambo bacchilideo, non soltanto per il soggetto (singolarmente diverso dalle rappresentazioni dell'episodio del tuffo in mare degli anni precedenti), ma anche per l'inserzione di dettagli allusivi a una sua possibile performance ateniese. Sul cratere infatti compaiono, oltre a Teseo portato in braccio da Tritone, Anfitrite e Poseidone, il carro del Sole (forse un riferimento alla parentela di Minosse con Helios, come sottolinea anche Bacchilide al v. 50?), la prua della nave di Minosse, mai prima d'ora raffigurata nella ceramica in questo contesto, e un tripode coregico di marca tipicamente ateniese che può alludere a una performance del ditirambo bacchilideo anche diversi anni dopo la sua originale composizione.⁴⁸

Non è possibile stabilire con altrettanta sicurezza quale fosse l'occasione per la quale fu composto il ditirambo 18, benché sia chiara la committenza ateniese dell'ode. Gli elementi che sono stati di volta in volta messi in luce sono l'enfasi sulla giovane età di Teseo nell'ode, che ne fanno un rappresentante perfetto dell'efebio ateniese e, dunque, lasciano pensare a quelle celebrazioni in cui l'efebio svolgeva ruoli di particolare risalto, come i Theseia o le Dionisie;⁴⁹ il significato del mito di Teseo come esempio di purificazione e in tal caso rappresentativo di un festival come quello delle Targelie;⁵⁰ il suo valore eziologico, secondo la tradizione che vedrebbe in Teseo l'istitutore delle Panatenee in seguito al sinecismo dell'Attica.⁵¹

Sebbene tutte queste ipotesi abbiano il merito di porre in luce diversi e significativi aspetti del mito di Teseo e del significato che esso ricopriva nella compagine culturale e religiosa ateniese, ritengo che la collocazione della performance del ditirambo 18 durante le Targelie sia degna di ulteriore esame. Il festival delle Targelie si svolgeva nel santuario di Apollo Pythios, che ad Atene inglobava anche il culto di Apollo delio.⁵² Si trattava di una festività connessa con rituali agricoli, che si celebrava il 7 del mese di Targelione (maggio) e prevedeva l'offerta di primizie a simboleggiare l'arrivo dell'estate. L'elemento per cui è sovente ricordata dalle fonti era il rituale di purificazione, assimilabile ad altri analoghi in area ionica, che portava all'espulsione dalla città di due *pharmakoi*, scelti annualmente tra gli elementi più miserabili della cittadinanza.⁵³ Vi si svolgevano anche agoni di *kyklioi choroï* di uomini e di giovinetti,⁵⁴ che

⁴⁸ Bologna, Museo civico 303. Cfr. JEBB 1905, pp. 226-227; ZIMMERMANN 1992, p. 93. FRONING 1971, pp. 44-49, pensa piuttosto a un nuovo ditirambo, direttamente ispirato a quello di Bacchilide.

⁴⁹ MERKELBACH 1973; VOX 1984; IERANÒ 1987; GARCÍA ROMERO 1989.

⁵⁰ JEBB 1905, pp. 234-235; PICKARD-CAMBRIDGE 1962, p. 29; WILSON 2007, pp. 172-174.

⁵¹ ZIMMERMANN 1992, p. 99.

⁵² Su questo aspetto vd. WILSON 2007, pp. 176-177.

⁵³ Sulle Targelie cfr. SIMON 1983, pp. 76-79; CALAME 1990, pp. 308-319; PARKER 2005, pp. 203-203, 481-483.

⁵⁴ PICKARD-CAMBRIDGE 1962, p. 37; WILSON 2000, pp. 32-34 e 2007.

gli interpreti sono soliti identificare con i ditirambi, secondo l'usuale, seppur non del tutto corretta, sovrapposizione tra i due termini che si applica anche agli agoni delii.⁵⁵

I vincitori dedicavano nel tempio di Apollo Pythios tripodi, che sono stati rinvenuti in grande quantità nel corso degli scavi e che presentano singolari affinità con quelli offerti nel santuario di Apollo a Delo,⁵⁶ al punto da indurre Wilson a ipotizzare che i concorsi di *kuklioi choroi* in onore di Apollo istituiti a Delo su iniziativa ateniese siano stati modellati su quelli delle Targelie.⁵⁷ Esiste poi una ricca tradizione che colloca la celebrazione dei Delia il 7 di Targelione, come le Targelie,⁵⁸ e anche il background mitico sembra essere lo stesso perché il rituale purificatorio dei *pharmakoi*, che apriva la festività ateniese, sembra riconducibile alla purificazione a cui la città di Atene si sottopose per espiare l'uccisione del figlio di Minosse, Androgeo, inviando a Creta le annuali delegazioni con le proprie giovani vittime; di conseguenza, anche i *choroi* delle Targelie rievocherebbero il *choros* dei giovani ateniesi guidati da Teseo, che a Delo inaugurò le prime performance musicali.⁵⁹

Il Pythion di Atene sorgeva nella zona meridionale della città, tra l'Acropoli e il fiume Illisso, che in epoca arcaica era sede di importanti culti e costituiva, insieme all'agorà arcaica, un punto nevralgico nel panorama culturale della città.⁶⁰ Vicino a esso sorgevano il grande tempio di Zeus Olympios (la cui costruzione fu forse iniziata da Solone e proseguita poi dai Pisistratidi) e un altro santuario connesso con il culto delfico di Apollo, il Delphinion.⁶¹ Sia il Pythion che il Delphinion erano stati costruiti su volontà dei Pisistratidi (l'altare del Pythion, tuttora visibile, era corredato da un epigramma di Simonide che ne attribuiva la fondazione a Pisistrato il Giovane)⁶² con l'intento di creare ad Atene un secondo polo culturale delfico, a causa dei dissapori che li legavano al clero di Delfi, dove regnavano da padroni gli Alcmeonidi.⁶³ Proprio per questo motivo Pisistrato aveva intrapreso una politica di avvicinamento a Delo, dove era intervenuto con la ben nota purificazione dell'isola, e aveva fondato il Pythion di

⁵⁵ Su questo aspetto vd. FEARN 2007, pp. 165-186; D'ALESSIO 2013.

⁵⁶ Cfr. DUCAT – AMANDRY 1973 e AMANDRY 1977. La dedica di un tripode in occasione di una vittoria ditirambica nel tempio di Apollo Pythios è rappresentata su un cratere di Copenhagen (VIII 939), in cui viene posizionato su una colonna da una Nike alata. Un possibile riferimento ai tripodi di questo santuario è forse individuabile anche su un cratere a volute di Spina (Ferrara, T. 57 C VP), che raffigura Apollo seduto nel suo tempio e circondato dai tripodi, e su una coppa geometrica ateniese raffigurante all'interno un coro danzante di donne e uomini e all'esterno un insolito fregio di tripodi. Cfr. SIMON 1983, pp. 78-79.

⁵⁷ WILSON 2007, pp. 172-177, basato su MATTHAIIOU 2003.

⁵⁸ BRUNEAU 1970, pp. 88-91.

⁵⁹ CALAME 1990, pp. 308-319; WILSON 2007, pp. 172-174.

⁶⁰ Su quest'area vd. MARCHIANDI 2011.

⁶¹ Paus. 1.19.1. Il culto di Apollo di Delphinios, diffuso in tutto il mondo Ionico (e in particolare a Mileto), era connesso con l'epiclesi in delfino di Apollo Pitico. Cfr. GRAF 1979.

⁶² Sim. 26 FGE, citato da Thuc. 6.54.6-7 e coincidente con IG I³ 948. Sul Pythion cfr. TRAVLOS 1980, pp. 100-103; SHAPIRO 1989, pp. 59-60; MARCHIANDI 2011, pp. 430-434. Sul Delphinion cfr. TRAVLOS 1980, pp. 83-90.

⁶³ ALONI 1989, pp. 57-61; SHAPIRO 1989, pp. 48-52.

Atene al fine di inglobare sia il culto di Apollo delfico che di Apollo delio.⁶⁴

Entrambi i santuari apollinei svolgevano un ruolo significativo nella saga teseica: secondo la mitologia locale, il Delphinion fu fondato da Egeo e il suo palazzo, dove Teseo fu riconosciuto dal padre durante un banchetto, si trovava nelle sue immediate vicinanze.⁶⁵ In questo tempio si sarebbe recato a fare offerte al dio Teseo stesso prima di partire per l'avventura cretese, in modo da garantirsi il favore del dio,⁶⁶ e lì avrebbe sacrificato anche il toro di Maratona;⁶⁷ qui poi sarebbe stato giudicato e assolto per le uccisioni di briganti da lui commesse nel viaggio da Trezene ad Atene, dal momento che il Delphinion era sede del tribunale in cui si giudicavano i delitti di sangue per i quali gli accusati sostenevano di aver agito secondo giusta causa.⁶⁸

È dunque naturale pensare che il pubblico Ateniese che assisteva alla performance del ditirambo 18 collocasse mentalmente la scena dell'attesa di Egeo e del suo dialogo col messaggero nei pressi del Delphinion e tale suggestione visiva poteva risultare tanto più efficace se esso era situato nelle immediate vicinanze del luogo della performance. Ciò poteva avvenire soltanto in occasione delle Targelie, che si svolgevano nel recinto del Pythion, collocato a breve distanza dal Delphinion.

Se a ciò si aggiunge la complementarità tematica e ideologica tra i ditirambi 17 e 18, supportata anche dalla tradizione iconografica che assimila l'arrivo di Teseo ad Atene alla sua visita al palazzo di Poseidone, risulta addirittura possibile ipotizzare una performance comune di entrambi ad Atene in occasione del festival delle Targelie.⁶⁹ Tanto più che, come ha ben evidenziato Pavlou in uno studio recente, anche il ditirambo 17 sembra evocare, tramite una serie di rimandi impliciti all'*Inno omerico ad Apollo*, il culto ateniese di Apollo Delphinios.⁷⁰ Come abbiamo visto, le proposte di datazione del ditirambo 18 riconducono agli anni intorno al 470 o 460 a.C., dunque verosimilmente in contemporanea o di poco posteriori a quelle dell'altro componimento. È lecito ipotizzare che, negli anni successivi alla prima performance della delia del ditirambo 17 e in occasione di una performance ateniese del ditirambo 18, Bacchilide abbia deciso di proporre al suo pubblico anche l'altro componimento in modo da offrire un'immagine "a tutto tondo" del mito teseico. Ciò appariva tanto più lecito in virtù delle vicinanze tra i due festival, che facevano dei Delia una sorta di "replica" oltremare del principale festival apollineo ateniese.

⁶⁴ MATTHAIIOU 2003; WILSON 2007.

⁶⁵ Plut. *Thes.* 12.6. Sulla topografia ateniese della saga di Teseo cfr. LUCE 1998.

⁶⁶ Plut. *Thes.* 18.1-3. Al ritorno dalla spedizione cretese Teseo si sarebbe recato nel Delphinion per ringraziare il dio e avrebbe lì istituito il festival dei Pyanopsia, anch'esso dedicato ad Apollo e del tutto sovrapponibile alle Targelie. Cfr. SIMON 1983, pp. 73-79; GRAF 1989; CALAME 1990, pp. 291-324; PARKER 2005, pp. 202-206.

⁶⁷ Plut. *Thes.* 14.1.

⁶⁸ Paus. 1.28.10; Pollux 8.119; Phot. *Lex.* E 1522. Cfr. SHAPIRO 1989, pp. 60-61; LUCE 1998; PAVLOU 2012, pp. 521-535.

⁶⁹ Tale possibilità è avanzata, seppur con grande cautela anche da FEARN 2011, p. 148, il quale però non prende in considerazione le sopra citate testimonianze iconografiche.

⁷⁰ PAVLOU 2012, pp. 516-521.

CONCLUSIONI

I ditirambi 17 e 18 di Bacchilide sembrano far parte di un unico progetto ideologico incentrato intorno alla figura di Teseo e volto ad assimilare la componente marina di questo eroe (ben esemplificata dall'episodio del tuffo in fondo al mare, che conferma la sua discendenza da Poseidone) con quella terrestre, sancita dal riconoscimento da parte di Egeo e dalle imprese compiute sulla terraferma nel tragitto tra Trezene e Atene. Tale progetto, portato avanti contemporaneamente anche dai ceramografi, va inquadrato nel contesto politico di Atene che, negli anni della fondazione della Lega Delio-Attica, mirava a ratificare il proprio dominio sull'Attica e sul Mar Egeo, tramite l'acquisizione di una nuova figura di eroe nazionale nella persona di Teseo.

Vista la comunanza ideologica tra i miti narrati nei due componimenti e l'affinità, anche iconografica, con cui erano percepiti dal pubblico, non pare improprio pensare che una medesima occasione festiva ateniese abbia potuto ospitare una ri-performance comune dei ditirambi 17 e 18 qualche anno dopo la prima esecuzione della delo del ditirambo 17, tanto più che un'esecuzione ateniese di quest'ultimo è suggerita anche dal cratere di Bologna.

Alla luce delle analogie ideologiche, mitiche e performative che accomunano il festival di Delo e quello ateniese delle Targelie, e l'importanza che il culto di Apollo Pythios (nel cui recinto si svolgeva il festival) rivestiva nella saga di Teseo, pare lecito ipotizzare che tale occasione festiva possa essere stata costituita proprio dalle Targelie, in cui i cori circolari in onore di Apollo potevano evocare quelli eseguiti dai giovani compagni di Teseo a Delo, con quella sovrapposizione tra attualità performativa e mito che il ditirambo 17 cerca di evocare.

Cecilia Nobili
cecilia.nobili@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALONI 1989 : Antonio Aloni, *L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'Inno omerico ad Apollo*, Roma, 1989.
- AMANDRY 1977 : Pierre Amandry, *Trépieds d'Athènes: II. Thargélies*, «Bulletin de Correspondance Hellenique» 101 (1977), pp. 165-202.
- ATHANASSAKI 2016 : Lucia Athanassaki, *Political and Dramatic perspectives on Archaic Sculptures: Bacchylides' Fourth Dithyramb (Ode 18) and the Treasury of the Athenians in Delphi*, in Cazzato – Lardinois 2016, pp. 16-49.
- BARRON 1972 : John P. Barron, *New Light on Old Walls: The Murals of the Theseion*, «Journal of Hellenic Studies» 92 (1972), pp. 20-45.
- BARRON 1980 : John P. Barron, *Bacchylides, Theseus and a Woolly Cloak*, «BICS» 27 (1980), pp. 1-8.

- BELLONI 2010 : *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di Luigi Belloni, Trento, 2010.
- BROMMER 1982 : Frank Brommer, *Theseus. Die Taten des Griechischen Helden in der Antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt, 1982.
- BRUNEAU 1970 : Philippe Bruneau, *Recherches sur les cultes de Délos a l'époque hellénistique et a l'époque impériale*, Paris, 1970.
- CALAME 1990 : Claude Calame, *Thésée et l'imaginaire Athénien*, Lausanne, 1990.
- CALAME 2009a : Claude Calame, *Apollo in Delphi and in Delos: Poetic Performances between Paeon and Dithyramb*, in *Apolline Politics and Poetics*, a cura di Lucia Athanassaki – Richard P. Martin – John F. Miller, Athens, 2009, pp. 169-197.
- CALAME 2009b : Claude Calame, *Thésée l'Athénien au Metropolitan Museum of Art de New York: scènes étiologiques de légitimation et questions de méthode*, in *An Archaeology of Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*, a cura di Dimitrios Yatromanolakis, Athens, 2009, pp. 98-127.
- CAPRA – FLORIDI in corso di stampa : *Intervisuality. New Approaches to Greek Literature*, a cura di Andrea Capra – Lucia Floridi, Berlin - New York, in corso di stampa.
- CASTRIOTA 1992 : David Castriota, *Myth, Ethos, and Actuality. Official Art in Fifth-Century B.C. Athens*, London, 1992.
- CAZZATO – LARDINOIS 2016 : *The Look of Lyric. Greek Song and the Visual*, a cura di Vanessa Cazzato – André Lardinois, Leiden-Boston, 2016.
- CINGANO 2007 : Ettore Cingano, *Teseo e i Teseidi tra Troia e Atene*, in *L'epos minore, le tradizioni locali e la poesia arcaica*, a cura di Paola Angeli Bernardini, Roma, pp. 91-102.
- CINGANO 2017 : Ettore Cingano, *Epic Fragments on Theseus: Hesiod, Cercops, and the Theseis, in Fragments, Holes, and Wholes. Reconstructing the Ancient World in Theory and Practice*, a cura di Tomasz Derda – Jennifer Hilder – Jan Kwapisz, Warszawa, 2017, pp. 309-332.
- CONNOR 1970 : Robert W. Connor, *Theseus in Classical Athens*, in *The Quest for Theseus*, a cura di Anne G. Ward, London, 1970, pp. 143-174.
- CSAPO 2003 : Éric Csapo, *The Dolphins of Dionysus*, in *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece*, a cura di Éric Csapo – Margaret C. Miller, Oxford, 2003, pp. 69-98.
- D'ALESSIO 2013 : Giovan Battista D'Alessio, *The Name of the Dithyramb: Diachronic and Diatopic Variations*, in *Dithyramb in Context*, a cura di Barbara Kowalzig – Peter Wilson, Oxford, 2013, pp. 113-132.
- DANEK 2008 : Georg Danek, *Heroic and Athletic Contest in Bacchylides 17*, «Wiener Studien» 121 (2008), pp. 71-83.
- DUCAT – AMANDRY 1973 : Jean Ducat – Pierre Amandry, *Trépieds déliens*, «Bulletin de Correspondance Hellenique» Suppl. 1, (1973), pp. 17-64.

- DI CESARE 2011 : Riccardo Di Cesare, *Il Theseion*, in *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III sec. a.C. Tomo 2. Colline sud-occidentali, Valle dell'Ilisso*, a cura di Emanuele Greco, Atene - Paestum 2011, pp. 551-553.
- FEARN 2007 : David Fearn, *Bacchylides. Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford, 2007.
- FEARN 2011 : David Fearn, *The Keains and Their Choral Lyric: Athenian, Epichoric, and Panhellenic Perspectives*, in *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, a cura di Lucia Athanassaki – Ewen L. Bowie, Berlin-Boston, 2011, pp. 207-234.
- FEARN 2013 : David Fearn, *Athens and the Empire: The Contextual Flexibility of Dithyramb, and Its Imperialist Ramification*, in *Dithyramb in Context*, a cura di Barbara Kowalzig – Peter Wilson, Oxford 2013, pp. 133-152.
- FEARN 2017 : David Fearn, *Pindar's Eyes. Visual & Material Culture in Epinician Poetry*, Oxford, 2017.
- FLORIDI 2018 : Lucia Floridi, *Ἀὐδὴ τεχνήεσσα λίθου. Intermedialità e intervistualità nell'epigramma greco*, «Segno e Testo» 16 (2018), pp. 25-54.
- FRANCIS 1990 : Eric D. Francis, *Image and Idea in Fifth-Century Greece. Art and Literature after the Persian Wars*, London-New York, 1990.
- FRONING 1971 : Heide Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Würzburg, 1971.
- GARCÍA ROMERO 1989 : Fernando García Romero, *El ditirambo 18 de Baquilides: estudio composicional y métrico*, «Minerva» 3 (1989), pp. 121-141.
- GENTILI 1954 : Bruno Gentili, *Il ditirambo XVII Sn. di Bacchilide e il cratere Tricase da Ruvo*, «Archeologia Classica» 6 (1954), pp. 121-125.
- GIUSEPPEZZI 2015 : Massimo Giuseppetti, *Bacchilide. Odi e Frammenti*, Milano, 2015.
- GRAF 1989 : Fritz Graf, *Apollon Delphinios*, «MH» 36 (1979), pp. 2-22.
- IERANÒ 1987 : Giorgio Ieranò, *Osservazioni sul Teseo di Bacchilide (Dyth. 18)*, «Acme» 40 (1987), pp. 87-103.
- IERANÒ 1989 : Giorgio Ieranò, *Il ditirambo XVII di Bacchilide e le feste apollinee di Delo*, «Quaderni di storia» 30 (1989), pp. 157-183.
- IERANÒ 2000 : Giorgio Ieranò, *Il filo di Eriboia (Bacchilide 17)*, in *Bacchylides: 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, a cura di Bernhard Bagordo – Andreas Zimmermann, Munich, 2000, pp. 183-192.
- JEBB 1905 : Richard C. Jebb, *Bacchylides. The Poems and Fragments*, Cambridge, 1905.
- JESUS 2012 : Carlos A. Martins de Jesus, *Poesia e iconografia. O mito nos epinícios de Baquilides*, diss. Coimbra, 2012.
- KOWALZIG 2007 : Barbara Kowalzig, *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford, 2007.

- KOWALZIG 2013 : Barbara Kowalzig, *Dancing Dolphins on the Wine-Dark Sea: Dithyramb and Social Change in the Archaic Mediterranean*, in *Dithyramb in Context*, a cura di Barbara Kowalzig – Peter Wilson, Oxford, 2013, pp. 31-58.
- LONGO 2011 : Fausto Longo, *Tra l'Olympieion e l'Acropoli*, in *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III sec. a.C. Tomo 2. Colline sud-occidentali, Valle dell'Illisso*, a cura di Emanuele Greco, Atene-Paestum, 2011, pp. 511-554.
- LUCE 1998 : Jean-Marc Luce, *Thésée, le synœcisme et l'agora d'Athènes*, «Revue Archéologique» (1998), pp. 3-31.
- MAEHLER 1991 : Herwig Maehler, *Theseus Kretafahrt und Bakchylides 17*, «Museum Helveticum» 48 (1991), pp. 115-126.
- MAEHLER 1997 : Herwig Maehler, *Die Lieder des Bakchylides, II. Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden 1997.
- MARCHIANDI 2011 : Daniela Marchiandi, *L'area meridionale della città e la valle dell'Illisso*, in *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III sec. a.C. Tomo 2. Colline sud-occidentali, Valle dell'Illisso*, a cura di Emanuele Greco, Atene-Paestum, 2011, pp. 369-438.
- MATTHAIIOU 2003 : Angelos P. Matthaiou, *Ἀπόλλων Δήλιος ἐν Ἀθήναις*, in *Lettered Attica: A Day of Attic Epigraphy*, a cura di David Jordan – John Traill, Athens-Toronto, 2003, pp. 85–93.
- MERKELBACH 1973 : Reinhold Merkelbach, *Der Theseus des Bakchylides (Gedicht fuer ein attisches Ephebenfest)*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 12 (1973), pp. 56-62.
- MIRZOEFF 2002 : Nicholas Mirzoeff, *The Subject of Visual Culture*, in *The Visual Culture Reader*, a cura di Nicholas Mirzoeff, London-New York, 2002 (I ed. 1998), pp. 3-23.
- NEILS 1987 : Jenifer Neils, *The Youthful Deeds of Theseus*, Roma, 1987.
- NOBILI 2018 : Cecilia Nobili, *Εἰκὼν λαλοῦσα. Testo, immagine e memoria intervisuale nell'epigramma greco arcaico*, «Segno e Testo» 16, 2018, pp. 1-24.
- PARKER 2005 : Robert Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford, 2005.
- PAVLOU 2012 : Maria Pavlou, *Bacchylides 17: Singing and Usurping the Paeon*, «Greek Roman & Byzantine Studies» 52 (2012), pp. 510-539.
- PETRIDES 2014 : Antonis Petrides, *Menander, New Comedy and the Visual*, Cambridge, 2014.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1962 : Arthur W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962.
- ROBERTSON 1986 : Noel Robertson, *Solon's Axones and Kyrbeis, and the sixth-century Background*, «Historia» 35 (1986), pp. 147-176.
- RUTHERFORD 2004 : Ian Rutherford, *Χορὸς εἶς ἐκ τῆσδε τῆς πόλεως... (Xen. Mem. 3.3.12): State-Pilgrimage and Song-Dance in Athen*, in *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, a cura di Penelope Murray – Peter J. Wilson, Oxford, 2004, pp. 67-90.

- SCHMIDT 1990 : Desmond A. Schmidt, *Bacchylides 17: Paeon or Dithyramb?*, «Hermes» 118 (1990), pp. 18-31.
- SHAPIRO 1989 : Alan H. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz am Rhein, 1989.
- SHAPIRO 1994 : Alan H. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, New York-London, 1994.
- SIMON 1983 : Erika Simon, *The Festivals of Attica. An Archaeological Commentary*, Madison (Win.), 1983.
- STRAWCZYNSKI 2003 : Nina Strawczynski, *Artémis et Thésée sur le skyphos du peintre de Brygos (Louvre g 195)*, «Revue Archéologique» 35 (2003), pp. 3-23.
- TAPLIN 2007 : Oliver Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, 2007.
- TRAVLOS 1980 : John Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, New York, 1980.
- TSAGALIS 2009 : Christos Tsagalis, *Blurring the Boundaries: Dionysus, Apollo and Bacchylides 17*, in *Apolline Politics and Poetics*, a cura di Lucia Athanassaki – Richard P. Martin – John F. Miller, Athens, 2009, pp. 199-216.
- TURNER 2015 : Susanne Turner, *Who's the Daddy?: Contesting and Constructing Theseus' Paternity in Fifth-century Athens*, in *Foundation Myths in Ancient Societies: Dialogues and Discourses*, a cura di Naoíse Mac Sweeney, Philadelphia, 2015, pp. 71-102.
- VAN OEVEREN 1999 : C. D. P. van Oeveren, *Bacchylides Ode 17: Theseus and the Delian League*, in *One Hundred Years of Bacchylides*, a cura di Ilija L. Pfeijffer – Simon R. Slings, Amsterdam, 1999, pp. 31-42.
- VON DEN HOFF 2010 : Ralf Von den Hoff, *Media for Theseus, or the Different Images of the Athenian Polis-Hero*, in *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece*, a cura di Lin Foxhall – Hans J. Gehrke, Stuttgart, 2010, pp. 161-188.
- VOX 1984 : Onofrio Vox, *Prima del trionfo: i ditirambi 17 e 18 di Bacchilide*, «L'Antiquité Classique» 53 (1984), pp. 200-209.
- WALKER 1995 : Henry J. Walker, *Theseus and Athens*, Oxford, 1995.
- WILSON 2000 : Peter Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City, and the Stage*, Cambridge, 2000.
- WILSON 2007 : *Performance in the Pythion: The Athenian Thargelia*, in *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, a cura di Peter Wilson, Oxford, 2007, pp. 150-184.
- WÜST 1994 : Ellen Wüst, *Der Ring des Minos zur Mythenbehandlung bei Bakchylides*, «Hermes» 96 (1968), pp. 527-538.
- ZIMMERMANN 1992 : Bernhard Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen, 1992.

TAVOLE



Fig. 1. Coppa di Onesimos. Louvre G 104. © Musée du Louvre, dist. RMN



Fig. 2. Cratere a colonnette di Harvard. Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum 1960.339. © President and Fellows of Harvard College.



Fig. 3. Skyphos del pittore di Brygos. Louvre G 195. © Musée du Louvre



Fig. 4.1. Kylix del pittore di Briseide. New York, Metropolitan Museum of Arts 53.11.4.



Fig. 4.2. Kylix del pittore di Briseide. New York, Metropolitan Museum of Arts 53.11.4.



Fig. 4.3. Kylix del pittore di Briseide. New York, Metropolitan Museum of Arts 53.11.4.



Fig. 5: Cratere di Bologna, Museo Civico Archeologico 303.