

UNA NUOVA PROPOSTA INTERPRETATIVA DEL TIPO STATUARIO DELLA PENELOPE

Antonio Corso

Kanellopoulos Foundation / Messenian Society, Psaromilingou 33, GR10553, Athens,
Greece, phone +306939923573, antoniocorso@hotmail.com

Abstract

Scopo del presente articolo è il riesame del tipo statuario della Penelope. Anche se non mancano sull'argomento ottimi studi anche recenti,¹ a mio avviso è possibile andare oltre lo *status quaestionis* attuale e suggerire sia il soggetto rappresentato dalla Penelope di Persepoli sia fors'anche lo scultore che ha ideato questo tipo statuario.

La documentazione visiva del tipo

Il tipo è noto per il V sec. a. C. grazie a una statua in marmo a grandezza naturale, a rilievi, pitture vascolari, terrecotte figurate, pesi da telaio e gemme.

Esso inoltre è noto altresì nel mondo romano negli ambiti delle copie in marmo, della pittura murale, dei rilievi fittili, delle lucerne e dei tipi monetali.

La statua in marmo a grandezza naturale del V sec. fu rinvenuta nel Palazzo Imperiale di Persepoli e si trova ora a Tehran, Museo Nazionale dell'Iran, num. 1538 (fig. 1). La collocazione originaria di questa statua in un ambiente specifico del Palazzo Imperiale è controversa e non può esser precisata. Il marmo forse è Tasio. La statua ha perduto la testa, gran parte delle braccia, la sezione inferiore delle gambe e gran parte dello sgabello su cui era seduta. Un frammento della mano destra è conservato. È datata di solito intorno al 450 a. C. circa, ma a mio avviso essa è ancora pienamente dentro lo stile severo, senza alcun preannuncio delle forme classiche. Quindi penso si debba alzarne la datazione intorno al quarto decennio del V sec. (anni '60 di questo sec.).²

Il tipo della Penelope è poi proposto nella scultura funeraria del V sec. con una stele da Gortina ad Hiraklion, Museo Archeologico, num. 366, del tardo V sec.³

Nella metopa num. 32 sul lato N del Partenone (fig. 2), una figura femminile giovanile è rappresentata mentre avanza verso un'altra donna, di aspetto matronale, seduta:⁴ quest'ultima purtroppo ha perduto la testa, il braccio sinistro e parte dell'avambraccio destro con



Figure 1. Statua in marmo dal palazzo imperiale di Persepoli, Tehran, Museo Nazionale dell'Iran, num. 1538



Figure 2. Metopa num. 32 del lato N del Partenone.

1 Per esempio Langlotz 1961, 72-99; Gauer 1990, 31-65; Kader 2007; Palagia 2008, 223-237; Hoelscher 2011, 223-237; Hoelscher 2015, 119-123 e 225-227 e Razmjou 2015, 125-128.

2 Si vedano Hoelscher 2015 e Razmjou 2015.

3 Si vedano Hoelscher 2011, 41-42 e Di Vita 2015, 160-161.

4 Si veda Schwab 2005, 187-189.

la mano, ma per quanto si può giudicare da quel che rimane, essa potrebbe esser stata ispirata al tipo della Penelope sia per l'impostazione generale della figura sia soprattutto per il panneggio. Detta metopa si data agli anni '40 del V sec. a. C.

Il nostro tipo fu poi adottato per due matrici di rilievi fittili cosiddetti meli, datate entrambe al 460-450 a. C. circa. In una di queste due matrici (fig. 3), Penelope è rappresentata con questo tipo, mentre si avvicina a lei Odisseo sotto mentite spoglie di mendico.⁵

Nella seconda matrice, il tipo della Penelope è utilizzato per rappresentare Elettra seduta presso la tomba del padre, mentre le si avvicinano Oreste e Pilade.⁶

Come spesso capita in rappresentazioni derivate da matrici, il tipo iconografico appare a specchio rispetto alla configurazione delle statue a tutto tondo, ovviamente perchè era conforme ad esse nelle matrici.



Figure 3. Rilievo melio, Parigi, Louvre, CA 860.



Figure 4. Pittore di Penelope, Skyphos, Chiusi, Museo Archeologico Nazionale, num. 1831.

Si deve *in primis* menzionare lo *skyphos* del Pittore di Penelope da Chiusi (fig. 4), datato al 450-440 a. C.: la moglie di Odisseo è rappresentata in conformità alla nostra iconografia, ella siede sullo sgabello innanzi al telaio, mentre Telemaco appare stante di fronte alla madre.⁹

Si debbono poi ricordare un'*hydria* del Pittore dei Satiri Villosi, ai Musei Vaticani, Museo Gregoriano

Il tipo iconografico è poi utilizzato con una terracotta di produzione beotica del 450 a. C. circa.⁷

Infine il tipo è riprodotto a bassorilievo in piccolo formato su due pesi da telaio rinvenuti nell'abitazione Z 1, stanza R – interpretata come *gynaikonitis* della casa – nel Ceramico di Atene: essi si datano intorno al 420 a. C. circa e, probabilmente dipendendo da matrici in cui il tipo era rappresentato come nelle statue, presentano configurazioni a specchio rispetto a queste ultime.⁸

Il tipo iconografico è poi rappresentato anche nella pittura vascolare attica a partire dal 450 a. C. circa.

5 Si veda Stilp 2006, numm. 65-72, tavv. XXIX-XXXI. I rilievi fittili ricavati da questa matrice si trovano a Monaco, Staatliche Antikensammlung, num. N. I. 5166 (num. 65 nel catalogo di Stilp); nella collezione svizzera La Valleggia, num. T 471 (num. 66 Stilp); a Syros coll. Drakakis, da Melo (num. 67 Stilp); a Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, num. BS 1906, 7, da Melo (num. 68 Stilp); a Berlino, Staatliche Museen-Antikensammlung, TC 8415, dal Pireo (num. 69 Stilp); a Cambridge, collezione Chesterman, num. 316 / T 94, dal Pireo (num. 70 Stilp); a Parigi, Louvre, CA 860 (9821415) da Melo (num. 71 Stilp) e quondam a Berlino, Staatliche Museen-Antikensammlung, TC 8757, da Rodi (num. 72 Stilp).

6 Si veda Stilp 2006, numm. 78-80, tavv. XXXIV-XXXV. I rilievi fittili ottenuti con questa matrice si trovano a Parigi, Louvre, MNB 906 (9830760), forse da Melo (num. 78 Stilp), a Siracusa, Museo Archeologico Nazionale Paolo Orsi, num. 24073, dalla Necropoli Passo Marinaro presso Camarina (num. 79 Stilp) e a Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum, num. H 636 dal Pireo (num. 80 Stilp).

7 Detta terracotta si trova a Francoforte, Liebieghaus. Si veda Gauer 1990, 34, num. 14.

8 I due pesi da telaio si trovano ad Atene, Museo del Ceramico. Si veda Hausmann 1994, 292, num. 4. Sulla casa Z del Ceramico, Stroszeck 2014, 111-116.

9 Chiusi, Museo Archeologico Nazionale, num. 1831. Si veda Iozzo 2003, 42-43.

Etrusco, del 450-440 circa,¹⁰ una *lekythos* a Berlino, Altes Museum, num. F 2426, del 440-430 circa¹¹ e infine una *lekythos* da Camarina a Siracusa, Museo Archeologico Nazionale Paolo Orsi, del 430 a. C. circa,¹² vasi sui quali sono rappresentate signore con configurazioni derivate dal tipo della Penelope (nel terzo caso con configurazione a specchio rispetto a quella nota delle statue): nel primo caso una moglie sta guardando con trepidazione la partenza del marito guerriero, nel secondo una donna è seduta su una tomba e nel terzo una donna è seduta su uno sgabello, in un contesto funebre.

Infine risalgono ai decenni dal 460 a. C. in poi diverse gemme che riproducono il tipo della Penelope. Si deve in primo luogo ricordare il castone d'anello aureo probabilmente da Sparta ad Oxford, Ashmolean Museum, che reca l'iscrizione in dorico ΠΑΝΕΛΟΠΠΑ.¹³

Un altro anello aureo, a Londra, Museo Britannico, num. 67. 5. 8402, si data intorno alla metà del V sec.¹⁴ e reca il nostro tipo con l'iscrizione ΦΙΑ...ΚΑ..., forse il nome della proprietaria dell'anello.

L'anello pure aureo a Parigi, Gabinetto delle Medaglie, num. 515 reca l'immagine della Penelope, viene dalla Siria (fig. 5) e si data al tardo V sec.¹⁵



Figure 5. Anello aureo a Parigi, Gabinetto delle Medaglie, num. 515.



Figure 6. Statua in marmo a Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Statue, num. 754.

Tre anelli aurei, che recano il nostro tipo iconografico, sono stati rinvenuti a *Panticapaeum* (Kertch), si datano ancora alla metà del V sec. e si trovano a San Pietroburgo, Hermitage, rispettivamente numm. 239 F, T 1877 I (252) e Π 1842. 110 (239) (quest'ultimo con iconografia a specchio).¹⁶

Infine sono pure datati nel tardo V sec. l'anello aureo a Berlino, Staatliche Museen, FG 293, con configurazione della Penelope a specchio rispetto al tipo statuario,¹⁷ e l'anello di bronzo a Monaco, Muenzsammlung, A 2565, che invece riporta il tipo statuario conformemente alle rappresentazioni in scultura.¹⁸

Si deve anche ricordare una pasta vitrea in collezione privata a New York, su cui è pure rappresentata la Penelope.¹⁹

La documentazione di età classica si conclude con uno scarabeo in onice di produzione etrusca a Londra, Museo Britannico, num. 657, del tardo V sec. a. C.²⁰ L'iconografia della Penelope è qui data a un soggetto femminile alato, che è usualmente interpretato come Psyche.

10 Si veda Hoelscher 2011, 60-61.

11 Si veda Gauer 1990, 34, num. 10.

12 Si veda Gauer 1990, 34, num. 11.

13 Hausmann 1994, 292, num. 5 e Hoelscher 2011, 46-48.

14 Hausmann 1994, 292, num. 6.

15 Hausmann 1994, 292, num. 7.

16 Hausmann 1994, 292, numm. 8 a-c.

17 Hausmann 1994, 292, num. 9.

18 Hausmann 1994, 292, num. 10.

19 Gauer 1990, 35, num. 24.

20 Si veda Icard-Gianolio 1994, 570, num. 13.

Per l'età e il mondo romani, la documentazione del tipo è costituita in primo luogo da copie in marmo.

Una copia marmorea di età giulio-claudia con la testa di integrazione si trova a Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Statue, num. 754 (fig. 6).²¹

Un altorilievo in marmo pure di età giulio-claudia fu rinvenuto lungo la Via Appia, nella Vigna di San Sebastiano, presso la tomba di Claudia Semne, e si trova a Roma, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, num. 1558.²² Manca della testa, di parte delle braccia e delle sezioni inferiori delle gambe e dello sgabello.



Figure 7. Rilievo 'Campana', Londra, Museo Britannico, num. D 609.

Una statuetta nel nostro tipo, in marmo Pentelico, fu rinvenuta sull'Esquilino, dietro la Chiesa di Sant'Eusebio, nell'area degli *Horti Tauriani*, e si trova a Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, num. 983. Manca della testa, di parte delle braccia e delle sezioni inferiori di gambe e sgabello.²³

Sopravvivono poi tre teste in marmo pertinenti a questo tipo: una testa di età giulio-claudia si trova a Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, num. Sk 603.²⁴

Un'altra, di età adrianea, *quondam* a Roma, nel Palazzo Giustiniani, si trova ora a Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, num. 1943.²⁵

Infine una testa in marmo pario di età giulio-claudia rinvenuta nel Tevere si trova a Roma, nel Museo Nazionale Romano, nel Palazzo Massimo alle Terme, num. 580.²⁶

Il tipo della Penelope fu utilizzato per rappresentare la moglie di Odisseo anche in una matrice di lastre fittili 'Campana' di età giulio-claudia (fig. 7).²⁷ Penelope è seduta

sul solito sgabello, dietro di lei avanza la vecchia nutrice Euriclea, davanti ci sono due ancelle stanti.

Una donna, seduta sul solito sgabello, di fronte a un uomo stante, appare anche in una pittura murale di età giulio-claudia da Stabia a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, num. 9151: l'iconografia della signora è derivata dal nostro tipo e la scena è interpretata, pur in assenza di attributi decisivi, come Penelope di fronte ad Odisseo.²⁸

Dobbiamo altresì ricordare due gemme di età romana. Su una corniola a Copenhagen, Museo Nazionale, num. DFa 168, di età tardorepubblicana, Penelope, seduta di fronte al telaio, sta lavorando la lana.²⁹ Il nostro tipo compare poi su un anello a Monaco, Muenzsammlung, num. 2399.³⁰

Inoltre un'eroina seduta e nella stessa configurazione della Penelope appare sul rovescio di un tipo monetale coniato da Sparta sotto Commodo.³¹

La lista delle derivazioni dalla nostra Penelope si chiude con una lucerna fittile, di età altoimperiale, decorata con questo motivo, da Nona a Zara, Museo Archeologico, num. 187.³²

21 Si veda Hoelscher 2015, 226, num. sc 53, con bibliografia precedente.

22 Si veda Hoelscher 2015, 226, num. sc 54, con bibliografia precedente.

23 Si veda Hoelscher 2015, 226, num. sc 55, con bibliografia precedente.

24 Si veda Hoelscher 2015, 226, num. sc 56, con bibliografia precedente.

25 Si veda Hoelscher 2015, 226, num. sc 57, con bibliografia precedente.

26 Si veda Hoelscher 2015, 227, num. sc 58, con bibliografia precedente.

27 Sono state rinvenute le seguenti copie dalla stessa matrice: Roma, Museo Nazionale Romano, num. 62751; b. Ginevra, Fondazione M. Bodmar; c. Londra, Museo Britannico, num. 1951. 11-23. 2; d. Parigi, Louvre, S 4489 (237); e. Londra, Museo Britannico, num. D 609; e f. Hannover, Kestner-Museum: si vedano Hausmann 1994, 293, numm. 18 a-f e Hoelscher 2011, 47-49.

28 Si veda Hausmann 1994, 294, num. 39.

29 Si veda Hausmann 1994, 292, num. 14.

30 Si veda Hausmann 1994, 293, num. 15.

31 Si veda Langlotz 1951, 162-163, fig. 10.

32 Si veda Hausmann 1994, 292, num. 13.

Descrizione

La documentazione visiva di questo tipo statuario, come si vede, è abbastanza cospicua e pertanto ha dato luogo a reiterate proposte ricostruttive sia per disegno sia a mezzo di calchi.

Una ricostruzione tramite disegno fu proposta *in primis* da Studniczka nel 1891.³³

Una restituzione con calco fu tentata da Gauer nel 1994 e si trova a Tuebingen, Eberhard-Karls-Universitaet, Institut fuer klassische Archaeologie, num. 145.³⁴

Un tentativo più recente, dovuto a Herzog, Neubauer, Scharpf e Kader, ebbe luogo nel 2006. Quest'ultimo calco si trova a Monaco, Museum fuer Abgüsse klassischer Bildwerke, num. MfA 1311.³⁵ Dette restituzioni sono simili, eccezion fatta per piccoli dettagli.

Se ne può tentare pertanto una descrizione.

La donna rappresentata appare di età matura, seduta, in posizione di tre quarti. La testa è reclinata verso il lato destro della signora ed è sostenuta dalla mano destra chiusa a pugno all'altezza della tempia destra. L'avambraccio poggia col gomito sulla coscia destra della donna. Il capo è coperto dall'*himation*. Il volto è pieno, col mento arrotondato, le guance sono convesse, la bocca è chiusa e si conforma ad un arco di cerchio, con moderata sinuosità, il naso si espande inferiormente dando luogo a una configurazione piramidale, le sopracciglia sono metalliche e tradiscono l'abitudine del maestro responsabile a lavorare col bronzo, gli orbitali pertanto sono nettamente definiti, gli occhi stretti e allungati, la fronte è bassa e incorniciata superiormente da riccioli sinuosi. L'espressione del volto è triste.

La donna è seduta su un *diphros*. Sotto lo sgabello vi è un canestro in forma di *kalathos*. Detto *kalathos* è interpretato come il cesto per la lana.

La donna indossa chitone e *himation*. Il chitone dà luogo a molte e fitte pieghe verticali parallele. L'*himation* dopo aver coperto il capo scende lungo il dorso per poi avvolgere buona parte delle gambe della donna, sovrapponendosi al chitone. Come è in uso nello stile severo, le mammelle del seno sono distanziate. Il chitone ha una scollatura a V, il braccio sinistro scende e poggia con la mano sul *diphros*, la gamba destra era accavallata sulla sinistra.

Lettura stilistica del tipo statuario

Già il Langlotz, in due suoi saggi,³⁶ aveva dimostrato la connotazione ionica del pannello della Penelope e quindi aveva attribuito il nostro tipo allo scultore ionico più rinomato del periodo, Telefane di Focea.³⁷

Il capolavoro di questi era ritenuto essere la statua di Larissa, di cui parla Plinio 34. 68. Essa è riconosciuta su tipi monetali di questa città:³⁸ la Ninfa eponima è seduta in posizione simile a quella della Penelope, indossa pure un chitone, anche se non ha il capo velato e la posizione delle braccia è diversa, reggendo inoltre attributi che variano a seconda del tipo monetale (*phiale*, corona, specchio, un oggetto globulare) (fig. 8). Poichè questa serie monetale inizia intorno al 470 a. C. e si protrae fino alla fine del V sec., la statua in bronzo ricordata da Plinio forse si potrebbe collocare intorno al 470 a. C.

Come ricorda il naturalista comense, 34. 68, Telefane per un certo periodo si era stabilito in Tessaglia:



Figure 8. Ninfa Larisa rovescio di moneta AE coniata da Larisa, Copenhagen, Museo Nazionale, num. 515.

33 Si veda Studniczka 1891, 17-19.

34 Si veda Hoelscher 2015, 227, num. sc 59.

35 Si veda Hoelscher 2015, 227, num. sc 60.

36 Si vedano Langlotz 1951, 157-170 e 1961, 72-99.

37 Su Telefane di Focea, locus classicus è Plinio 34. 68. Si veda Kansteiner 2014. La tesi di Kansteiner che si debba distinguere un Telefane di Focea, di età severa, da uno della Focide, più tardo, non convince.

38 Si vedano Langlotz 1951, 157-170 e Liampi 1992, 213-214, numm. 1-8 e 21.

‘Artifices, qui compositis voluminibus condidere haec, miris laudibus celebrant Telephanen Phocaeum, ignotum alias, quoniam Thessaliae habitaverit et ibi opera eius latuerint; alioqui suffragiis ipsorum aequatur Polyclito, Myroni, Pythagorae. laudant eius Larisam et Spintharum pentathlum et Apollinem. alii non hanc ignobilitatis fuisse causam, sed quod se regum Xerxis atque Darei officinis dederit, existimant.’³⁹

‘Gli artisti che hanno scritto interi libri su questo argomento, celebrano con grandi lodi Telefane di Focea, scultore non altrimenti conosciuto, perchè abitava in Tessaglia ove le sue opere sono rimaste nascoste; d’altra parte, stando al loro parere, egli fu pari a Policleteo, Mirone, Pitagora. Di lui lodano una Larissa, il pentatlo Spintaro e un Apollo. Altri scrittori pensano che non fu questo



Figure 9. Rilievo in marmo da Farsalo, Parigi, Louvre, num. Ma 701.

il motivo della sua scarsa fortuna, ma il fatto che egli avesse dedicato la sua attività alle officine dei re Serse e Dario’ (trad. Mugellesi).

In questo contesto, potrebbe non esser casuale la circostanza che le pieghe fittili verticali e ravvicinate del panneggio, le chiome ondulate, il mento arrotondato, la bocca ad arco di cerchio, gli occhi a mandorla e la fronte bassa della Penelope trovino confronti puntuali in immagini femminili a rilievo (fig. 9), influenzate dalla maniera ionica, della Tessaglia interna centro-settentrionale, del decennio 470-460 a. C.⁴⁰

Questa notevole vicinanza stilistica si potrebbe spiegare con l’influenza che un maestro autorevole

come Telefane avrebbe esercitato *in loco*.

Inoltre Plinio 34. 68 avverte pure che Telefane aveva lavorato nelle botteghe (*officinae*) di Dario e Serse.

Si badi bene che Plinio, che cita come sua fonte coloro che scrissero volumi sulla scultura in bronzo, vale a dire critici d’arte di età ellenistica, non sta dicendo che Telefane lavorò nella sua bottega su commissioni di due Gran Re di Persia, ma che egli si era recato nelle officine imperiali di proprietà dei due Gran Re di Persia e che aveva lavorato per loro. Pertanto sappiamo che c’era un apprezzato scultore ionico in Persia, il quale lavorava in una sede di proprietà del Gran Re.

Diviene pertanto possibile, come già Langlotz aveva capito, che Telefane di Focea sia lo scultore della Penelope di Persepoli, che avrebbe realizzato durante gli ultimi anni dell’impero di Serse, vale a dire intorno al 470-465 a. C. circa.

I Gran Re di Persia erano abituati a rivolgersi a maestranze ioniche per le loro commissioni. Pensiamo per esempio al rapporto tra committente ed esecutore intercorrente tra Dario I e l’architetto e ingegnere Mandrocle di Samo.⁴¹

Anche nei periodi caratterizzati da tensioni e guerre tra l’impero persiano e il mondo greco, ci furono Greci che acquisirono posizioni molto influenti alla corte del Gran Re.

Per esempio Scilace di Carianda espletò importanti incarichi esplorativi su ordine di Dario I e morì dopo il 480 a. C. circa.⁴²

Per un’epoca successiva, si può rammentare Ctesia di Cnido,⁴³ medico personale del Gran Re Artaserse II tra la fine del V e l’inizio del IV sec., quando infuriava la guerra tra Sparta e la Persia.

Si deve altresì notare che Larissa era stata filopersiana durante le guerre persiane:⁴⁴ anche Telefane pertanto potrebbe aver condiviso la scelta filopersiana della sua città di residenza e quindi esser stato ‘premiato’ da due Gran Re con importanti commissioni.

39 Il testo è di Mayhoff 1897, 186.

40 Si vedano Biesantz 1965, tavv. 2-8, numm. K 10-11; 21-22; 29; 35 e 55 e Hamiaux 1992, 109, num. 98.

41 Si veda Honig 2004, 50.

42 Si veda Gaertner 2001, 639-640.

43 Si veda Haegemann 1999, 874-875.

44 Erodoto 7. 6. Si veda Kramolisch 1999, 1152-1154.

I soggetti rappresentati col tipo della Penelope.

Il tipo iconografico qui considerato fu certo adottato per rappresentare Penelope.

Esso raffigura la moglie di Odisseo sul sopramenzionato *skyphos* del Pittore di Penelope: la sposa casta siede di fronte al telaio, l'atteggiamento del corpo e l'espressione del volto esprimono il dolore e la macerazione d'animo della donna virtuosa per antonomasia che attende tra insidie e pressioni non gradite il ritorno del marito.

Questa creazione si comprende nell'ambito del mondo culturale della piena classicità, permeato dall'influsso della grande tragedia attica, che come è noto esplorò spesso lo star male interiore.

È per lo meno possibile che la statua che ispirò questa serie fosse stata eretta ad Atene o in Attica in quanto questa iconografia fu riutilizzata nella cultura visiva attica fin dai decenni centrali del V sec.

La dedica di questa statua potrebbe cadere nel corso degli anni '60 del V sec., quando Cimone esercitava la sua egemonia sulla *polis* dell'Ilisso.

Anche se non ci sono elementi per precisare il contesto topografico di questa creazione, è per lo meno possibile che essa fosse stata posta nel santuario di Afrodite Urania a nord-ovest dell'*agora* di Atene. Al culto di Afrodite Urania era riferita l'iconografia della dea che insisteva col piede sinistro su una tartaruga: essa era interpretata come esaltazione della vocazione domestica della sposa casta (Plutarco, *Praecepta coniugalia* 32 = *Moralia* 142 d e *De Iside et Osiride* = *Moralia* 381 e).⁴⁵ L'associazione della dea dell'amore con questo animale è documentata già in età arcaica⁴⁶ e quindi doveva essere non ignota in età severa. Inoltre la relazione della tartaruga con Afrodite era particolarmente stretta in Tessaglia, nel santuario di Afrodite Anosia.⁴⁷ Quindi il santuario ateniese dell'Urania⁴⁸ poteva avere legami con questo santuario tessalo, dal momento che in entrambi la tartaruga era attribuito di Afrodite. Pertanto il più importante scultore del momento vivente in Tessaglia, Telefane, potrebbe essersi fatto conoscere ad Atene per questo tramite.

Per gran parte del V sec. a. C., Larissa, che fu luogo di residenza di Telefane, ebbe una dirigenza filoateniese,⁴⁹ pertanto la proposta che un rinomato maestro di questa città ricevesse una commissione, pubblica o privata che fosse, da Atene ha senso.

Naturalmente, la dedica di un *agalma* della sposa fedele per antonomasia nel santuario in cui veniva esaltata la vita ritirata della donna sposata sarebbe stata del tutto logica e appropriata.

L'ambientazione che lo spettatore doveva immaginare attorno alla statua è probabilmente quella rappresentata dal Pittore di Penelope: il grande telaio doveva esser pensato ergersi sullo sfondo della donna.

La funzione della statua era ovviamente parentetica: quella di esaltare la sposa fedele al marito, dedita al tradizionale lavoro di tessitrice e di proporla come modello positivo per le Ateniesi.

La rappresentazione di Penelope con questo tipo si ricava anche dai rilievi cosiddetti 'meli, in alcuni dei quali sono rappresentati Penelope ed Odisseo che va incontro alla moglie sotto le mentite spoglie di mendico. Sotto il consueto sgabello su cui siede Penelope, in posizione a specchio rispetto a quella del tipo statuario, è rappresentato altresì il canestro per la lana, che suggerisce l'esser la donna intenta ai lavori del telaio.

L'identità della moglie di Odisseo è poi confermata dal castone d'anello ad Oxford, con iscrizione ΠΑΝΕΛΟΤΙΑ. La probabile provenienza da Sparta di questo anello suggerisce che questo tipo fosse stato recepito anche nella capitale della Laconia: ciò si comprenderebbe bene se la statua della Penelope fosse stata eretta ad Atene per iniziativa della dirigenza cimonia, alleata degli Spartani. Un anello con castone recante la figura di Penelope intenta al telaio potrebbe esser stato un dono a una donna lacedemone, con implicito augurio di esser virtuosa come l'esempio preclaro della moglie di Odisseo.

45 Su Afrodite e la tartaruga e la connessione col culto di Afrodite Urania, si veda Pirenne Delforge 1994, 233-236.

46 Documentazione in Pirenne Delforge 1994, 233-235.

47 Si veda Settis 1966, 27-32 e Pirenne Delforge 1994, 235-236.

48 L'identificazione sul terreno del santuario di Afrodite Urania ad Atene è controversa e non può esser trattata in questa sede. Si rinvia qui alla sintesi critica di Delivorrias 2008, 107-113, che raccoglie la bibliografia fondamentale.

49 Si veda Decourt, Nielsen e Helly 2004, 695-697.

Infine, l'identità di questa signora è rilevata altresì dai rilievi Campana con Penelope, Euriclea e le ancelle. Anche in questi casi, il cesto per la lana sotto lo sgabello situa la scena rievocata presso il telaio.

Tuttavia questo tipo statuario non rappresentò solo Penelope.

La sua configurazione si prestava a rappresentare altre eroine in preda al dolore e alla disperazione.

Così Elettra è rappresentata in conformità con questo tipo – seppure a specchio rispetto alle statue – in rilievi 'meli': Elettra è seduta presso la tomba di Agamennone, immersa nella piena del dolore.

In altri casi, il tipo diviene funerario e rappresenta la *flens matrona* presso la tomba o la sposa che assiste sgomenta alla partenza del guerriero: così talora nella pittura vascolare attica del 450-430 a. C. circa. Detta innovazione sembra sia da attribuire al Pittore dei Satiri Villosi, che quindi comprese bene le potenzialità del tipo per il suo riutilizzo per scene di vita quotidiana non mitologiche.

Da questa reinterpretazione deriva l'adozione del tipo per rappresentare defunte su stele funerarie, come in un rilievo da Gortina ancora del tardo V sec.

Infine, il tipo può esser divenuto altresì una rappresentazione 'di genere' di donna seduta che si dispera per qualche motivo: l'adozione del tipo su alcune gemme ancora di età classica, senza più cesto per la lana sotto lo sgabello, potrebbe incoraggiare quest'ultima interpretazione.

Il tipo della Penelope potrebbe esser stato adottato anche per la figura femminile seduta nella metopa num. 32 sul lato nord del Partenone: l'incertezza su questo punto deriva dalla circostanza che il braccio sinistro, l'avambraccio destro e la testa di questa scultura non sono conservati. Tuttavia la similarità della configurazione generale della figura metopale e del suo panneggio con le corrispondenti peculiarità della Penelope incoraggiano questa interpretazione. La metopa dell'Annunciazione, come è convenzionalmente denominata, è quella conclusiva delle metope del lato nord, nelle quali era narrata l'*Iliou persis*: una figura femminile avanza verso quella seduta, forse per annunciare l'avvenuta vittoria dei Greci: esse sono state plausibilmente identificate come Hebe, che annuncia la vittoria degli amati Greci a Hera:⁵⁰ l'adozione possibile per Hera del paradigma per antonomasia della moglie ideale doveva esaltare la protezione del matrimonio e delle spose ateniesi da parte della consorte di Zeus, con implicita parenesi alle mogli ateniesi di osservare questo modello nella loro vita quotidiana.

In età classica, il modello della Penelope è recepito anche al di fuori del mondo greco. In Etruria, esso è trasformato con la dotazione di ali: l'identificazione del demone alato così ottenuto come Psyche appare a chi scrive molto ipotetica.

Infine si deve notare che l'iconografia della Penelope, con una configurazione a specchio rispetto a quella della statua *ad hoc*, potrebbe esser stato la fonte di ispirazione in Libano per la rappresentazione di Afrodite addolorata per la morte di Adone, come avverte Macrobio, *Saturnalia* 1. 21. 5:

'Simulacrum huius deae (*scil.*: *Veneris*) in monte Libano fingitur capite obnupto, specie tristi, faciem manu laeva intra amictum sustinens, lacrimae visione conspicientium manare creduntur.'⁵¹

'Il simulacro di questa dea sul monte Libano è raffigurato con la testa coperta, con l'espressione triste, con la mano sinistra che regge il volto entro il mantello, alla vista di coloro che la guardano si crede che le sgorghino lacrime.'

La rappresentazione di Afrodite nell'iconografia descritta da Macrobio è documentata nella pittura vascolare tardoclassica, anche se, appropriatamente, la dea non siede su uno sgabello ma su un trono fastoso.⁵²

Il tipo della Penelope non è documentato per l'età ellenistica, probabilmente a cagione dello scarso favore goduto da tipi statuari preclassici in questo periodo.⁵³

Per quanto concerne il soggetto rappresentato con le copie di età romana derivate dal tipo della Penelope, la circostanza che avessero sotto lo sgabello il cesto per la lana suggerisce anche in questi

50 Si veda e. g. Schwab 2005, 187-189.

51 Il testo qui seguito è quello di Eyssenhardt 1893, 117.

52 Si veda soprattutto la lekythos del Pittore del Primato del 360 a. C. circa da Paestum a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, num. 2900 (81855): Delivorrias 1984, 89, num. 805. Altri esempi in Langlotz 1961, 91-93.

53 Sull'argomento la bibliografia è nutrita: mi limito a citare Stewart 2007, 123-138.

casi l'identificazione del medesimo come Penelope. Inoltre la circostanza che questa produzione copistica sia contemporanea delle predette lastre Campana, dove il tipo è adottato per Penelope, e pertinente allo stesso contesto culturale romano di queste ultime, corrobora tale conclusione.

L'altorilievo al Museo Gregoriano Profano, provenendo dalla Via Appia ed essendo forse pertinente alla tomba di Claudia Semne, potrebbe aver avuto una funzione funeraria: la defunta sarebbe allusivamente presentata come una nuova Penelope.

La statuetta dall'Esquilino è ritenuta aver fatto parte dell'arredo scultoreo degli *horti Tauriani*⁵⁴ e poichè è solo abbozzata sul retro, è ritenuta esser stata eretta in una nicchia o contro un muro. Era quindi una scultura da giardino, che comunque, tramite un autorevole modello di età severa, propagandava l'immagine ideale della matrona dedita al telaio e alla lana.⁵⁵

Le altre copie superstiti non hanno provenienze accertate, dunque nulla si può dire delle loro funzioni.

Una nuova proposta per la statua da Persepoli

Ho lasciato per ultima la statua di Persepoli perchè è l'unica rinvenuta al di fuori del mondo greco-romano.

Di solito essa è pure identificata come Penelope in quanto la mano destra, parzialmente conservata, della statua mostra l'alloggiamento per un oggetto tenuto in mano, che si è supposto sia un fuso da telaio.⁵⁶

Tuttavia la circostanza che un soggetto così tipico del mondo culturale e mitico greco fosse esposto nel cuore politico e ideologico del potere achemenide mi lascia perplesso.

Donde la proposta alternativa che espongo qui sotto.

Punto di partenza è la descrizione da parte di Senofonte, *Ciropedia* 7. 3. 4-16 dei dolori estremi di Pantheia, regina di Susa, prima del suo suicidio dopo la morte dell'amato marito Abradata, caduto in battaglia dove aveva combattuto per far vincere Ciro il Grande, il fondatore dell'Impero:

[4] καὶ νῦν γε, ἔφη, λέγεται αὐτοῦ ἡ γυνὴ ἀνελομένη τὸν νεκρὸν καὶ ἐνθεμένη εἰς τὴν ἀρμάμαξαν, ἐν ἧπερ αὐτὴ ὤχεϊτο, προσκεκομικέναι αὐτὸν ἐνθάδε ποιὸν πρὸς τὸν Πακτωλὸν ποταμόν.

[5] καὶ τοὺς μὲν εὐνούχους καὶ τοὺς θεράποντας αὐτοῦ ὀρύττειν φασὶν ἐπὶ λόφου τινὸς θήκην τῷ τελευτήσαντι: τὴν δὲ γυναῖκα λέγουσιν ὡς κάθηται χαμαὶ κεκοσμηκυῖα οἷς εἶχε τὸν ἄνδρα, τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ ἔχουσα ἐπὶ τοῖς γόνασι.

[6] ταῦτα ἀκούσας ὁ Κύρος ἐπαίσατο ἄρα τὸν μηρὸν καὶ εὐθύς ἀναπηδήσας ἐπὶ τὸν ἵππον λαβὼν χιλιούς ἰππέας ἤλαυνεν ἐπὶ τὸ πάθος.

[7] Γαδάταν δὲ καὶ Γωβρύαν ἐκέλευσεν ὄ, τι δύναιτο λαβόντας καλὸν κόσμημα ἀνδρὶ φίλῳ καὶ ἀγαθῷ τετελευτηκότι μεταδιώκειν: καὶ ὅστις εἶχε τὰς ἐπομένας ἀγέλας, καὶ βοῦς καὶ ἵππους εἶπε τούτῳ καὶ ἅμα πρόβατα πολλὰ ἐλαύνειν ὅπου ἂν αὐτὸν πυθάνηται ὄντα, ὡς ἐπισφαγεῖν τῷ Ἀβραδάτα.

[8] ἐπεὶ δὲ εἶδε τὴν γυναῖκα χαμαὶ καθημένην καὶ τὸν νεκρὸν κείμενον, ἐδάκρυσέ τε ἐπὶ τῷ πάθει καὶ εἶπε: φεῦ, ὦ ἀγαθὴ καὶ πιστὴ ψυχὴ, εἰ δὴ ἀπολιπὼν ἡμᾶς; καὶ ἅμα ἐδεξιούτο αὐτὸν καὶ ἡ χεὶρ τοῦ νεκροῦ ἐπηκολούθησεν: ἀπεκέκοπτο γὰρ κοπίδι ὑπὸ τῶν Αἰγυπτίων.

[9] ὁ δὲ ἰδὼν πολὺ ἔτι μᾶλλον ἤλγησε: καὶ ἡ γυνὴ δὲ ἀνωδύρατο καὶ δεξαμένη δὴ παρὰ τοῦ Κύρου ἐφίλησέ τε τὴν χεῖρα καὶ πάλιν ὡς οἷόν τ' ἦν προσήρμοσε, καὶ εἶπε:

[10] καὶ τᾷλλά τοι, ὦ Κύρε, οὕτως ἔχει: ἀλλὰ τί δεῖ σε ὄραν; καὶ ταῦτα, ἔφη, οἶδ' ὅτι δι' ἐμὲ οὐχ ἦκιστα ἔπαθεν, ἴσως δὲ καὶ διὰ σέ, ὦ Κύρε, οὐδὲν ἦπτον. ἐγὼ τε γὰρ ἡ μῶρα πολλὰ διεκελευόμην αὐτῷ οὕτω ποιεῖν, ὅπως σοι φίλος ἄξιος γενήσοιτο: αὐτὸς τε οἶδ' ὅτι οὕτως οὐ τοῦτο ἐνενοεῖ ὄ, τι πείσοιτο, ἀλλὰ τί ἂν σοι ποιήσας χαρίσαιτο. καὶ γὰρ οὖν, ἔφη, αὐτὸς μὲν ἀμέμπτως τετελεύτηκεν, ἐγὼ δ' ἡ παρακελευομένη ζῶσα παρακάθημαι.

54 Su questi horti, si veda Papi 1996, 85.

55 Su questo tema nell'ideologia romana dei 1 secc. a. C. e d. C., si veda Sestieri 2008, 133-159.

56 Si vedano Hoelscher 2015, 119-123 e Razmjou 2015, 125-128.

[11] καὶ ὁ Κῦρος χρόνον μὲν τινα σιωπῇ κατεδάκρυσεν, ἔπειτα δὲ ἐφθέγγετο, ἀλλ' οὗτος μὲν δὴ, ὦ γυναῖκα, ἔχει τὸ κάλλιστον τέλος: νικῶν γὰρ τετελεύτηκε: σὺ δὲ λαβοῦσα τοῖσδε ἐπικόσμη αὐτὸν τοῖς παρ' ἐμοῦ: παρῆν δὲ ὁ Γωβρύας καὶ ὁ Γαδάτας πολὺν καὶ καλὸν κόσμον φέροντες: ἔπειτα δ', ἔφη, ἴσθι ὅτι οὐδὲ τᾶλλα ἄτιμος ἔσται, ἀλλὰ καὶ τὸ μνήμα πολλοὶ χώσουσιν ἀξίως ἡμῶν καὶ ἐπισφαγήσεται αὐτῷ ὅσα εἰκὸς ἀνδρὶ ἀγαθῷ.

[12] καὶ σὺ δ', ἔφη, οὐκ ἔρημος ἔσει, ἀλλ' ἐγὼ σε καὶ σωφροσύνης ἕνεκα καὶ πάσης ἀρετῆς καὶ τᾶλλα τιμήσω καὶ συστήσω ὅστις ἀποκομιεῖ σε ὅποι ἂν αὐτῇ ἐθέλης: μόνον, ἔφη, δήλωσον πρὸς ἐμὲ πρὸς ὄντινα χρήξεις κοιμισθῆναι.

[13] καὶ ἡ Πάνθεια εἶπεν: ἀλλὰ θάρρει, ἔφη, ὦ Κῦρε, οὐ μὴ σε κρύψω πρὸς ὄντινα βούλομαι ἀφικέσθαι.

[14] ὁ μὲν δὴ ταῦτ' εἰπὼν ἀπήει, κατοικτεῖρων τὴν τε γυναῖκα οἴου ἀνδρὸς στέροιο καὶ τὸν ἄνδρα οἴαν γυναῖκα καταλιπὼν οὐκέτ' ὄψοιο. ἡ δὲ γυνὴ τοὺς μὲν εὐνούχους ἐκέλευσεν ἀποστῆναι, ἕως ἂν, ἔφη, τόνδ' ἐγὼ ὀδύρωμαι ὡς βούλομαι: τῇ δὲ τροφῷ εἶπε παραμένειν, καὶ ἐπέταξεν αὐτῇ, ἐπειδὴν ἀποθάνη, περικαλύψαι αὐτὴν τε καὶ τὸν ἄνδρα ἐνὶ ἱματίῳ. ἡ δὲ τροφὸς πολλὰ ἰκετεύουσα μὴ ποιεῖν τοῦτο, ἐπεὶ οὐδὲν ἦνυτε καὶ χαλεπαίνουσιν ἐώρα, ἐκάθητο κλαίουσα. ἡ δὲ ἀκινάκην πάλαι παρεσκευασμένον σπασαμένη σφάττει ἑαυτὴν καὶ ἐπιθεῖσα ἐπὶ τὰ στέρνα τοῦ ἀνδρὸς τὴν ἑαυτῆς κεφαλὴν ἀπέθησκεν. ἡ δὲ τροφὸς ἀνωλοφύρατό τε καὶ περιεκάλυπτεν ἄμφω ὥσπερ ἡ Πάνθεια ἐπέστειλεν.

[15] ὁ δὲ Κῦρος ὡς ἦσθετο τὸ ἔργον τῆς γυναικός, ἐκπλαγεὶς ἴεται, εἴ τι δύναίτο βοηθῆσαι. οἱ δὲ εὐνοῦχοι ἰδόντες τὸ γεγενημένον, τρεῖς ὄντες σπασάμενοι κάκεινοι τοὺς ἀκινάκας ἀποσφάττονται οὐπὲρ ἔταξεν αὐτοὺς ἐστηκότες. καὶ νῦν τὸ μνήμα μέχρι τοῦ νῦν τῶν εὐνούχων κεχῶσθαι λέγεται: καὶ ἐπὶ μὲν τῇ ἄνω στήλῃ τοῦ ἀνδρὸς καὶ τῆς γυναικός ἐπιγεγράφθαι φασὶ τὰ ὀνόματα, Σύρια γράμματα, κάτω δὲ εἶναι τρεῖς λέγουσι στήλας καὶ ἐπιγεγράφθαι “σκηπτούχων”.

[16] ὁ δὲ Κῦρος ὡς ἐπλησίασε τῷ πάθει ἀγασθεὶς τε τὴν γυναῖκα καὶ κατολοφυράμενος ἀπήει: καὶ τούτων μὲν ἡ εἰκὸς ἐπεμελήθη ὡς τύχοιεν πάντων τῶν καλῶν, καὶ τὸ μνήμα ὑπερμέγεθες ἐχώσθη, ὡς φασιν.⁵⁷

(Parla uno degli aiutanti della coppia reale) E ora sua moglie (scil.: Pantea moglie di Abradata), mi si dice, ha preso il morto (scil.: Abradata) per la sepoltura, l'ha posto sul carro su cui costei saliva, e l'ha portato qui in qualche posto presso il fiume Pactolo. E i suoi eunuchi e servi si dice stiano scavando una tomba in un colle per il defunto; ma si dice che la moglie ha adornato il marito con quanto aveva e ora siede sul terreno, tenendo la di lui testa sulle ginocchia. Avendo udito ciò Ciro si colpì la coscia e subito montato a cavallo presi mille cavalieri giunse alla scena del dolore. Ordinò a Gadata e a Gobria di seguirlo con l'ornamento più bello che potessero prendere per un uomo caduto da amico e da prode. E a chi aveva il bestiame che seguiva l'esercito, buoi, cavalli e molte pecore, di portarli dove apprendessero che lui si trovasse, per sacrificarli per Abradata. E quando vide la donna seduta sul terreno e il morto che giaceva lì, pianse per dolore e disse, 'Ahi, animo prode e fidato, te ne sei andato abbandonandoci? E nel contempo lo prese per mano e la mano del morto si staccò; infatti era stata tagliata con un coltello dagli Egiziani. Questi vedendo ciò si rattristò ancor di più; e la moglie singhiozzava e presa la mano di Ciro la baciò e di nuovo la prese al meglio delle sue possibilità e disse: 'O Ciro, anche il resto del tuo corpo è in queste condizioni ma perchè dovresti vederlo? E non di meno, disse, so che patì questo non in piccola misura a causa mia, e ugualmente per te, Ciro; infatti io folle lo esortai a darsi molto da fare, per apparire un amico degno di te; e so che per quanto lo riguarda egli non pensò a quel che gli poteva accadere, ma che cosa poteva fare per com-

57 Il testo è quello di Hug 1883, 255-257.

piacerti. E infatti, disse, egli morì in modo irreprensibile, mentre io che lo spronai vivo seduta qui. E per qualche tempo Ciro pianse in silenzio, poi esclamò: 'O donna, ma egli ebbe la morte più bella; infatti è morto vincendo; tu però prendi da me questi ornamenti per lui; infatti Gobria e Gadata sono venuti a portare ornamenti; inoltre, disse, sappi che in altri modi non sarà senza onori, ma che molti erigeranno un monument degno di noi e che si sacrificherà a lui in modo degno di un uomo prode. E tu, disse, non sarai sola, ma io ti onorerò per la tua saggezza e per tutta la tua virtù e designerò una persona che ti porti dove tu stessa vuoi; solo, disse, fammi sapere da chi vuoi andare'. E Pantea disse: 'O Ciro, non aver paura, disse, non ti nasconderò da chi voglio andare'.

Quando disse ciò se ne andò, avendo compassione per la donna orbata di un siffatto marito, e per il marito che ha perso una siffatta moglie e non l'avrebbe più vista. La donna quindi ordinò agli eunuchi di allontanarsi, 'fino a quando, disse, io lo pianga come voglio'; ma disse alla nutrice di rimanere, e le ordinò, quando fosse morta, di coprire lei e il morto con un solo mantello (himation). La nutrice però la supplicò molto di non fare questo, poichè non otteneva nulla e vide che si adirava, si sedette piangendo. La donna avendo estratto un pugnale (akinake) che si era procurata da tempo si uccise e reclinata la testa sul petto del marito morì. Quindi la nutrice gemette e coprì entrambi come Pantea aveva disposto. Quando Ciro seppellì l'atto della donna, colpito da ammirazione si affrettò, se mai potesse esser d'aiuto. Gli eunuchi, che erano tre, visto l'accaduto, avendo anch'essi estratti i pugnali, si uccisero dove era stato loro ordinato di rimanere. E ora si dice che fino al tempo presente sia eretto il monumento degli eunuchi: e dicono che i nomi del marito e della moglie siano iscritti in lettere siriane sulla stele posta sopra il monumento, e sotto si dice ci siano tre stele e vi sia iscritto: 'dei portatori di scettri'. Ciro poi quando si avvicinò al luogo del dolore ammirò la donna e dopo aver dato luogo a lamenti si dipartì; e prese cura che fossero tributati tutti gli onori che era appropriato godessero, e dicono sia stato eretto un monument estremamente grande'.

La regina siede immersa nel dolore (parr. 3 e 8), piangendo (par. 9), rimproverandosi di stare seduta e viva mentre il prode Abradata è morto (par. 10), quindi prende in mano un pugnale akinake e commette suicidio.⁵⁸

La regina virtuosa ed eroica sarebbe rappresentata con la statua di Persepoli mentre impugna il pugnale con la destra, un momento prima del suicidio.

L'alloggiamento ricavato nella mano destra della statua di Persepoli sarebbe quindi dovuto all'impugnatura del manico dell'akinake.⁵⁹

Che Pantheia nel momento estremo della sua vita fosse un soggetto rappresentato nelle *videndae artes* è noto da Filostrato, *Imagines* 2. 9. 1-6, che descrive un quadro raffigurante la regina splendente di virtù, esattamente in questo momento, mentre si sta conficcando l'akinake nel petto.⁶⁰

Non è in questa sede importante il problema se Pantheia sia esistita o meno. In ogni caso, la leggenda della sposa fedele ed eroica dovette essersi già formata nel V sec., dal momento che Senofonte, che conobbe l'Impero Persiano dall'interno e da un osservatorio privilegiato quale era la corte di Ciro il Giovane, la espose nella sua 'Educazione di Ciro'.⁶¹

L'importanza di questa figura eroica è inoltre dedotta dal grandissimo monumento funebre eretto in suo onore e che si poteva ammirare ancora all'epoca di Senofonte. Esso dimostra il desiderio di perpetuare la memoria della sposa fedele e rende non improbabile che si sia pensato di immortalare anche con una statua.

La decisione di rappresentare questo mito fondante dell'Impero dovrebbe esser attribuita alla stessa cerchia del Gran Re, che avrebbe così esaltato in Pantheia la beltà e la virtù delle donne persiane e la grandezza eroica del morire per l'Impero.

58 Su Pantheia, si veda Miller 1949, 697.

59 Sull'akinake, si veda Metdepenninghen 1997, 109-136.

60 Su Pantea regina di Susa si vedano anche Luciano, *Imagines* 10 e Tzetze, *Antehomerica* 240.

61 Sull'argomento, si veda Azoulay 2007, 277-287.

L'incarico dell'opera sarebbe stato demandato a Telefane di Focea, attivo nella bottega di proprietà imperiale come sappiamo da Plinio 34. 68.

Gli anni di esecuzione dell'opera, a giudicare dal suo stile, sarebbero stati probabilmente quelli dell'ultimo periodo del regno di Serse, quindi i primi anni '60 del V sec.

Non è possibile dire se Telefane avesse ideato questo tipo statuario prima a Persepoli e poi ad Atene o viceversa.

Certo la statua persepolitana reca l'impronta ionico-tessala che dovette caratterizzare l'arte di Telefane.

Pertanto avremmo qui l'esaltazione della bella morte, per la gloria del Gran Re e per la fioritura dell'Impero, un concetto che preannuncia l'oraziano *dulce et decorum est pro patria mori* (Orazio, *Carmina* 3. 2. 13).

Bibliografia.

- Azoulay** 2007 = V. Azoulay, 'Panthee', V. Sebillotte e N. Ernoult (a c. di), *Problemes du genre en Grece ancienne*, Paris, 277-187.
- Biesantz** 1965 = H. Biesantz, *Die Thessalischen Grabreliefs*, Mainz.
- Decourt, Nielsen e Helly** 2004 = J. -C. Decourt, T. H. Nielsen e B. Helly, 'Thessalia and adjacent Regions', T. H. Hansen e T. H. Nielsen (a c. di), *An Inventory of archaic and classical Poleis*, Oxford (2004) 676-731.
- Delivorrias** 1984 = A. Delivorrias, 'Aphrodite', *LIMC* 2, 2-151.
- Delivorrias** 2008 = A. Delivorrias, 'The Worship of Aphrodite in Athens and Attica', N. Kaltsas e A. Shapiro (a c. di), *Worshipping Women*, New York, 107-113.
- Eyssenhardt** 1893 = F. Eyssenhardt, *Macrobius*, Leipzig.
- Di Vita** 2015 = A. Di Vita, Η Γορτυνα της Κρητης, Hiraklion.
- Gaertner** 2001 = H. A. Gaertner, 'Scylax [1]', *DNP* 11, 639-640.
- Gauer** 1990 = W. Gauer, 'Penelope, Hellas und der Perserkoenig', *Jdl* 105, 31-65.
- Haegemann** 1999 = P. Haegemann, 'Ktesias', *DNP* 6, 874-875.
- Hamiaux** 1992 = M. Hamiaux, *Musee du Louvre. Departement des Antiquites Grecques, Etrusques et Romaines. Les sculptures grecques*, Paris.
- Hausmann** 1994 = C. Hausmann, 'Penelope', *LIMC* 7, 291-295.
- Hoelscher** 2011 = T. Hoelscher, 'Penelope fuer Persepolis', *Jdl* 126, 33-76.
- Hoelscher** 2015 = T. Hoelscher, 'Wandering Penelope', S. Settis e A. Anguissola (a c. di), *Serial Classic*, Milano, 119-123 e 225-227.
- Honig** 2004 = K. Honig, 'Mandrokles', R. Vollkommer (a c. di), *Kuenstlerlexikon der Antike* 2, Muenchen 50.
- Hug** 1883 = A. Hug, *Xenophontis Institutio Cyri*, Leipzig.
- Icard-Gianolio** 1994 = N. Icard-Gianolio, 'Psyche', *LIMC* 5, 579-585.
- Iozzo** 2003 = M. Iozzo, *Museo Archeologico Nazionale Chiusi*, Chiusi.
- Kader** 2007 = I. Kader, *Penelope Rekonstruiert*, Muenchen.
- Kansteiner** 2014 = S. Kansteiner, 'Telephanes', *DNO*, Berlin 1, 575-576 e 3, 711-713.
- Kramolisch** 1999 = H. Kramolisch, 'Larisa 3', *DNP* 6, 1152-1154.
- Langlotz** 1951 = E. Langlotz, 'Die Larisa des Telephanes', *Museum Helveticum* 8, 157-170.
- Langlotz** 1961 = E. Langlotz, 'Zum Deutung der Penelope', *Jdl* 76, 72-99.
- Liampi** 1992 = K. Liampi, 'Larisa', *LIMC* 6, 213-217.
- Mayhoff** 1897 = C. Mayhoff, *C. Plini Secundi Naturalis Historiae libri XXXVII*, 5, Leipzig.
- Metdepenninghen** 1997 = C. Metdepenninghen, 'La relation entre l'art urarteen au temps du Roi Rusa II et les epees-akinakes de Kelermes', *Iranica Antiqua* 32, 109-136.
- Miller** 1949 = J. Miller, 'Pantheia', *RE* 18. 3, 697.
- Palagia** 2008 = O. Palagia, 'The Marble of Penelope from Persepolis', S. M. R. Dabandi e A. Zournatzi (a c. di), *Ancient Greece and ancient Iran*, Athens, 223-237.
- Papi** 1996 = E. Papi, 'Horti Tauriani', *LTUR* 3, 85.
- Pirenne Delforge** 1994 = V. Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque*, Liegi.
- Razmjou** 2015 = S. Razmjou, 'Plundering Macedonians', S. Settis e A. Anguissola (a c. di), *Serial Classic*, Milano, 125-128.
- Schwab** 2005 = K. A. Schwab, 'Celebrations of Victory', J. Neils (a c. di), *The Parthenon*, Cambridge 158-197.
- Sestieri** 2008 = A. M. Sestieri, 'Domi mansit, lanam fecit', *Journal of Mediterranean Archaeology* 21. 1 (2008) 133-159.
- Settis** 1966 = S. Settis, *Χελωνη*, Pisa.

- Stewart** 2007 = A. F. Stewart, 'Alexander, Philotas and the Skeletos: Poseidippos and Truth', P. Schultz e R. von den Hoff, *Early Hellenistic Portraiture*, Cambridge 123-138.
- Stilp** 2006 = F. Stilp, *Die Jacobsthal-Reliefs*, Roma.
- Stroszeck** 2014 = J. Stroszeck, *Der Kerameikos in Athen*, Atene.
- Studniczka** 1891 = F. Studniczka, 'Zur sogenannten Penelope', *Antike Denkmäler* 1, 17-19.