UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA
DOTTORATO IN SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE E FILOLOGICHE
Curriculum: Filologia antica e moderna
XXX Ciclo

PROBLEMI LINGUISTICI NELLE *IMAGINES* DI FILOSTRATO *MAIOR*

Coordinatore
Ch.mo Prof. Vincenzo Fera

Tesi di
Annunziato Modafferi

Tutor
Ch.mo Prof. Maria Cannatà Fera

Triennio 2014 - 2017

Indice

1. Il problema della lingua di Filostrato 4

1.1 Il testo delle *Imagines* oggi 4

1.2 Le testimonianze degli antichi 8

2. Le *Imagines* nel loro contesto 18

2.1 Filostrato, la Seconda Sofistica e l'atticismo 18

2.2 L'*ekphrasis* come genere letterario 26

3. La dimensione colloquiale delle *Imagines* 29

3.1 La cornice e l'impostazione 'dialogica' 29

3.2 Espressioni colloquiali 33

3.2.1 Deissi e -ί rafforzativo 35

3.2.2 Allocuzioni, esortazioni, interiezioni 39

4. Una sintassi 'emotiva' 43

4.1 *Nominativus pendens* 43

4.2 Espressioni parentetiche 58

4.3 Interrogative 'retoriche' ed esclamazioni 63

4.4 Concordanze 66

4.5 Struttura della frase 70

4.6 Un caso particolare di *ordo verborum*: l'iperbato 81

5. La sintassi delle subordinate 86

5.1 Una premessa 86

5.2 Valore finale-consecutivo 87

5.2.1 Infinito con valore finale-consecutivo 87

5.2.2 Proposizioni finali esplicite 92

5.2.3 Proposizioni consecutive esplicite 97

5.2.4 οἷος e ὅσος (ὁπόσος) con l'infinito 102

5.2.5 Atticismo di ὁπόσος 109

5.3 Valore causale 117

5.3.1 ὡς / ἅτε con il participio 117

5.3.2 Infinito con preposizione 120

5.3.3 Causali esplicite 126

5.3.4 Causali coordinate: l'uso di γάρ 132

5.3.5 Alcune considerazioni conclusive 135

6. Il lessico 137

6.1 Lessico atticista 137

6.2 Parole notevoli 139

6.3 Alcune considerazioni sul lessico 191

7. Bibliografia 194

1. Il problema della lingua di Filostrato

1.1 Il testo delle *Imagines* oggi

L'idea di un lavoro dedicato in maniera specifica all'analisi di alcuni dei fenomeni che maggiormente caratterizzano la lingua delle *Imagines* nasce dalla constatazione della scarsa attenzione che questo aspetto ha ricevuto da parte degli studiosi. Solo negli ultimi decenni, infatti, l'interesse per questo versante degli studi filostratei si è fatto più vivo e sono stati compiuti alcuni importanti passi in avanti, in modo particolare in relazione ai problemi connessi con la definizione delle caratteristiche del genere letterario delle *Imagines* e dello stile della prosa di Filostrato[1]; estremamente significativo in questo senso è stato il contributo di Ruth Webb, che a partire dai primi anni novanta del secolo scorso ha indagato l'*ekphrasis* - e quella filostratea in particolare - nel suo contesto di produzione, *a period of great sophistication in the use of language and the exploration of the effects of language on the listener and reader*[2]. Non è superfluo sottolineare che la lingua di Filostrato è il prodotto di un'età di grande ricercatezza: basti pensare a tutte le implicazioni derivanti dal solo fenomeno dell'atticismo[3] cui, come vedremo, Filostrato non manca di aggiungere tratti assolutamente personali, legati alle proprie preferenze e, probabilmente, alle stesse esigenze dell'*ekphrasis*.

È chiaro che solo attraverso l'individuazione e l'analisi specifica delle tendenze linguistiche dell'autore si potrà comprendere se e in che modo esse siano funzionali alla creazione di una prosa artisticamente elaborata per rispondere alle esigenze espressive del genere. L'idea del forte legame tra lingua e genere implica come logica conseguenza la necessità di verificare se i tratti linguistici caratterizzanti delle *Imagines* siano comuni con il resto del *corpus* filostrateo[4] o siano presenti nelle altre opere in misura meno significativa.

---

[1] Un sintetico profilo stilistico delle *Imagines* è tracciato da BAUMANN 2011, pp. 185-7.

[2] WEBB 2006, p. 113.

[3] In merito all'atticismo dell'autore si veda in particolare quanto discusso in 2.1.

[4] Nel corso del lavoro si farà spesso riferimento al *corpus* filostrateo. La spinosa questione relativa all'attribuzione delle diverse opere giunte fino a noi sotto il nome di Filostrato - e di conseguenza anche quella dell'identità stessa dell'autore - è stata ampiamente dibattuta dalla critica, che negli ultimi decenni ha sempre più avvalorato l'idea di identificare un'unica mano dietro la produzione filostratea (si veda in

Prima di entrare nel merito dell'analisi linguistica è indispensabile puntellare il terreno su cui questo lavoro intende muoversi. Un primo fondamentale snodo è quello relativo al profilo del testo restituito dalle edizioni moderne, perché è evidente - in particolare in un caso complesso sotto il profilo linguistico come quello delle *Imagines* - che analisi della lingua e ricostruzione filologica non possono prescindere dal procedere di pari passo.

Nelle pagine introduttive alla sua edizione delle *Imagines,* che si basa sostanzialmente sul materiale preparatorio messo insieme da Ernst Kalinka alla fine dell'800, Schönberger discute piuttosto brevemente la tradizione manoscritta del testo[5], attingendo copiosamente all'analisi presente nell'edizione viennese del 1893 curata da un gruppo di studiosi guidato da Otto Benndorf e Karl Schenkl, tra le cui fila compare il nome dello stesso Kalinka. Non viene effettuata una nuova *recensio* dei manoscritti, ma l'editore si limita a osservare l'aggiunta di un piccolo numero di testimoni, emersi subito dopo la pubblicazione del 1893[6]. Benché un'analisi dei singoli codici e alcune relazioni tra di essi siano messe in evidenza nelle pagine introduttive di Benndorf-Schenkl[7], né questa edizione, né quella di Schönberger pervengono alla costruzione di uno stemma. I codici vengono divisi in due grandi famiglie, la cui separazione è dovuta alla differenza macroscopica relativa alla suddivisione in libri dell'opera: un gruppo contiene il testo diviso in due libri, l'altro invece riporta una divisione in quattro. Ciascuno dei due gruppi presenta un manoscritto più autorevole per antichità e qualità del testo, il Laurenziano 69.30 (in due libri) e il Parisinus 1696 (in quattro), che costituiscono il punto di riferimento principale per la *constitutio textus*. Esiste poi un ulteriore ramo della tradizione, costituito da un cospicuo gruppo di codici, decisamente

---

particolare DE LANNOY 1997). Il problema riguarda da vicino proprio le *Imagines*, poiché sono l'unica opera per la quale è stato impossibile individuare un appiglio cronologico che ne consentisse anche solo un'approssimativa datazione. Moltissimi tuttavia sono i punti di contatto tra quest'opera e il resto della produzione filostratea. Interessante la prospettiva di ELSNER 2009, che individua come chiave di lettura dell'unitarietà del *corpus* l'attenzione verso i temi della *paideia* greca e il loro rilievo all'interno del mondo romano. Per quanto riguarda una possibile biografia dell'autore, significativo è il contributo di BOWIE 2009 che ricostruisce, sulla base delle indicazioni cronologiche note, alcuni snodi fondamentali della vita di Filostrato, offrendo una panoramica sulla possibile cronologia di alcune delle opere.

[5] SCHONBERGER 1968, pp. 79-83.

[6] Si tratta di pochi codici non inseriti all'interno dell'edizione di Benndorf-Schenkl e segnalati da WEINBERGER 1893 pp. 308-9.

[7] BENNDORF-SCHENKL 1893, pp. vi-xxvii. Una più recente descrizione del materiale manoscritto è anche nelle pagine di WEBB 1993 (pp. 111-116; 206-214).

omogenei tra loro, che conservano solo le immagini 1-26 del primo libro: si tratta di una selezione di *imagines* accompagnata da scoli marginali di ambiente moscopuleo, utilizzata per ragioni scolastiche[8].

Schönberger concorda con gli editori viennesi nell'ipotizzare che l'archetipo della tradizione fosse già portatore di un testo piuttosto corrotto, probabilmente a causa delle stesse asperità della lingua filostratea: la presenza di alcune glosse, penetrate precocemente a testo[9] e condivise da tutta la tradizione, e un'irreparabile alterazione dell'ordine originario dei quadri ne sarebbero la prova[10]. L'edizione tedesca si basa principalmente sui due manoscritti citati in precedenza, verso i quali tuttavia Schönberger non ripone la stessa fiducia degli editori precedenti , motivo per cui sceglie di utilizzare anche altri due testimoni, il Vat. 98 e il Vat. 1898, che giudica utili per la presenza di alcune varianti significative. Nel complesso l'edizione restituisce un testo migliore di quello di Benndorf-Schenkl - che, come gli editori precedenti, avevano spesso la tendenza a normalizzare le irregolarità della lingua filostratea - ma lo fa senza un vero studio *ex novo* della tradizione manoscritta, affidandosi a un lavoro di *recensio* e *collatio* dei codici piuttosto datato e senza affrontare in modo adeguato alcuni punti problematici del testo[11].

Se è evidente che l'affidabilità del testo è requisito fondamentale per la validità di qualsiasi tipo di analisi linguistica, altrettanto evidente è la necessità di comprendere alcuni usi linguistici per provare a chiarire le tendenze della scrittura dell'autore e provvedere così a una restituzione più sicura del testo. L'incertezza rispetto alla ricostruzione della tradizione e alla situazione linguistica delle *Imagines*, congiunta con la necessità di operare una selezione del vasto materiale da sottoporre ad analisi, impone

---

[8] Per un'analisi di questi scoli e la loro attribuzione all'ambiente moscopuleo si veda ancora WEBB 1993, pp. 116-136.

[9] Nell'ipotesi di BENNDORF-SCHENKL 1893 (pp. xx-xxii), ripresa da SCHÖNBERGER 1968 (pp. 80-1), alcune indicazioni utili alla declamazione del testo, riconducibili forse allo stesso Filostrato o a immediati successori - ammettendo che il testo delle *Imagines* fosse pensato per la recitazione pubblica – sarebbero penetrate a testo in un punto molto alto della tradizione. Similmente, in momenti diversi, sono state inserite all'interno del testo alcune glosse esplicative utilizzate per le parole meno comuni presenti nell'opera.

[10] BENNDORF-SCHENKL 1893, p. xxii.

[11] KEYDELL 1970 (pp. 756-9), nella recensione all'edizione, loda il lavoro di Schönberger in modo particolare per il corposo commento al testo, che si rivela utilissimo per l'interpretazione dei quadri delle *Imagines* dal punto di vista contenutistico; nello stesso tempo tuttavia, pur approvando la scelta di non intervenire eccessivamente sul testo, mette in evidenza il persistere di diversi problemi linguistici che non trovano adeguata spiegazione.

di fissare l'attenzione su un secondo snodo preliminare all'avvio del lavoro, quello relativo all'opportunità di escludere dall'indagine gli aspetti legati alla dimensione morfologica e ortografica, in quanto maggiormente soggetti alle oscillazioni della tradizione, rispetto alle più stabili strutture sintattiche e al lessico. L'analisi morfologica, infatti, difficilmente può rivelarsi utile a evidenziare irregolarità nell'uso, quali invece possono emergere dalla sintassi. L'aspetto più interessante legato alla morfologia è certamente l'alternanza nel testo di forme attiche e della κοινή che, come già Schmid ha messo in rilievo, presentano spesso significative oscillazioni all'interno delle opere del *corpus*[12]. Si tratta tuttavia di fenomeni sui quali - com'è facile intuire - la tradizione manoscritta del testo può aver influito in modo decisivo. Per quanto banale, può essere esemplificativa la situazione relativa alle varianti ortografiche γιν-/γιγν-, ἐς-/εἰς-, συν-/ξυν-, -σσ-/-ττ-, -ρρ-/-ρσ- per le quali le *Imagines* presentano un panorama quanto mai vario in cui sembra impossibile pervenire a una soluzione, poiché si registrano oscillazioni anche all'interno di un singolo codice[13]. In alcuni casi queste oscillazioni morfologiche coinvolgono le desinenze nominali, come ad esempio alcuni temi in -ν per i quali è attestato l'accusativo singolare sia in -ῶ che in -ῶνα[14]. La stessa oscillazione si verifica anche per quanto riguarda l'alternarsi di forme aperte e contratte: incontriamo il genitivo plurale ὀρῶν (4 occorrenze), ma anche quello ἀνθέων (6 occorrenze). La compresenza di queste forme è comune e piuttosto coerente sia all'interno delle *Imagines* che nel resto del *corpus*[15], dunque è anche possibile ipotizzare che esse siano da attribuire a un certo eclettismo della scrittura filostratea; tuttavia l'idea

[12] Nella sua analisi SCHMID 1896 (pp. 11-40) dedica alcune pagine alla morfologia del greco filostrateo, dalle quali emerge la presenza di diverse oscillazioni che coinvolgono sia forme nominali che verbali. Alcune di queste oscillazioni morfologiche sono messe in evidenza anche da DE LANNOY 1977 (pp. xxii-xxv) nella prefazione alla sua edizione dell'*Heroicus*, testo che condivide un buon numero di manoscritti con le *Imagines.*

[13] Gli editori viennesi scelgono di prendere come punto di riferimento per la definizione di questi aspetti il solo Laurenziano 69.30 (BENNDORF-SCHENKL 1893, p. xxiiii «*codicem F in scribendi quoque ratione tamquam ducem certissimum secuti sumus, id quod iam eo commendabatur quod in libro illo compluribus locis antiqua scribendi ratio servata est*»), in cui però correggono in γιν- le uniche due attestazioni della forma γιγν- (II 23, 2; 27, 1). Il quadro complessivo restituito è dunque: γιν- (15); ἐς- (127) / εἰς- (71), συν- (64) / ξυν- (32), -σσ- (20) /-ττ- (168), -ρσ- (12)/ -ρρ- (13).

[14] Valga l'esempio del sostantivo Ποσειδῶν attestato nelle *Imagines* all'accusativo sia nella forma Ποσειδῶ (2) che Ποσειδῶνα (2).

[15] Come è possibile leggere dai dati riportati da SCHMID 1896, la presenza del genitivo plurale non contratto di ἄνθος, ad esempio, accomuna tutte le opere del *corpus*, nelle quali la forma contratta non appare mai; lo stesso discorso vale per ὄρος.

che il testo sia stato soggetto a una tradizione complessa, che per alcuni aspetti lo ha irrimediabilmente compromesso, induce a una particolare cautela e suggerisce di tralasciare questo aspetto.

Precisati questi aspetti legati allo stato del testo e ai limiti della ricerca, dopo un breve *excursus* tra le testimonianze degli antichi lettori e commentatori di Filostrato, che consentirà di inquadrare con più precisione i termini del problema, il lavoro di analisi prenderà le mosse dalla collocazione delle *Imagines* all'interno del loro contesto di produzione e procederà quindi alla valutazione delle strutture sintattiche maggiormente caratteristiche della prosa filostratea, con particolare attenzione alla sintassi della frase e del periodo, allargando il campo di indagine alla considerazione di alcune forme di subordinazione. In ragione dell'incerta ricostruzione del testo evidenziata in precedenza, sarà opportuno tenere sempre presente la tradizione manoscritta quale imprescindibile termine di confronto nella discussione di ogni singolo problema. In appendice all'analisi sintattica, soffermeremo l'attenzione anche su alcuni aspetti lessicali che concorrono alla valutazione complessiva della lingua dell'autore: attraverso l'analisi di un repertorio di termini notevoli sarà possibile dedurre alcune considerazioni di carattere generale sulla selezione del lessico delle *Imagines* e sulla complessa rete di fonti letterarie che si celano dietro al testo.

1.2 Le testimonianze degli antichi

Prima di entrare nel merito dell'analisi linguistica, è necessario considerare il problema a partire dalle testimonianze di alcuni antichi lettori di Filostrato[16], dalle cui parole emerge già con una certa insistenza l'idea diverse problematicità connesse con la lingua dell'autore, in particolare per quanto riguarda alcuni aspetti della sua sintassi.

Il più antico riferimento di cui siamo in grado di riportare notizia riguarda proprio il testo delle *Imagines* ed è il passo in cui l'omonimo nipote di Filostrato sintetizza le caratteristiche fondamentali dell'*ekphrasis* del nonno:

[16] Con l'eccezione della testimonianza di Gregorio Pardo, si tratta di testi già citati e parzialmente discussi da WEBB 1992, pp. 107-11.

Im. pröem. 2

ἐσπούδασταί τις γραφικῆς ἔργων ἔκφρασις τῷμῷ ὁμωνύμῳ τε καὶ μητροπάτορι λίαν ἀττικῶς τῆς γλώττης ἔχουσα ξὺν ὥρᾳ τε προηγμένῃ καὶ τόνῳ.

Un'ekphrasis di opere di pittura è stata curata da un mio omonimo, mio nonno materno, in una lingua perfettamente attica, con eleganza e vigore.

Sono tre i tratti peculiari che il *Minor* attribuisce alla scrittura del suo avo: la sostanziale predilezione per l'uso delle forme attiche, una generica eleganza e quello che lui definisce τόνος, e che potremmo rendere bene con 'tensione', 'vigore'[17]. Nessun riferimento specifico alle strutture sintattiche, ma solo un accenno a tre aspetti che, come vedremo, costituiranno il *fil rouge* di tutte le opinioni dei commentatori successivi, a partire da Menandro Retore, che accosta la prosa filostratea a quella di Erodoto, in particolare per quanto concerne la σύνθεσις, la modalità con cui l'autore compone e struttura il proprio testo:

Περὶ ἐπιδεικτικῶν 389-90

μεστὴ δὲ καὶ ἡ ἱστορία Ἡροδότου γλυκέων διηγημάτων· ἐν οἷς ἡδονὴ παντοδαπὴς παραγίνεται τῷ λόγῳ, οὐ μόνον ἀπὸ τῆς ξένης τῶν διηγημάτων ἀκοῆς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τῆς ποιᾶς συνθέσεως, ὅταν μὴ τραχείᾳ χρώμεθα τῇ ἐξαγγελίᾳ, μηδὲ περιόδους ἐχούσῃ καὶ ἐνθυμήματα, ἀλλ' ὅταν ἁπλουστέρα τυγχάνῃ καὶ ἀφελεστέρα, οἵα ἡ Ξενοφῶντος καὶ Νικοστράτου καὶ Δίωνος τοῦ Χρυσοστόμου καὶ Φιλοστράτου τοῦ τὸν Ἡρωικὸν καὶ τὰς Εἰκόνας γράψαντος ἐρριμμένη καὶ ἀκατασκεύαστος.

La storia di Erodoto è piena di piacevoli narrazioni nelle quali il discorso è supportato da ogni tipo di gradevolezza, non solo dalla percezione di ascoltare in modo insolito le cose narrate, ma anche dalla qualità della composizione, quando non si utilizza un'espressione aspra, con periodi accuratamente strutturati o argomentazioni, ma quando le espressioni sono piuttosto semplici ed essenziali, quali quelle scritte di getto e non ricercate di

[17] In merito al concetto di τόνος cfr. Ps. Long. *De subl.* 9, 13.

Senofonte, Nicostrato[18], Dione Crisostomo e Filostrato, autore dell'Eroico e delle Immagini.

Menandro definisce con più precisione la caratteristica dell'*eleganza* già riferita da Filostrato *Minor*: la sintassi di Filostrato non è organizzata attraverso περίοδοι ed ἐνθυμήματα, non ha dunque strutture ampie e ordinate secondo un rigoroso procedere logico[19], caratteristiche che la renderebbero τραχύς, *difficile, aspra*. L' ἡδονή è invece ottenuta attraverso un'espressione non strutturata né ridondante - ἁπλουστέρα e ἀφελεστέρα[20] - tanto da sembrare improvvisata. Anche in questo caso abbiamo la certezza che il commento di Menandro faccia riferimento proprio alle *Imagines*, cosa che invece non possiamo dire per un altro passo del Περὶ ἐπιδεικτικῶν:

411

παραγίνεται δὲ χάρις καὶ ὥρα τῷ λόγῳ οὐκ ἐκ τῶν ἱστοριῶν μόνον καὶ ἐκ τοῦ διηγήματος, ἀλλ' ἐκ τῆς ἀφελείας καὶ ἁπλότητος τοῦ ἤθους τοῦ λέγοντος. ἀκατάσκευον γὰρ τὸν λόγον εἶναι δεῖ καὶ τὰ πολλὰ ἀσύνδετον, οὐ κώλοις οὐδὲ περιόδοις συγκείμενον, ἀλλὰ συγγραφικώτερον, οἷόν ἐστι καὶ τὸ τῆς λαλιᾶς εἶδος. γένοιτο δ' ἂν καὶ ἀπὸ λέξεως ἐπιτετηδευμένης καὶ κεκαλλωπισμένης χάρις ἐν λόγῳ, οἵα ἐστὶν ἡ Πλάτωνος καὶ Ξενοφῶντος καὶ τῶν νεωτέρων, Δίωνος καὶ Φιλοστράτου καὶ τῶν σοφιστῶν ὅσοι καὶ συντιθέναι τὸ συγγραφικὸν εἶδος ἔδοξαν χαριέντως.

La gradevolezza e la bellezza del testo non derivano solo dalle storie e dalle narrazioni, ma dalla semplicità e dall'essenzialità della personalità di chi parla. È opportuno infatti che il discorso sia non ricercato e per lo più asindetico, composto non da cola e periodi strutturati, ma nel modo più adatto a una prosa semplice, come un discorso improvvisato. La gradevolezza nel discorso può venire anche da un linguaggio ornato e costruito ad arte, come quello di Platone e Senofonte e dei più recenti, Dione e Filostrato e quanti tra i sofisti ritennero di comporre nello stile della prosa con grazia.

[18] Si tratta di un sofista del II sec. citato anche da altri come modello di *afeleia*. Cfr. RUSSELL-WILSON 1981, p. 297.

[19] Per il valore retorico di ἐνθύμημα si veda ANDERSON 2000, p. 44.

[20] Per una definizione del significato questi aggettivi si veda RUSSELL-WILSON 1981, p. 297: «These words are not commonly combined, though they are of course similar in sense: ἁπλοῦς however indicates absence of complication, ἀφελής absence of abundance or pomposity».

La prima parte del passo insiste sul medesimo concetto espresso in precedenza, ovvero la necessità di perseguire la gradevolezza[21] del testo attraverso un linguaggio che non preveda il ricorso a strutture complesse, ma a una prosa semplice e informale, vicina ai modi della conversazione[22]. L'osservazione più interessante è però quella relativa alla possibilità di pervenire a tale risultato non solo grazie a una naturale predisposizione alla semplicità, ma anche attraverso il ricorso a una lingua retoricamente elaborata e costruita ad arte, sulle orme del modello di autori antichi come Platone e Senofonte[23].

L'idea di architetture sintattiche semplici e vicine a quelle di un discorso improvvisato ritorna anche in una breve testimonianza di Eunapio, questa volta in riferimento alle *Vitae Sophistarum.* Curiosamente notiamo che il verbo che Eunapio utilizza è il raro παραπτύω, lo stesso con cui Filostrato aveva descritto lo stile, a volte trascurato, delle orazioni di Elio Aristide[24]:

Vit. philos. II 1, 2
Φιλόστρατος μὲν ὁ Λήμνιος τοὺς τῶν ἀρίστων <σοφιστῶν> ἐξ ἐπιδρομῆς μετὰ χάριτος παρέπτυσε βίους·

Filostrato di Lemno buttò giù le vite dei migliori sofisti su due piedi, con gradevolezza.

Eunapio afferma che le *Vitae Sophistarum* furono scritte di getto, ed proseguendo nel solco delle valutazioni precedenti, in cui si poneva l'accento sullo stile semplice e quasi colloquiale di Filostrato.

Nelle testimonianze valutate fino a questo punto abbiamo potuto leggere descrizioni più o meno accurate della prosa dell'autore, ma nessun giudizio critico

[21] Dobbiamo ritenere il senso di χάρις affine a quello di ἡδονή, cui si è fatto riferimento nel passo precedente: Menandro, nel descrivere lo stile più formale e strutturato del λόγος ἐπιθαλάμιος, suggerisce di prestare comunque attenzione alla piacevolezza del discorso, che evidentemente rischia di essere compromessa dall'appesantimento delle strutture.

[22] L'aggettivo συγγραφικός è utilizzato da Menandro per indicare una prosa di carattere più informale in relazione alla sezione proemiale del λόγος ἐπιθαλάμιος, in opposizione a uno stile più formale definito σύντονος. Cfr. Men. Rhet. 399-400. Per una lettura del senso di λαλιά in ambito retorico si veda RUSSELL 1983, p. 77.

[23] Cfr. RUSSELL-WILSON 1981, p. 323.

[24] *Vit. Soph.* II 585: καὶ πλείους ἑτέρας ὑποθέσεις οἶδα εὐπαιδευσίαν ἐνδεικνυμένας τοῦ ἀνδρὸς τούτου καὶ ἰσχὺν καὶ ἦθος, ἀφ' ὧν μᾶλλον αὐτὸν θεωρητέον, ἢ εἴ που καὶ παρέπτυσέ τι ἐς φιλοτιμίαν ἐκπεσών. Cfr. CIVILETTI 2002, p. 576.

indirizzato nello specifico alla sua lingua. L'aumentare della distanza temporale dall'età di composizione dei testi del *corpus* sembra inasprire i giudizi dei lettori, che si fanno più severi e critici, in particolare in riferimento ad alcune caratteristiche sintattiche della prosa filostratea. Prendiamo ad esempio il commento di Fozio riferito alla *Vita Apollonii,* in cui leggiamo una descrizione dello stile che si avvicina a quanto già affermato dai suoi predecessori:

> *Bibl.* cod. 44, 9b
> Ἀνεγνώσθη Φιλοστράτου Τυρίου εἰς τὸν Ἀπολλωνίου τοῦ Τυανέως βίον λόγοι ὀκτώ. Ἔστι δὲ τὴν φράσιν σαφής, ἐπίχαρίς τε καὶ ἀφοριστικὸς καὶ βρύων γλυκύτητος, καὶ τῷ ἀρχαϊσμῷ καὶ ταῖς καινοπρεπεστέραις τῶν συντάξεων ἐμφιλοτιμούμενος.
>
> Ho letto gli otto libri di Filostrato di Tiro[25] sulla vita di Apollonio di Tiana. L'espressione è chiara, piacevole, sviluppata attraverso frasi brevi e ricca di dolcezza, e si compiace dell'arcaismo e delle forme più insolite di composizione.

Possiamo assimilare la γλυκύτης all'ἡδονή di cui parlava Menandro, così come l'essere ἀφοριστικός sembra, ancora una volta, un riferimento alla semplicità delle strutture sintattiche. Il patriarca ritorna anche sulla notevole predilezione per l'arcaismo - ovvero l'uso delle forme attiche - e per una sintassi che egli definisce καινοπρεπής. Quest'ultimo aspetto mette in luce un elemento di novità, un riferimento diverso dai precedenti che per la prima volta attribuisce alla lingua dell'autore la tendenza a utilizzare strutture di organizzazione del periodo inusuali e strane. È lo stesso Fozio a chiarire questa espressione in un altro passo estremamente significativo, in cui però il riferimento è genericamente a Filostrato e non più alla sola *Vita Apollonii*:

[25] La connessione di Filostrato con la città di Tiro è alquanto singolare. WILSON 1994 (p. 73) sostiene che questo errore sia dovuto probabilmente alla confusione di Fozio che sovrappone l'autore della *Vita Apollonii* a un altro Filostrato, un grammatico e retore di cui lo stesso patriarca riporta notizia in *Bibl.* cod. 150, 99b.

Bibl. cod. 241, 331a

Οὗτος δ' ὁ Φιλόστρατος ἀπαγγελίᾳ μὲν κέχρηται γλυκείᾳ καὶ ποικιλωτάτῃ καὶ λέξεσιν ἐμπρεπούσαις φράσει τοιαύτῃ, συντάξεσι μέντοι γε τοιαύταις οἵαις οὐκ ἄν τις ἄλλος ἐς τὸ συγγράφειν τεταγμένος· δοκοῦσι γάρ πως ἀσυνταξίαις μᾶλλον ἐοικέναι ἢ συντάξεως ὁτιοῦν μετέχειν. Οὗτος δ' ἴσμεν ὁ ἀνὴρ ὡς πολυμαθέστατος ὢν οὐκ ἂν διαμαρτίᾳ τοῦ ὀρθοῦ εἰς ταύτην ἐξηνέχθη τὴν ἰδιότροπον τῶν συντάξεων καινοτομίαν, ἀλλ' ἅ τισι τῶν ἀρχαιοτέρων σπανιάκις ἴσως εἴρηται, τούτοις οὗτος εἰς κόρον ἀπεχρήσατο, πεπαρρησιασμένην αὐτῶν τὴν χρῆσιν ἐπιδεικνύμενος καὶ οὐδ' εἰς μάτην, ἀλλὰ τοῦ ἡδέος χάριν· ἔχουσι γὰρ καὶ τὰ τοιαῦτα τῶν λόγων τὸ ἐπαγωγὸν καὶ ἐπαφρόδιτον.

Filostrato ha utilizzato un'espressione dolce e quanto mai varia e un lessico che si adatta a un tale stile, strutture compositive quali certo nessun altro ha disposto nella prosa: più che presentare un qualche tipo di composizione sembra siano quasi senza costruzione. Sappiamo però che quest'uomo, che era estremamente colto, non è stato certo condotto a questa particolare e insolita modalità di composizione dall'ignoranza della forma corretta: probabilmente ha abusato fino al limite di quelle strutture che erano usate raramente da alcuni degli autori antichi, facendo mostra di un loro uso libero e non vano, ma per il piacere della dolcezza: tali modi di esprimersi, infatti, hanno forza persuasiva e amabilità.

Secondo il giudizio del patriarca la prosa di Filostrato ha una caratteristica che la rende unica e risiede nella sua ἀσυνταξία: non si tratta evidentemente della sola tendenza alla sintassi semplice e giustappositiva, ma della percezione di una più radicale mancanza di organizzazione sintattica. Che questa caratteristica sia percepita come elemento problematico e contrario alle norme della grammatica sembra confermato dall'esigenza di precisare, subito dopo, che Filostrato era un uomo di grande cultura, al punto da non poter motivare quest'uso con la mancata conoscenza delle regole della lingua; la spiegazione è dunque da ricercare nell'abuso di strutture linguistiche presenti anche negli scrittori più antichi, che tuttavia ne avevano fatto un utilizzo molto moderato. Fozio chiude la sua analisi fornendo una chiave interpretativa della peculiarità della prosa filostratea, sottolineando come l'uso singolare della sintassi non sia fine a sé stesso, ma frutto di una scelta consapevole e utile al raggiungimento della piacevolezza

della lettura: non la complessità dell'argomentazione che si sviluppa attraverso una sintassi ben ordinata, ma la forza persuasiva che trascina.

Abbiamo già osservato con Menandro che ἀφελής, ἁπλοῦς e ἀκατασκεύαστος definiscono la tendenza all'uso di uno stile semplice, basato sull'accumulo di frasi brevi, e un deciso rifiuto del ricorso a periodi complessi. Le parole di Fozio fanno invece riferimento a strutture che si distinguono per un più deciso carattere di irregolarità. In cosa consiste dunque quest'uso anomalo della σύνταξις da parte di Filostrato? Uno sguardo al testo filostrateo lascia emergere quella che può essere identificata, tra le altre, come la caratteristica sintattica più rilevante e problematica delle *Imagines*, ovvero il frequente ricorso alla costruzione del *nominativus pendens*[26]. La conferma che anche per gli antichi fosse proprio questa la peculiarità della lingua di Filostrato si trova in un passo di Eustazio che cita l'autore delle *Imagines*[27] nella discussione relativa all'uso del *nominativus pendens* in un verso dell'*Iliade*[28]. Il brano offre notevoli spunti di riflessione:

Ad Hom. Il. I 359-60 Van der Valk

Σημείωσαι δὲ ὅτι τὸ «ἀστράπτων ἐπιδέξια» σολοικοφανές ἐστι καὶ ἀκαταλλήλως ἔχει πρὸς σύνταξιν. τὸ γὰρ ἀκόλουθον οὕτως ἂν εἶχε· «φημὶ κατανεῦσαι τὸν Δία ἀστράπτοντ' ἐπιδέξια». […] καὶ ὅρα ὅπως τὸ σολοικοφανὲς ἤτοι καινοπρεπὲς τοῦτο σχῆμα εἰς δέον τέθεικεν ὁ ποιητής, ἢ ἵνα, ὥσπερ τὸ νόημα, οὕτω καὶ τὸ σχῆμα ξενίσῃ τὸν ἀκροατήν, ἢ καὶ ἀρχαΐζων ἢ καὶ μιμούμενος ῥήτορα ἐναγώνιον νοήμασιν ἑαυτὸν ἀπασχολοῦντα καὶ τοῦ καταλλήλου τῆς συντάξεως μὴ διόλου φροντίσαντα καὶ διὰ τοῦτο κινδυνεύσαντα εἰπεῖν τι καὶ σολοικοφανέστερον, οὐ μὴν σολοικίσαντα, ὅτι μηδὲ ἄκων περιπέπτωκε τῇ καινότητι τῆς συντάξεως, ἀλλ' ἐπίτηδες ἐτεχνάσατο.

[26] L'analisi dettagliata di questa struttura è oggetto del paragrafo 4.1.

[27] Come nota WEBB 1992 (p. 109), pur non essendovi certezza che Eustazio faccia riferimento alle *Imagines*, il fatto che egli citi in altri luoghi del testo il proemio dell'opera di Filostrato ci rende certi del fatto che ne conoscesse l'esistenza.

[28] Riportiamo i versi omerici per opportuno confronto: *Il.* II 350-3 φημὶ γὰρ οὖν κατανεῦσαι ὑπερμενέα Κρονίωνα | ἤματι τῷ ὅτε νηυσὶν ἐν ὠκυπόροισιν ἔβαινον | Ἀργεῖοι Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες | ἀστράπτων ἐπιδέξι' ἐναίσιμα σήματα φαίνων.

> Si noti che «ἀστράπτων ἐπιδέξια» è una figura solecistica e incoerente sul piano della sintassi. La forma corretta avrebbe dovuto essere «φημὶ κατανεῦσαι τὸν Δία ἀστράπτοντ' ἐπιδέξια». Osserva in che modo il poeta ha disposto di proposito questa figura solecistica o disposizione sintattica insolita, o affinché come il concetto, così anche lo schema sintattico stupisse l'ascoltatore, oppure anche volendo arcaizzare, o imitare nei pensieri un oratore durante l'agone, che si distrae dalla composizione ordinata e non ha organizzato il pensiero per intero e per questo rischia di dire qualcosa che abbia piuttosto aspetto di solecismo, ma certo non commette errori, poiché non è incappato involontariamente nella stranezza di questa struttura, ma l'ha disposta ad arte.

I termini sono diversi da quelli utilizzati da Fozio: non si parla qui di λόγος ἀκατασκεύαστος, ma di un vero e proprio σχῆμα, una disposizione sintattica non consueta che Eustazio definisce come σολοικοφανές[29], associandolo all'aggettivo καινοπρεπής, lo stesso utilizzato da Fozio per segnalare la singolarità della sintassi di Filostrato. Si tratta infatti di una struttura che, pur generando lo stesso effetto di un solecismo, non trova la sua origine nell'errore e nell'ignoranza delle regole grammaticali, ma al contrario è frutto di una deliberata scelta stilistica che si riflette sugli usi sintattici; non un vero e proprio solecismo, ma un solecismo apparente. Le possibili motivazioni di quest'utilizzo, secondo Eustazio, sono da ricercare nel desiderio di stupire l'ascoltatore, nell'imitazione degli antichi o nel tentativo di riprodurre le strutture tipiche dell'oralità. Torneremo su questi punti nel corso del lavoro perché, come avremo modo di osservare, si tratta di tre spiegazioni che trovano conferma nell'analisi del testo delle *Imagines*.

Un ulteriore significativo riferimento in merito alla problematicità del *nominativus pendens* viene da una testimonianza di Gregorio Pardo[30], che risulta ancora

---

[29] La definizione di σχῆμα σολοικοφανές è riconducibile a Dionigi di Alicarnasso che nel *De Thucydide* (53, 2) definisce così la tendenza dello storico ateniese all'utilizzo di strutture che alterano volontariamente la naturale coerenza della lingua. Il termine σολοικισμός risultava evidentemente problematico, perché implicava l'idea dell'errore. Cfr. DE JONG 2008 p. 272: « On the one hand, Dionysius wants his readers to avoid the obscurity of Thucydides' style. On the other hand, the authority and status of the historian presumably makes that Dionysius tries to avoid characterising his language as ungrammatical. The term σολοικοφανές is the solution for this ambiguous attitude towards the historian. For Dionysius' audience the deviating expressions would be solecisms, but when Thucydides uses them they just *make the impression* of being ungrammatical».

[30] Come detto, a differenza delle altre testimonianze discusse, questa non viene citata da WEBB 1992 né sembra sia stata messa in evidenza da altri studiosi del testo filostrateo.

più significativa perché associa sotto il nome dello stesso Filostrato le *Vitae sophistarum* e le *Imagines*:

> *De dialec.* 2, 35
> ὁ Φιλόστρατος ἐν τοῖς βίοις τῶν Σοφιστῶν· „ὁ Πρωτεὺς ὁ Φάριος, τὸ θαῦμα τὸ Ἑλληνικόν. πολλαὶ μὲν αὐτοῦ καὶ πολυειδεῖς αἱ μορφαί.“ ἀντὶ τοῦ Πρωτέος τοῦ Φαρίου, τοῦ θαύματος τοῦ Ἑλληνικοῦ. καὶ πάλιν ὁ Φιλόστρατος ἐν ταῖς Εἰκόσι· „δαίμονες δὲ αἱ μετέωροι, ἡμέρα ἐπὶ τῷ πάθει τοῦ υἱοῦ πενθοῦσα.“ ἀντὶ τοῦ τῶν δὲ μετεώρων δαιμόνων.
>
> Filostrato nelle Vite dei Sofisti: “ὁ Πρωτεὺς ὁ Φάριος, τὸ θαῦμα τὸ Ἑλληνικόν. πολλαὶ μὲν αὐτοῦ καὶ πολυειδεῖς αἱ μορφαί.” invece di “Πρωτέος τοῦ Φαρίου, τοῦ θαύματος τοῦ Ἑλληνικοῦ” e ancora Filostrato, nelle Imagines “δαίμονες δὲ αἱ μετέωροι, ἡμέρα ἐπὶ τῷ πάθει τοῦ υἱοῦ πενθοῦσα.” invece di “τῶν δὲ μετεώρων δαιμόνων”.

Gregorio mette in evidenza il ricorso di Filostrato all’uso del nominativo in casi in cui evidentemente sarebbe stato naturale attendersi un genitivo partitivo. È interessante notare che il passo delle *Vite* non rappresenta propriamente un esempio di lingua filostratea, perché è parte di una citazione che lo stesso Filostrato fa dello stile di Polluce[31]. Il caso delle *Imagines*, invece, tratto dal quadro dedicato a Memnone (I 7, 3), è frutto probabilmente di una citazione fatta a memoria, poiché il testo è impreciso[32], ma la particolarità della costruzione sintattica viene comunque messa in evidenza.

L’ultima testimonianza di cui riportiamo notizia brevemente è quella di Giovanni Glica, che citiamo non perché aggiunga qualcosa di nuovo a quanto già discusso, ma solo per la sua posizione decisamente più dura e critica rispetto alle altre nei confronti dell’uso filostrateo della lingua:

---

[31] *Vit. Soph.* II 593. Si veda ancora il commento di CIVILETTI 2002, p. 594.

[32] Il testo corretto del passo citato è αἱ δὲ μετέωροι δαίμονες Ἠὼς ἐπὶ τῷ παιδὶ πενθοῦσα κατηφῆ ποιεῖ τὸν Ἥλιον καὶ δεῖται τῆς Νυκτὸς ἀφικέσθαι πρὸ καιροῦ καὶ τὸ στρατόπεδον ἐπισχεῖν, ἵνα ἐγγένηταί οἱ κλέψαι τὸν υἱόν, Διός που ταῦτα νεύσαντος. È opportuno notare che le edizioni critiche non riportano traccia di una variante Ἡμέρα in sostituzione di Ἠώς; la dea, tuttavia, viene citata come Ἡμέρα in chiusura della stessa *imago*. SCHÖNBERGER 1968 (pp. 299-300), respingendo la congettura μητέρα proposta da Benndorf per questa variazione del nome della dea, osserva che l’oscillazione tra le due attribuzioni, «Morgenöttin» e «Tagesgöttin», non è affatto sorprendente.

De vera syntax. rat. p. 53 Jahnius

Φιλόστρατός γε μὴν ὁ Λήμνιος, ὅλος ἐπὶ τὴν καινότητα τραπόμενος καὶ ἀπειροκάλως ἐς τὰ μάλιστα αὐτῇ χρησάμενος, τοῖς μὲν ἀρχαιοτέροις ἴσως ἐνιδεῖν οὐκ ἐβουλήθη, ἤπου καὶ ἑκὼν παρεῖδε […] αὐτῇ μὲν τῇ μέχρις ἑαυτοῦ καινοποιήσει ἀφθόνως καὶ ἀδεῶς καὶ κατακόρως ὡς κοινότητι καὶ συνηθείᾳ κατεχρήσατο, τῶν δὲ ἄλλων ἐπ' ἐλάχιστον ταύτῃ χρησαμένων, ὡς ἂν δὴ τοῦ ἀτόπου καὶ τῆς τόλμης συναισθανομένων.

Filostrato di Lemno, essendosi volto alla stranezza e avendovi fatto ricorso il più possibile senza alcun gusto, probabilmente non volle guardare agli antichi, o forse li trascurò volutamente […] a tal punto abusò di questa struttura insolita copiosamente, con audacia e in modo eccessivo, come cosa comune e consueta, mentre altri l'hanno usata il meno possibile, poiché ne percepivano la stranezza e la sfrontatezza.

Parlando della tendenza al καινοποιεῖν, Glica fa riferimento ancora una volta in modo particolare alla struttura del *nominativus pendens*[33]. Quello che è interessante notare, anche in questo caso come già in Fozio, è che l'idea della stranezza dell'uso è connessa soprattutto alla constatazione della particolare frequenza con cui questa struttura anomala si trova nel testo Filostrateo.

[33] Si veda quanto discusso a questo proposito da WEBB 1992, p. 110.

2. Le *Imagines* nel loro contesto

2.1 Filostrato, la Seconda Sofistica e l'atticismo

L'attenzione nei confronti dei problemi linguistici delle *Imagines* richiede un'adeguata contestualizzazione dell'opera rispetto al periodo storico e all'ambito socio-culturale della sua produzione, un inquadramento che consenta di chiarire, per quanto possibile, il complesso e articolato quadro della Seconda Sofistica di cui Filostrato è uno degli ultimi esponenti.

Una prima fondamentale chiarificazione è relativa alla necessità di separare e valutare singolarmente i diversi livelli di applicazione del concetto di atticismo, poiché con lo stesso termine si fa riferimento sia alla ripresa di un modello stilistico, sia al conseguente uso di strutture morfosintattiche che puntano all'imitazione della lingua attica del V-IV sec. a.C[34], sia, in senso ancora più ampio, al movimento che coinvolge globalmente il recupero e la salvaguardia dei valori fondanti della cultura greca 'classica' all'interno dell'articolato mondo imperiale romano, in particolare nel corso del II-III sec.

La spinta al recupero dei modelli classici attici è invocata con consapevolezza a partire dal I sec. a.C., quando si inizia a percepire in modo chiaro l'esigenza di un ritorno alle espressioni dello stile attico, in aperto contrasto con la decadenza dell'oratoria del tempo[35]. In questo senso, atticismo è sinonimo di classicismo, inteso come spinta 'reazionaria' rispetto alle tendenze stilistiche della corrente del cosiddetto 'asianesimo': questo dualismo è dunque prettamente stilistico, come è possibile ricavare da alcuni passi utilizzati da Norden per definire le due tendenze[36]. Nel primo, tratto

[34] NORDEN 1898~1986 (p. 360), prima di intraprendere ogni discorso inerente la definizione delle due correnti stilistiche di atticismo e asianesimo, precisa che «per la distinzione delle due correnti non ha valore decisivo la lingua in senso stretto, cioè il lessico, la flessione e la sintassi. Infatti anche i retori alla moda hanno adornato il loro stile, assolutamente non attico, con parole, forme e costrutti attici […] D'altra parte molti scrittori, che volevano senz'altro appartenere agli ἀρχαῖοι, usarono parole non attiche, sia per errore sia perché volevano così ravvivare l'esposizione».

[35] All'origine di questa ripresa stilistica del modello attico è particolarmente significativa la figura di Dionigi di Alicarnasso, come ben messo in evidenza da SWAIN 1996, pp. 21-27 e WIATER 2011, pp. 60-119.

[36] NORDEN 1898~1986, p. 366.

dalle *Vitae sophistarum*, Filostrato descrive i modi tipici dell'oratoria 'asiana' riscontrabili nello stile di Nicete di Smirne:

Vit. Soph. I 19
ἡ δὲ ἰδέα τῶν λόγων τοῦ μὲν ἀρχαίου καὶ πολιτικοῦ ἀποβέβηκεν, ὑπόβακχος δὲ καὶ διθυραμβώδης[37], τὰς δ' ἐννοίας ἰδίας τε καὶ παραδόξους ἐκδίδωσιν, ὥσπερ οἱ βακχεῖοι θύρσοι τὸ μέλι καὶ τοὺς ἑσμοὺς τοῦ γάλακτος

Lo stile dei discorsi è lontano da quello antico e politico, è invece frenetico e ampolloso, produce concetti originali e paradossi, come i tirsi bacchici producono miele e rivi di latte.

Il contrasto con l'idea dell'oratoria antica è evidente nell'immagine di un discorso che punta al virtuosismo espressivo, al vigore, a suscitare il *pathos,* a sorprendere ed enfatizzare attraverso artifici retorici e una *performance* istrionica[38]. Di contro, l'atticismo puntava all'utilizzo di un'espressione più piana e strutturata dei concetti[39] e rifuggiva dalle espressioni "ampollose e poetiche", come lo stesso Filostrato ben mette in evidenza in un breve passo che risulta di grande importanza per la comprensione generale dell'indirizzo stilistico e linguistico dell'autore delle *Imagines*:

Vit. Apoll. I 17
Λόγων δὲ ἰδέαν ἐπήσκησεν οὐ διθυραμβώδη καὶ φλεγμαίνουσαν ποιητικοῖς ὀνόμασιν, οὐδ' αὖ κατεγλωττισμένην καὶ ὑπεραττικίζουσαν, ἀηδὲς γὰρ τὸ ὑπὲρ τὴν μετρίαν Ἀτθίδα ἡγεῖτο, οὐδὲ λεπτολογίᾳ ἐδίδου, οὐδὲ διῆγε τοὺς λόγους, οὐδὲ

[37] Per il significato dell'aggettivo διθυραμβώδης in riferimento alla prosa possiamo proporre il confronto con l'uso presente in Dion. Hal. *Dem.* 29, a proposito del quale DE JONG 2008, p. 354: «The term by which Dionysius often expresses his distaste for 'poetic' prose is διθύραμβος, a word that we find in his descriptions of the styles of Gorgias, Thucydides and Plato». Si noti che l'aggettivo, prima di Dionigi, ha come unica attestazione significativa un passo del *Cratilo* di Platone (409c), in cui viene utilizzato come attributo per un nome inventato e piuttosto complesso per definire la luna, σελαενονεοάεια.
[38] A proposito della similitudine tra lo stile di Nicete e i tirsi, che riecheggia un passo di Eur. *Bacch.* 710-11, CIVILETTI 2002 (p. 431) ipotizza che Filostrato «stia affermando che lo stile di Nicete esprimeva pensieri originali ed inattesi nello stesso modo in cui i tirsi bacchici producevano, altrettanto inaspettatamente e straordinariamente, miele e rivi di latte».
[39] Cfr. KACZKO 2008, p. 376. Del modello attico veniva apprezzata particolarmente la σαφήνεια, raggiunta attraverso il ricorso a una sintassi dai periodi ben strutturati e chiari, in contrasto con la tendenza dell'oratoria asiana alla sintassi frammentata.

εἰρωνευομένου τις ἤκουσεν ἢ περιπατοῦντος ἐς τοὺς ἀκροωμένους […] καὶ αἱ δόξαι βραχεῖαι καὶ ἀδαμάντινοι κύριά τε ὀνόματα καὶ προσπεφυκότα τοῖς πράγμασι.

[Apollonio] praticò uno stile oratorio non ampolloso e gonfio di termini poetici, né eccessivamente ricercato e iperatticizzante; considerava fastidioso infatti l'uso dell'attico oltre la giusta misura, non si lasciava andare ad argomentazioni da nulla, né indugiava nei discorsi, né qualcuno lo sentì usare l'ironia o argomentare con gli ascoltatori. […] i suoi concetti erano brevi e adamantini e i termini precisi e aderenti alle cose.

Lo stile di Apollonio è in evidente contrasto con quanto osservato nel passo precedente per Nicete di Smirne, poiché il θεῖος ἀνήρ evita l'utilizzo del lessico poetico e la sua prosa non è διθυραμβώδης, gonfia e sovrabbondante. Filostrato è poi ancora più chiaro quando sottolinea la pacatezza di un'esposizione incentrata su un'argomentazione precisa, un linguaggio denotativo e un'*actio* che non preveda il ricorso a particolari artifici. In questo quadro è interessante notare come Filostrato attribuisca ad Apollonio un atteggiamento decisamente equilibrato: evita i modi eccessivi dello stile asiano, ma allo stesso tempo non appesantisce i propri discorsi indugiando nella ricercatezza del testo e nell'abuso dell'atticismo. Una posizione che, come vedremo in seguito, è abbastanza vicina a quella tenuta dallo stesso autore delle *Imagines.*

Il percorso di recupero dello stile attico naturalmente porta con sé un progressivo ritorno all'uso della lingua di Atene[40], che trova ulteriore giustificazione nella percezione dell'inadeguatezza della *koiné* rispetto alle esigenze dell'espressione letteraria[41]. Inoltre, come già accennato in precedenza, il ricorso allo studio degli oratori e più in generale dei testi classici assume un valore che travalica la mera indicazione di stile o di lingua e diventa qualcosa di più profondo, che coinvolge l'intero bagaglio culturale del mondo classico.

[40] Come ben evidenziato da SWAIN 1996 (pp. 27-33), l'affermazione del purismo linguistico dell'attico è un fenomeno lento che raggiunge la sua massima forza nel II-III sec. come ovvia conseguenza della ripresa dei modelli letterari e stilistici. Nel valutare il processo di crescita dell'atticismo linguistico, notevole importanza dev'essere assegnata, inoltre, a motivazioni di carattere socio-economico (p. 29): «Language was taken up as the badge of the elite because it particularly showed the possession of wealth and leisure by taking the classics as its point of reference».

[41] A proposito del rapporto tra *koiné*, atticismo linguistico ed espressione letteraria si vedano SWAIN 1996 (pp. 17-21) e KACZKO 2008 (pp. 370-79).

Ogni giovane di buona cultura doveva compiere un percorso formativo che era finalizzato principalmente all'acquisizione di quelle competenze che gli consentissero di conoscere l'arte della parola e sviluppare le capacità oratorie fondamentali a esercitare il proprio ruolo all'interno dei quadri amministrativi dell'impero. Pur essendo venuta meno l'esigenza dell'oratoria politica *stricto sensu*, non poche rimanevano le occasioni in cui era richiesto di dimostrare la propria competenza oratoria[42]. Nella *Vita,* Apollonio rimprovera un giovane, benestante ma incolto, e lo invita a mettersi alla scuola di un maestro che gli possa insegnare l'arte di parlare in pubblico:

Vit. Apoll. VI 36

τὸ δὲ φάρμακον τῆς μεταβολῆς οὐ μέγα, ἐστὶ γάρ τι ἐν ἁπάσαις πόλεσιν ἔθνος ἀνθρώπων, ὃ σὺ οὔπω μὲν γιγνώσκεις, καλοῦσι δὲ αὐτὸ διδασκάλους· τούτοις ἀπὸ τῆς οὐσίας μικρὰ δοὺς ἀσφαλῶς κεκτήσῃ τὰ πλείω, ῥητορικὴν γάρ σε παιδεύσουσι τὴν τῶν ἀγοραίων, ῥᾳδία δ' ἡ τέχνη. εἰ μὲν γὰρ παῖδά σε ἑώρων ἔτι, ξυνεβούλευον ἂν φοιτᾶν ἐπὶ φιλοσόφων τε καὶ σοφιστῶν θύρας καὶ σοφίᾳ πάσῃ τὴν οἰκίαν τὴν σεαυτοῦ φράττειν.

Il rimedio per il cambiamento non è grande, c'è infatti in tutte le città un genere di uomini, che tu non conosci ancora, che chiamano maestri: dando loro un po' della tua ricchezza possiederai con sicurezza il resto, ti insegneranno infatti la retorica utile nei pubblici affari, un'arte facile. Se ti avessi conosciuto ancora ragazzo, ti avrei consigliato di frequentare le case dei filosofi e dei sofisti e di assicurare la tua casa con ogni sapienza.

Il giovane, pur essendo ormai troppo grande per ottenere una formazione completa, deve almeno cercare di acquisire quelle capacità oratorie minime che gli consentano di trattare i suoi affari ed evitare così di dissipare il suo patrimonio.

Il ruolo della *paideia* non era però limitato a sole finalità pratiche, ma rivestiva un'importanza più profonda, poiché era il modo attraverso cui era possibile trasmettere quell'insieme di valori in cui ogni uomo 'educato' poteva e doveva riconoscersi, in quanto appartenente alle *élites* aristocratiche: in questo senso l'utilizzo di un'espressione linguistica adeguata diventa strumento per significare l'opposizione tra *pepaideumenoi* e resto del variegato mondo imperiale, poiché rende evidente e

[42] BOWIE 1970, p. 6 ss.

immediato il distacco dall'espressione quotidiana e sancisce la nuova vitalità dei valori del passato[43].

Come ben esemplificato nel brano filostrateo, il compito di portare avanti questa salvaguardia del patrimonio culturale e linguistico classico era affidato a διδάσκαλοι esperti di retorica, ed è in questo contesto che agiscono gli esponenti della cosiddetta Seconda Sofistica[44]. Il profilo del retore della Seconda Sofistica è ricostruibile principalmente dalle pagine dello stesso Filostrato, che nelle *Vitae sophistarum* ci descrive una schiera di intellettuali, maestri di retorica ma nello stesso tempo uomini di 'spettacolo', impegnati in declamazioni pubbliche che costituivano una vera e propria spettacolarizzazione della parola di cui difficilmente è possibile restituire un'idea complessiva. Si trattava infatti di vere e proprie *performances* declamatorie nelle quali grande importanza era rivestita da aspetti non immediatamente ricostruibili dal testo: l'aspetto e l'abbigliamento del sofista, il tono della voce, la gestualità, tutto concorreva a uno spettacolo la cui finalità era quella di intrattenere il pubblico con pezzi di bravura che dimostrassero l'abilità dell'oratore[45]. Lo stesso Filostrato è da annoverare nella schiera di questi declamatori, come lui stesso non manca di accennare nel proemio delle *Imagines* in cui fa riferimento a un agone, motivo del suo soggiorno a Napoli[46].

Dalle pagine delle *Vitae sophistarum* possiamo percepire la grande varietà che caratterizzava le *performances* dei diversi oratori, ognuno dei quali, com'è naturale, recepiva in modo del tutto personale le istanze della corrente atticista e definiva la propria arte di costruire il discorso[47]; tuttavia, se sotto il profilo stilistico l'oscillazione

---

[43] Su questo fondamentale aspetto dell'atticismo si veda WHITMARSH 2001, pp. 90-130; 2005, pp. 41-56; in quest'ultimo contributo lo studioso mette in evidenza come la capacità di parlare correttamente sia considerato segno di riconoscimento sociale e utilizza un esempio tratto dalle prime pagine dell'*Heroicus* in cui il marinaio fenicio domanda al vignaiolo come la sua lingua sia così 'educata' contrapponendola a quella degli ἀπαίδευτοι: 1, 4, 5 Τὴν δὲ φωνήν, ἀμπελουργέ, πῶς ἐπαιδεύθης; οὐ γάρ μοι τῶν ἀπαιδεύτων φαίνῃ. Che la ripresa dell'attico fosse legata all'idea del recupero di valori morali puri e incorrotti è ben argomentato da KIM 2010 (p. 468), che in proposito cita ancora Filostrato (*Vit. Soph.* 552-3) per l'esempio del giovane Agatione, cresciuto nell'entroterra dell'Attica e rimasto immune alla corruzione della modernità.

[44] In merito alla centralità del ruolo dei sofisti come maestri di retorica e custodi della superiorità culturale greca all'interno dell'impero si vedano: BOWIE 1970, pp. 3-41; ANDERSON 1993, pp. 13-34; FLINTERMAN 2004, pp. 359-76; JONES 2004, pp. 13-22; WHITMARSH 2005, pp. 41-56.

[45] Per un'analisi della spettacolarizzazione della figura e del ruolo del sofista nel II-III sec. cfr. BORG 2004, pp. 157-178.

[46] *Im.* pröem. 4. Sul rapporto di Filostrato con la *paideia* greca nell'Impero, FOLLET 1991, pp. 205-15.

[47] La differenza nella ricezione dell'atticismo è condizionata anche da fattori geografici, come discusso da BOWIE 2004, pp. 65-84.

tra il modello dell'atticismo e quello dell'asianesimo consentiva una maggiore varietà di forme espressive, la dimensione linguistica era decisamente dominata dall'utilizzo dell'attico. La percezione di una separazione nei diversi livelli di ricezione e applicazione dei canoni dell'atticismo è chiara anche allo stesso Filostrato, che parlando della lingua di Polluce scrive:

> II 592
> Πολυδεύκη δὲ τὸν Ναυκρατίτην οὐκ οἶδα, εἴτε ἀπαίδευτον δεῖ καλεῖν εἴτε πεπαιδευμένον, εἴθ', ὅπερ εὔηθες δόξει, καὶ ἀπαίδευτον καὶ πεπαιδευμένον· ἐνθυμουμένῳ γὰρ αὐτοῦ τὰ ὀνόματα ἱκανῶς ἐγεγύμναστο τὴν γλῶτταν τῆς ἀττικιζούσης λέξεως, διορῶντι δὲ τὸ ἐν ταῖς μελέταις εἶδος οὐδὲν βέλτιον ἑτέρου ἠττίκισεν.
>
> Polluce di Naucrati non so se bisogna chiamarlo ignorante, istruito o, il che sembrerà ingenuo, sia ignorante che istruito; infatti per chi considera il suo *Onomasticon*[48], era sufficientemente pratico nella lingua dello stile atticizzante, per chi invece osserva lo stile nelle declamazioni, non atticizzò per nulla meglio di altri.

Filostrato misura la qualità dell'atticismo in modo diverso all'interno della produzione di Polluce: l'*Onomasticon,* strutturato sostanzialmente attraverso stringhe sinonimiche di parole, può essere valutato come prodotto pienamente atticizzante poiché il parametro di riferimento è legato evidentemente agli aspetti lessicali; al contrario nelle μελέται, in cui la valutazione è basata sull'aspetto complessivo dello stile del discorso (εἶδος), l'abilità di Polluce nell'atticizzare risulta minore. È dunque assolutamente normale trovarsi di fronte ad autori che, pur atticizzando in modo ineccepibile sul piano lessicale, si mantenevano invece più lontani dall'attico negli altri aspetti della loro produzione. Non deve sorprendere dunque che Filostrato abbia potuto accostare, accanto a tematiche perfettamente in linea con la politica culturale delle *élites* aristocratiche greche e alla selezione di un lessico moderatamente atticista, aperture

[48] È probabile che con ὀνόματα Filostrato voglia riferirsi non alla categoria di 'parola', bensì, nello specifico, all'opera lessicografica di Polluce, tuttavia i traduttori del passo non sono concordi e nella maggior parte dei casi (con l'eccezione del solo Giner Soria che traduce *Onomasticon*) hanno preferito il senso di 'parole'. Cfr. CIVILETTI 2002, p. 592.

all'utilizzo di termini poetici, scelte sintattiche vicine alla lingua d'uso e strategie retoriche volte al coinvolgimento emotivo del lettore, certamente più vicine a uno stile oratorio asiano.

Sotto il profilo più strettamente linguistico, il II-III sec. aveva visto un irrigidimento del fenomeno dell'atticismo, particolarmente evidente sotto il profilo delle scelte lessicali[49]: il proliferare di lessici che stabilivano quali termini fossero da ritenere adeguati alla riproduzione della lingua attica e quali invece fossero da escludere aveva portato a produzioni linguisticamente sempre più anacronistiche[50]. Com'è ovvio, anche negli aspetti linguistici il grado di applicazione dei criteri che guidano la ripresa dei modelli attici era legato al gusto personale di ciascun autore e alcuni fenomeni, giudicati come particolare segno di pedanteria e appesantimento della lingua, erano spesso evitati da chi non voleva incorrere nel rischio dello ὑπεραττικίζειν[51], che Filostrato condanna esplicitamente, oltre che nel passo già citato in precedenza, anche nelle *Vitae sophistarum*, nella descrizione della lingua del sofista Crizia:

I 502-3

Τὴν δὲ ἰδέαν τοῦ λόγου δογματίας[52] ὁ Κριτίας καὶ πολυγνώμων σεμνολογῆσαί τε ἱκανώτατος οὐ τὴν διθυραμβώδη σεμνολογίαν, οὐδὲ καταφεύγουσαν ἐς τὰ ἐκ ποιητικῆς ὀνόματα, ἀλλ' ἐκ τῶν κυριωτάτων συγκειμένην καὶ κατὰ φύσιν ἔχουσαν. ὁρῶ τὸν ἄνδρα καὶ βραχυλογοῦντα ἱκανῶς καὶ δεινῶς καθαπτόμενον ἐν ἀπολογίας ἤθει, ἀττικίζοντά τε οὐκ ἀκρατῶς, οὐδὲ ἐκφύλως – τὸ γὰρ ἀπειρόκαλον ἐν τῷ ἀττικίζειν βάρβαρον – ἀλλ' ὥσπερ ἀκτίνων αὐγαὶ τὰ Ἀττικὰ ὀνόματα διαφαίνεται τοῦ λόγου.

Riguardo lo stile del discorso, Crizia è sentenzioso e ricco di pensieri, abilissimo nell'esprimersi con un'enfasi non ditirambica e che non che fa ricorso al lessico della poesia, ma ai termini più appropriati e secondo natura. Considero che l'uomo parla in

[49] In merito alla proliferazione dei lessici atticisti cfr. SWAIN 1996, pp. 51-56; KIM 2010, pp. 476-8.

[50] Si pensi, ad esempio, alla sferzante ironia con cui Luciano, nel *Lessifane,* ridicolizza la pratica dello ὑπεραττικίζειν. Per un'interessante analisi sugli eccessi dell'atticismo si veda WHITMARSH 2005, p. 45 ss.

[51] Come ricorda NORDEN 1898~1986, p. 368 ss.

[52] Si tratta di un *hapax* il cui significato è da valutare in connessione con il successivo πολυγνώμων; CIVILETTI 2002 (pp. 414-15) osserva che quasi tutti i traduttori, sulla scia di Kayser, hanno interpretato il sostantivo come un riferimento alla brevità delle sentenze, ritenendo invece πολυγνώμων un'indicazione della frequenza e dell'abbondanza di pensieri.

modo sufficientemente conciso e attacca con veemenza, com'è tipico dell'apologia, e atticizza in modo non eccessivo né insolito - è barbaro infatti essere senza gusto nell'atticizzare - ma come lampi di splendore le parole attiche appaiono nel discorso.

I punti di contatto con la descrizione dello stile e della lingua di Apollonio sono diversi, anche se in questo caso Filostrato è un po' più esplicito nel tratteggiare le caratteristiche dell'oratoria del sofista: il discorso concede un certo spazio all'enfasi, ma senza eccessi e senza ricorrere a un linguaggio poetico; l'atticismo riguarda principalmente il piano delle scelte lessicali, è moderato dal gusto e dalla volontà di utilizzare una lingua non eccessivamente artefatta ma, al contrario, κατὰ φύσιν. Agli occhi di Filostrato la mancanza di moderazione e di gusto nel ricorso all'atticismo fa scivolare chi vi cede al livello di βάρβαρος, ottiene l'effetto opposto di quello sperato: non è segno di raffinatezza e indicatore del livello culturale dell'oratore, ma spia evidente della reale incapacità di strutturare il discorso con arte.

Coerentemente con queste valutazioni, l'atticismo filostrateo, come avremo modo di osservare, appartiene a una linea complessivamente abbastanza moderata[53], e questo sembra evidente in particolare da alcune scelte sintattiche, quando l'utilizzo di forme atticizzanti eccessivamente artificiose è probabilmente percepito dall'autore in contrasto con la ricerca di vivace spontaneità della lingua[54]. Sotto il profilo tematico, in tutta la produzione filostratea è riconoscibile il desiderio di valorizzare gli elementi caratterizzanti dell'ellenismo[55]: più che l'interesse per la realizzazione pittorica dei dipinti, al centro delle *Imagines* sembra essere il gioco erudito con i testi della letteratura greca, in particolare attraverso la tematica mitologica. La cultura classica greca, anche agli occhi di Filostrato, è strumento fondamentale per la costruzione di un'identità sociale all'interno dell'Impero.

---

[53] Ancora NORDEN 1898~1986, p. 400.

[54] Che la sintassi sia un terreno meno fertile per artificiosi irrigidimenti atticisti è suggerito da SCHÖNBERGER 1968, p. 58: «Niemals aber verfällt er sklavischer Nachahmung, wie er auch in der Syntax sich vor der Künstlichkeit anderer Attizisten hütet». DE LANNOY 2003 (p. 71) suggerisce inoltre che «la literature narrative et divertissante fait, surtout dans la syntaxe et le vocabulaire, d'importantes concessions à la συνήθεια, c.-à-d. à la langue plus usuelle».

[55] In merito al 'classicismo' all'interno del *corpus* filostrateo si vedano FOLLET 1991 (pp. 205-15) e SWAIN 1996 (pp. 381-400), benché quest'ultimo limiti la sua argomentazione solamente a *Vita Apollonii* e *Vitae sophistarum.*

2.2 L'*ekphrasis* come genere letterario

Delineato il contesto culturale in cui le *Imagines* sono state prodotte, ci troviamo di fronte alla difficoltà di inquadrare le *ekphraseis* filostratee all'interno di una precisa codificazione di genere: se la presenza di sezioni descrittive più o meno lunghe all'interno di opere letterarie era pratica abituale, le *Imagines*, per quanto sappiamo, sono la prima opera organica interamente dedicata alla descrizione di opere d'arte, il primo vero esempio di *ekphrasis* come genere letterario autonomo[56]. Sotto questo aspetto le *Imagines* si distinguono dalle altre opere del *corpus* filostrateo, che sono invece tutte riconducibili a generi letterari ben codificati, e pongono il problema dei modelli a cui l'autore può aver attinto.

In questo quadro di incertezza, un appiglio significativo è costituito proprio dal contesto culturale dell'epoca e dal forte legame dell'autore con il mondo della Seconda Sofistica, che ci porta a considerare come l'*ekphrasis* costituisse uno dei passaggi del percorso educativo retorico suggerito dalla pratica dei *progymnasmata*[57]. Abbiamo messo in evidenza come il processo educativo degli esponenti delle élites dell'Impero passasse anche e soprattutto attraverso l'acquisizione di quelle abilità oratorie che consentivano di svolgere al meglio gli incarichi istituzionali a cui i giovani erano indirizzati. In questo senso, come dimostrato recentemente da Ruth Webb, l'esercizio dell'*ekphrasis* era un passaggio di notevole importanza, poiché finalizzato sostanzialmente ad allenare la forza persuasiva e immaginativa della parola[58]. Il destinatario dell'*ekphrasis* doveva essere condotto a un'esperienza emotivamente

[56] È importante sottolineare che con il termine *ekphrasis* si intende una particolare tipologia di discorso descrittivo che presenta delle proprie caratteristiche che lo differenziano dalla pura e semplice descrizione: WEBB 1999, pp. 7-18. La presenza dell'*ekphrasis* nell'ambito della Seconda Sofistica è stata certamente significativa anche prima di Filostrato e possiamo individuare un esempio rilevante nelle *Imagines* e nel *Pro imaginibus* di Luciano, che tuttavia non hanno come oggetto specifico la descrizione di opere d'arte, come ha ben notato CISTARO 2009, p. 20 ss.

[57] Sul ruolo dei *progymnasmata* all'interno del percorso educativo retorico nell'età della Seconda Sofistica si vedano in particolare ANDERSON 1993, p. 47 ss.; WEBB 2009, p. 49 ss.; BERARDI 2012, p. 187 ss.

[58] WEBB 2009 (p. 49) «The ability to speak eloquently, persuasively and appropriately, according to grammatical and rhetorical norms, was the aim of elite education». Il ruolo dell'*ekphrasis* è dunque centrale in questo processo, poiché (p. 53) «Ekphrasis is therefore the exercise which taught students how to use vivid evocation and imagery in their speeches».

stimolante, all'illusione di percepire con i propri occhi ciò che le parole descrivevano[59]: il carattere emotivo dell'*ekphrasis* si basa in larga parte sul ricorso all'*enargeia*, la forza evocativa della parola, e sul rapporto costante tra chi descrive e chi ascolta, perché la risposta emotiva[60] di quest'ultimo lo induca a partecipare attivamente alla costruzione delle immagini, a unire la sua *phantasia*[61] a quella dell'autore colmando i vuoti lasciati dalla descrizione con l'aggiunta di ulteriori dettagli.

In relazione al ruolo della componente emotiva nella costruzione di questi procedimenti retorici, degna di nota è l'osservazione di Francesco Berardi, che distingue l'*ekphrasis* da un'altra pratica del percorso educativo-retorico dei *progymnasmata,* finalizzata anch'essa all'effetto di riprodurre attraverso la parola la vivida rappresentazione di una realtà*,* che i retori indicano come *diatyposis.* La differenza tra le due forme risiede principalmente nella «partecipazione emotiva con cui vengono esposti i fatti»: mentre l'*ekphrasis* si caratterizza per essere una descrizione ordinata e piuttosto neutra, la *diatyposis* punta decisamente all'amplificazione del *pathos*. Questa diversa impostazione di fondo si riflette anche sull'organizzazione sintattica dei testi: se l'*ekphrasis* «presenta una frase ordinata, in cui le varie proposizioni sono legate tra loro da congiunzioni, la *diatyposis* al contrario si caratterizza per il periodare franto e asindetico, sciolto dalla rigida successione sintattica e tipico della concitazione emotiva»[62]. Nelle *Imagines,* come avremo modo di discutere in seguito, gli aspetti legati

---

[59] Come ampiamente discusso da WEBB 2009, la stessa definizione di *ekphrasis* presente nei *progymnasmata* di Teone (118, 1, 7) ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὕπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον mette in evidenza che il porre "davanti agli occhi" dell'ascoltatore l'oggetto della descrizione significa non solo tratteggiarne l'aspetto, ma anche (*ibid.,* p. 90) «to move the audience and to make them feel the emotions appropriate to the events described».

[60] In merito alla capacità della parola di evocare immagini e, dunque, al concetto stesso di *enargeia,* è di estremo interesse il contributo di BERARDI 2012 (pp. 19-39) che, definendo il ruolo dell'evidenza nella pratica letteraria antica, mette in luce come nel solo termine *enargeia* si siano sovrapposti due procedimenti differenti, *energeia* ed *enargeia*, volti entrambi a suscitare l'idea della viva presenza di ciò che viene descritto: «Se, infatti, la vividezza aristotelica (ἐνέργεια) è dote di poche parole che nel loro uso traslato donano vivacità al testo, l'evidenza (ἐνάργεια) sembra in origine qualificare l'impressione di presenza visiva che un testo acquista attraverso la meticolosa descrizione dei particolari, mediante l'accumulo di parole fortemente denotative. L'idea che è alla base pare opposta: funzionale all'effetto visivo non è l'uso metaforico, ma l'impiego più appropriato di parole che sono ritenute dotate di forte potere icastico e capaci di imitare la realtà riproducendone le immagini».

[61] Per un approfondimento dei concetti di *phantasia* ed *enargeia* nel mondo greco, con riferimento anche alle *Imagines,* si vedano DUBEL 1997, pp. 249-64; MANIERI 1998; THEIN 2002, pp. 136-45; PUCCI 2010, pp. 16-7; PIGEAUD 2013, pp. 128-38.

[62] BERARDI 2012, pp. 202-3. Tuttavia, come sottolineato dallo stesso autore, non bisogna cadere nell'errore di ritenere che il più tipico procedimento ecfrastico sia privo di implicazioni emotive, ma al

al coinvolgimento emotivo del lettore rivestono un ruolo di primaria importanza: accanto a sezioni descrittive condotte con ordine e meticolose nella resa dei minimi particolari, troviamo passi in cui un linguaggio decisamente connotativo chiede un maggiore coinvolgimento emotivo del lettore. Filostrato, attraverso il sapiente ricorso a tutte le potenzialità offerte dalla retorica per riprodurre l'effetto di rappresentazione vivida, dimostra in modo evidente il forte legame dell'opera con il contesto della pratica retorico-formativa dei *progymnasmata* e crea un proprio personale modello di *ekphrasis.*

---

contrario «proprio la ricostruzione meticolosa della scena mediante indicazione di particolari permette quell'impressione visiva che comunica all'ascoltatore le stesse forti emozioni di chi è stato testimone diretto dei fatti».

3. La dimensione colloquiale delle *Imagines*

3.1 La cornice e l'impostazione 'dialogica'

Nel proemio dell'opera Filostrato presenta la cornice delle sue *ekphraseis* raccontando come il giovane figlio del suo ospite napoletano, incuriosito dalla sua presenza e probabilmente conoscendo le sue doti di oratore, lo abbia invitato alla descrizione dei quadri della galleria. L'autore, sottolineando la connotazione pedagogica della sua esposizione, accenna al dialogo nella parte conclusiva dell'introduzione:

I *pröem.* 5
ἐγὼ μὲν ἀπ' ἐμαυτοῦ ᾤμην δεῖν ἐπαινεῖν τὰς γραφάς, ἦν δὲ ἄρα υἱὸς τῷ ξένῳ κομιδῇ νέος, εἰς ἔτος δέκατον, ἤδη φιλήκοος καὶ χαίρων τῷ μανθάνειν, ὃς ἐπεφύλαττέ με ἐπιόντα αὐτὰς καὶ ἐδεῖτό μου ἑρμηνεύειν τὰς γραφάς. ἵν' οὖν μὴ σκαιόν με ἡγοῖτο, „ἔσται ταῦτα" ἔφην „καὶ ἐπίδειξιν αὐτὰ ποιησόμεθα, ἐπειδὰν ἥκῃ τὰ μειράκια." ἀφικομένων οὖν „ὁ μὲν παῖς" ἔφην „προβεβλήσθω καὶ ἀνακείσθω τούτῳ ἡ σπουδὴ τοῦ λόγου, ὑμεῖς δὲ ἕπεσθε μὴ ξυντιθέμενοι μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐρωτῶντες, εἴ τι μὴ σαφῶς φράζοιμι."

Avevo pensato da me che era opportuno lodare i quadri e il mio ospite inoltre aveva un giovane figlio di circa dieci anni, già desideroso di ascoltare e contento di imparare, che mi osservava mentre mi accostavo ai quadri e mi chiedeva di interpretarli. Perché non mi ritenesse sgarbato dissi "Sia pure, terremo la spiegazione quando arriveranno i giovani." Quando furono arrivati dissi "Il ragazzo si metta avanti, l'impegno del discorso è dedicato a lui; voi però seguiteci non solo approvando, ma ponendo anche domande, se espongo qualcosa in modo non chiaro."

Il destinatario principale dell'opera è un giovane *desideroso di imparare*, a cui l'autore si rivolge sul piano della finzione narrativa, ma contemporaneamente anche tutti i lettori

che nel tempo si sono accostati alle *Imagines*[63]. Al di là di questo aspetto, ciò che è opportuno mettere in evidenza è il fatto che il proemio si concluda con l'introduzione del discorso diretto e con un invito dell'autore al dialogo che, come vedremo, ritornerà in più occasioni all'interno dell'opera, quasi come promemoria della cornice colloquiale del testo. Non è un caso, dunque, che il passaggio dal proemio alla prima descrizione avvenga proprio attraverso il ricorso a una delle numerose espressioni che l'autore indirizza direttamente al suo giovane interlocutore:

> I 1, 1
> Ἔγνως, ὦ παῖ, ταῦτα Ὁμήρου ὄντα ἢ οὐ πώποτε ἔγνωκας δηλαδὴ θαῦμα ἡγούμενος, ὅπως δήποτε ἕζη τὸ πῦρ ἐν τῷ ὕδατι;
>
> Ti sei reso conto, ragazzo, che queste vicende sono quelle di Omero o non l'hai capito, dato che evidentemente ritieni un prodigio come mai il fuoco arde vivo nell'acqua?

La ripresa immediata del dialogo invita da subito a considerare tutte le descrizioni come parte di un unico lungo discorso che l'autore imbastisce tenendo sempre come sfondo il contesto presentato all'inizio[64]: non quadri staccati, ma elementi di un'unica lunga passeggiata nell'arte e nel mito. I continui riferimenti al giovane e al contesto della galleria, distribuiti lungo tutto il testo, servono a ricordare al lettore la molteplicità dei livelli su cui il discorso si sviluppa: la galleria di dipinti attraverso la quale Filostrato e il gruppo di giovani si muovono, le storie che gli stessi dipinti raccontano, ma anche un terzo livello, il più interessante, quello a cui l'autore fa riferimento, in modo non troppo velato, proprio tra la fine del proemio e l'inizio della prima *imago.* Non è un caso che la descrizione del primo dipinto inizi con quella che possiamo a tutti gli effetti definire una provocazione: *Ti sei reso conto, ragazzo, che queste vicende sono quelle di Omero?* È significativo che nella descrizione di un'opera pittorica il primo riferimento sia alla

[63] Che l'uditorio filostrateo sia duplice è ben chiarito, tra gli altri, da WEBB 2009, p. 188: «The audience is doubled […] because the original descriptions are said to have been addressed to the boys in front of the paintings while the text we read is presented as a later report of that event for an external audience of readers or listeners who are not in front of the paintings».

[64] Ancora WEBB 2009 (p. 187) sottolinea come le *Imagines,* proprio in ragione della loro struttura compositiva, possano essere considerate quasi un testo narrativo, poiché «its sophistication makes it a special use of ekphrasis that should be ranked alongside the novels for its conscious play with fiction».

letteratura e sfidi la capacità del ragazzo o, fuori dalla finzione, del lettore, di riconoscere la fonte letteraria di quanto rappresentato[65].

Se facciamo un passo indietro e rileggiamo l'ultima frase dell'introduzione, la tentazione di connettere e spiegare insieme le due affermazioni è forte; l'invito dell'autore a non limitarsi a seguire la passeggiata, ma a porre domande nel caso in cui ciò che egli descrive non sia chiaro è forse un velato invito ad andare in cerca dei modelli letterari che si celano dietro le descrizioni dei diversi quadri, in un gioco colto che l'autore instaura con i suoi lettori? Una suggestione, certamente, ma forse non troppo lontana dalla realtà. Se la presenza del ragazzo ritorna sistematicamente nel testo, i giovani a cui Filostrato fa riferimento nell'introduzione scompaiono definitivamente e di domande, nel corso della passeggiata, se ne incontrano pochissime. La presenza della letteratura, invece, è costante ed è sufficiente scorrere le pagine del commento nell'edizione di Schönberger per osservare in quanti luoghi le fonti del testo siano sorprendentemente vicine a modelli letterari noti.

Il primo e più immediato strumento che l'autore utilizza per conferire al testo l'idea di una vivace colloquialità è l'impalcatura di riferimenti alla realtà della cornice introdotta nel proemio e che si articola lungo tutta l'opera[66]. I richiami al giovane che accompagna l'autore, i riferimenti ai dipinti, contribuiscono a riportare l'attenzione del lettore sul piano del dialogo paideutico. In alcune occasioni è il giovane stesso a intervenire direttamente, come nell'*imago* dedicata alla descrizione del paesaggio del Bosforo:

---

[65] È opportuno a questo punto un riferimento alla questione della reale esistenza o meno dei quadri della galleria napoletana di cui parla Filostrato. L'*ekphrasis* è reale o del tutto fittizia? Se per lungo tempo questo problema è stato vivacemente dibattuto nell'analisi degli studiosi che si sono accostati alle *Imagines,* recentemente sembra prevalere l'idea che l'opera sia frutto di un'operazione squisitamente letteraria. Questo ovviamente non significa che Filostrato non avesse in mente modelli iconografici da cui attingere per le sue descrizioni, ma che la reale esistenza dei dipinti, così come descritti, è altamente improbabile. Per un confronto sulla dimensione fittizia dell'opera si vedano in particolare: BRYSON 1994, pp. 255-333; SHAFFER 1998, pp. 303-16; MCCOMBIE 2002, pp. 146-57; WEBB 2006, pp. 113-36; NEWBY 2009, pp. 322-42; CISTARO 2013, pp. 16-49.

[66] BAUMANN 2011 (p. 19) mette in evidenza come la scelta di inserire le descrizioni dei quadri all'interno di una cornice sia condizione necessaria per generare *enargeia* nel testo, poiché consente all'autore di muoversi su più livelli e rendere più dinamica la descrizione.

I 12, 6

"τί οὖν οὐκ ἐπ' ἄλλο ἄγεις; ἱκανῶς γάρ μοι τὰ τοῦ Βοσπόρου διανενόηται." τί φήσεις; λέλοιπέ με τὸ τῶν ἁλιέων, ὃ κατ' ἀρχὰς ἐπηγγειλάμην.

"Perché dunque non mi conduci a un altro quadro? Ho pensato a sufficienza nel Bosforo". "Che dici? Mi rimane la parte relativa ai pescatori, che avevo annunciato all'inizio[67]."

Più spesso è l'autore che si rivolge al ragazzo, interrompendo la descrizione con espressioni che si riferiscono al contesto della galleria e dei quadri:

II 8, 4

τί οὖν, ὦ παῖ, λαμβάνῃ μου; τί δ' οὐκ ἐᾷς καὶ τὰ λοιπὰ διεξιέναι τῆς γραφῆς;

Perché mi porti via, ragazzo? Perché non lasci che tratti anche le parti rimanenti del dipinto?[68]

Filostrato stesso gioca con i diversi livelli dell'opera e li moltiplica fingendo a volte di entrare con i sensi nei dipinti, salvo poi rompere la finzione per ritornare alla cornice. È il caso dell'*imago* dedicata alla descrizione di una scena di caccia, all'inizio della quale l'autore si rivolge direttamente ai cacciatori:

I 28, 1

Μὴ παραθεῖτε ἡμᾶς, ὦ θηρευταί, μηδὲ ἐπικελεύεσθε τοῖς ἵπποις, πρὶν ὑμῶν ἐξιχνεύσωμεν, ὅ τι βούλεσθε καὶ ὅ τι θηρᾶτε. ὑμεῖς μὲν γὰρ ἐπὶ χλούνην σῦν φατε ἵεσθαι, καὶ ὁρῶ τὰ ἔργα τοῦ θηρίου.

---

[67] Si tratta di un'affermazione problematica perché non c'è traccia nel testo di questo riferimento iniziale ai pescatori. SCHÖNBERGER 1968 (pp. 319-20), dopo aver ipotizzato che la mancanza di questo accenno possa essere dovuta a una lacuna nella porzione iniziale del testo, riporta come maggiormente credibile l'idea di Lindau secondo cui Filostrato avrebbe semplicemente dimenticato il riferimento iniziale ai pescatori, che pure desiderava inserire; questa incoerenza, sempre secondo Lindau, potrebbe essere alla base della separazione dell'*imago* in due distinti quadri nella tradizione del testo.

[68] È interessante come dai due passi presi in esame emerga lo stesso atteggiamento di impazienza del giovane interlocutore di Filostrato, che non vuole soffermarsi troppo a lungo su un singolo dipinto.

Non ci raggiungete, cacciatori, non spronate i cavalli prima che noi siamo sulle tracce di ciò che voi volete e cacciate. Dite infatti di andare dietro a un terribile cinghiale e vedo le imprese della bestia.

Il Filostrato-personaggio ritorna in sé, rimprovera il ragazzo di non averlo allontanato subito dalla sua illusione e riporta il lettore nella galleria:

I 28, 2
οἷον ἔπαθον. ἐξήχθην ὑπὸ τῆς γραφῆς μὴ γεγράφθαι δοκῶν αὐτούς, εἶναι δὲ καὶ κινεῖσθαι καὶ ἐρᾶν· διατωθάζω γοῦν ὡς ἀκούοντας καὶ δοκῶ τι ἀντακούσεσθαι· σὺ δ' οὐδ' ὅσα ἐπιστρέψαι παραπαίοντα ἐφθέγξω τι παραπλησίως ἐμοὶ νενικημένος, οὐκ ἔχων ἀνείργεσθαι τῆς ἀπάτης καὶ τοῦ ἐν αὐτῇ ὕπνου. σκοπῶμεν οὖν τὰ γεγραμμένα· γραφῇ γὰρ παρεστήκαμεν.

Cosa mi succede! Sono spinto dal quadro a credere che quelli non siano dipinti, ma esistano e si muovano e amino - li importuno come se ascoltassero e credo di sentire una qualche risposta - e tu, vinto quasi come me, non hai gridato nulla, neppure quanto sarebbe stato sufficiente a farmi voltare mentre ero nel delirio, perché non hai come respingere l'inganno e il sonno. Osserviamo le cose dipinte, siamo davanti a un quadro.

3.2 Espressioni colloquiali

L'idea di questa finzione dialogica colloca a pieno titolo il testo in una dimensione colloquiale e, riportando costantemente il lettore alla cornice introdotta nel proemio, ha la fondamentale funzione di garantire la tenuta unitaria del testo, altrimenti disarticolato nella semplice successione di quadri staccati. L'impostazione 'dialogica' non è resa solo attraverso la presenza di qualche espressione rivolta in prima persona dall'autore, ma è sostenuta e ricercata anche grazie al dispiegamento di una precisa strategia compositiva che prende corpo in alcune scelte linguistiche. Dalla lettura delle testimonianze degli antichi è emersa la descrizione di una lingua caratterizzata dalla presenza di alcune 'irregolarità', con un'organizzazione sintattica spesso percepita come

inusuale e che ha le caratteristiche del discorso improvvisato[69]. Questa percezione di semplicità e immediatezza non è da ascrivere solo al contesto di produzione delle *Imagines* che, come abbiamo avuto modo di osservare, suggerisce un forte legame con la dimensione dell'oralità, ma sembra connessa con le esigenze stesse del genere letterario: all'interno del quadro delineato fin qui è naturale ipotizzare che Filostrato abbia volutamente elaborato delle scelte linguistiche funzionali alla riproduzione dei modi della lingua colloquiale[70] perché esse rappresentano uno vero e proprio strumento dell'*ekphrasis*, determinante nella creazione dell'*enargeia*. L'autore cerca di coinvolgere il lettore attraverso l'uso di una lingua che concede ampio spazio all'emotività[71], utilizza la propria abilità linguistica per costruire una trama di espressioni e strutture che giocano con la dimensione colloquiale, la suggeriscono, ne ricreano la viva impressione. Non si tratta, com'è facile intuire, di inserire nel testo espressioni e termini della lingua quotidiana realmente parlata nel II-III secolo, quanto piuttosto di una riproduzione, mediata attraverso il filtro della letterarietà, dei modi che i lettori/ascoltatori potevano percepire come propri del dialogo[72]. Tra gli elementi che

---

[69] Si veda quanto discusso in 1.2.

[70] Poiché nel corso del lavoro si farà più volte riferimento al concetto di 'colloquialismo', è opportuno precisare che il riconoscimento dei tratti linguistici che possono essere inseriti all'interno di questa categoria è questione annosa e ampiamente dibattuta dagli studiosi che nel tempo si sono interessati al fenomeno. Proprio in ragione di tale complessità, numerosi sono i contributi sul tema, molti dei quali muovono da analisi specifiche condotte su testi che, per la loro impostazione dialogica (tragedia, commedia e dialogo platonico), risultano più facilmente inclini alla riproduzione di forme riconducibili al parlato. Segnaliamo in particolare: STEVENS 1945; TARRANT 1946; 1958; HOFMANN 1951~2003; THESLEFF 1972; DOVER 1970; STEVENS 1976; ZANGRANDO 1997; 1998; COLLARD 2004; CILIA 2010. Molto interessante la definizione di colloquialismo proposta di recente da CILIA 2018 (p. 22), che include nella categoria di colloquiale la lingua «intesa come registro formale, non connotato sociolinguisticamente, sensibile al contesto d'uso, cioè dipendente dal cotesto linguistico ma anche da fattori extralinguistici che vengono attivati nel contesto situazionale, e che si estrinseca prevalentemente nel dialogo».

[71] Per chiarire meglio l'idea che sembra guidare l'autore nella scelta di una lingua che gioca con la dimensione colloquiale possiamo prendere in prestito, con le dovute precauzioni, quanto ZANGRANDO 1998 ha scritto a proposito dell'uso dei colloquialismi nelle diatribe di Epitteto (pp. 83-4): «L'intento è persuasivo, si cerca il coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore unendo alle sollecitazioni della retorica immagini ed un linguaggio vicini all'esperienza quotidiana. Si realizza così, attraverso un'adesione intenzionale, mimetica ai procedimenti della normale conversazione, una confluenza di retorica e di parlato, come spesso accade nei testi letterari. La 'stonatura' in senso colloquiale, lungi dall'essere indice di trascuratezza, di scarsa cultura, dimostra una capacità del parlante o dello scrittore di destreggiarsi tra registri linguistici diversi, il che gli permette di provocare e guidare le reazioni dei suoi interlocutori».

[72] Questo fondamentale concetto del colloquialismo letterario può essere ribadito con le parole di STEVENS 1976, p. 4: «By colloquial I mean not merely words and expressions that are likely to occur in ordinary conversation, since this consists largely of neutral language, but that kind of language that in a

possono rientrare nella categoria del colloquialismo consideriamo tutte le formule di esclamazione, le interiezioni primarie e secondarie, i deittici e ogni elemento funzionale ad attirare l'attenzione o mantenere il contatto con il destinatario; la tendenza all'utilizzo di frasi brevi, la preferenza per la coordinazione e la paratassi; l'uso di una sintassi irregolare caratterizzata da anacoluti, dislocazioni, parentesi ed ellissi, dovuta all'emergere di aspetti legati all'emotività[73].

3.2.1 Deissi e -í rafforzativo

Un tratto di colloquialismo connesso all'esigenza di richiamare il contesto situazionale descritto nella cornice può essere individuato nell'utilizzo frequente della deissi[74], in particolare nella forma rafforzata del pronome/aggettivo οὗτος, αὕτη, τοῦτο[75]. Si tratta, tuttavia, di un elemento la cui valutazione pone non pochi problemi, poiché il suo uso è condizionato da diversi fattori che mettono in dubbio il valore con cui Filostrato vi ricorre. Come già notato da Schmid, infatti, l'utilizzo di questa forma rafforzativa sembra connesso con un certo desiderio di eufonia, che spinge l'autore a inserire lo iota in modo piuttosto meccanico solo nei casi in cui la parola seguente inizi per consonante[76]. In realtà, benché questa tendenza sia effettivamente verificabile e costituisca un vincolo all'uso dello iota in alcuni casi[77], la spiegazione non sembra esaustiva, poiché diverse sono le occorrenze di forme semplici del pronome che generano incontri consonantici[78]. Un secondo elemento che può spingere verso l'idea di un uso dello iota non pienamente funzionale all'intensificazione della deissi è relativo

---

poetic or prosaic context would stand out however slightly as having a distinctively conversational flavour».

[73] Per l'identificazione degli elementi definibili come colloquialismi si veda la recente proposta tassonomica di CILIA 2018, pp. 23-24.

[74] La funzione pragmatica della deissi come strumento di connessione con il contesto è ben analizzata da BAKKER 2010, pp. 151-78.

[75] In merito all'utilizzo dello iota deittico e al suo valore pragmatico e colloquiale si vedano i recenti contributi di MARTÍN DE LUCAS 2011 (pp. 65-83) e ORTH 2018 (pp. 233-42).

[76] SCHMID 1896, p. 68. L'idea è condivisa da SCHÖNBERGER 1968, p. 272.

[77] In quattro occorrenze il testo presenta lo iota rafforzativo davanti a parole che iniziano per vocale: οὐτοσί I 19, 4; II 6, 1; II 33, 1; τουτί II 26, 2. Nella valutazione di questi dati è opportuno ricordare quanto premesso in 1.2 in merito al rischio che alcuni aspetti morfologici siano alterati dalla travagliata tradizione del testo.

[78] Si tratta di 15 casi: οὗτος I 15, 2; I 23, 3; I 25, 2; I 26, 1; II 8, 2; II 13, 2; II 19, 1; II 24, 1; II 24, 4; ταύτας I 26, 3; τούτοις II 23, 2; τοῦτον I 11, 1; II 8, 3; τούτων I 21, 3; II 17, 4.

alla percezione di questa forma come un tratto di atticismo cui fanno ricorso gli autori della Seconda Sofistica[79]. Questo valore sembra confermato dall'interessante voce del lessico bizantino Τῶν ὀνομάτων ἀττικῶν συλλογή[80], opera i cui lemmi sono attinti in larga parte dalla selezione antologica di quadri del primo libro delle *Imagines*, che testimonia non solo come la forma fosse accettata e riconosciuta come attica, ma anche la percezione della sua funzionalità in quanto rafforzativo della deissi:

> Τὸ οὗτος καὶ αὕτη καὶ τὸ τοῦτο, δεικτικαὶ ἀντωνυμίαι εἰσί. Καὶ διὰ τοῦτο δέχονται τὸν προσχηματισμὸν τοῦ ι, διὰ πλείονα δεῖξιν. οἷον οὐτοσί, αὐτηί καὶ τουτί, ὡμοίως καὶ ἐν τῇ κλίσει αὐτῶν πάσῃ.

> οὗτος, αὕτη e τοῦτο sono pronomi dimostrativi. Per questo presentano l'aggiunta dello ι, per una maggiore forza deittica, come οὐτοσί, αὐτηί e τουτί, allo stesso modo anche in tutta la loro declinazione

Un ultimo elemento utile per provare a dirimere la questione può derivare da un confronto tra le *Imagines* e le altre opere del *corpus*, nelle quali questa forma, pur essendo ben attestata, ricorre tuttavia con una frequenza minore:

	Forme con ι	**%**	**Forme semplici**	**%**
Imagines	59	26	165	74
Vita Apollonii	113	11	909	89
Vitae sophistarum	33	12	242	88
Heroicus	26	12	182	88

[79] Per l'atticismo dello iota deittico WHITMARSH 2005, p. 42.

[80] Si tratta di un lessico tramandato insieme a materiale pseudo moscopuleo, il cui stesso titolo ci informa del rapporto con le *Imagines* attraverso la mediazione del materiale di commento confluito negli scoli, anch'essi di attribuzione moscopulea, alla prima parte dell'opera (*Im.* I 1-26. Cfr. *supra* p. 6): Τῶν ὀνομάτων Ἀττικῶν ξυλλογὴ ἐκλεγεῖσα ἀπὸ τῆς τεχνολογίας τῶν Εἰκόνων τοῦ Φιλοστράτου, ἣν ἐξέδοτο ὁ σοφώτατος κύριος Μανουὴλ ὁ Μοσχόπουλος, καὶ ἀπὸ τῶν βιβλίων τῶν ποιητῶν, in *Dictionarium Graecum, cum interpretatione latina, omnium quae hactenus impressa sunt copiosissimum, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri*, 1524, cc. 135r–164r. Cfr. KEANEY 1971.

Come possiamo osservare, se all'interno di tutte le opere principali del *corpus* l'autore dimostra una tendenza all'uso delle forme con lo iota deittico, solo nelle *Imagines* questa presenza è percentualmente significativa rispetto all'uso delle forme semplici. Questo dato può spingerci a ritenere che una certa funzionalità del valore rafforzativo dello iota dovesse essere chiara a Filostrato, poiché non sembra casuale che l'uso maggiore di questa forma si trovi proprio nell'opera in cui più è forte la necessità di riprodurre il rapporto tra parola e referente extratestuale. Tuttavia il quadro rimane piuttosto complesso e risulta sostanzialmente impossibile pervenire a una valutazione sicura in merito alla funzionalità di questa forma.

Indipendentemente dal valore dello iota rafforzativo, è interessante il confronto con un brano da cui emerge l'uso che Filostrato fa della deissi per sottolineare la presenza del referente pittorico del suo discorso, come nel caso in cui passa da un piano generale di esemplificazione mitica a quello specifico oggetto della sua descrizione:

Im. I 25, 2

καὶ ᾄδουσιν οἶμαι ταῦτα γυναίοις ἅμα καὶ παιδίοις ἐστεφανωμένοι κιττῷ τε καὶ σμίλακι, καὶ οἱ μὲν χορεύοντες ἐφ' ἑκατέρας ὄχθης, οἱ δὲ κατακείμενοι. εἰκὸς δέ που κἀκεῖνα εἶναι τῆς ᾠδῆς, ὡς δόνακα μὲν Ἀχελῷος, Πηνειὸς δὲ Τέμπη φέρει, Πακτωλὸς δὲ ** ἄνθη λοιπόν, <u>οὐτοσὶ</u> δὲ ὁ ποταμὸς πλουσίους τ' ἀποφαίνει καὶ δυνατοὺς τὰ ἐν ἀγορᾷ καὶ ἐπιμελεῖς τῶν φίλων καὶ καλοὺς καὶ τετραπήχεις ἐκ μικρῶν·

[Gli abitanti di Andros] Cantano, credo, queste cose con le donne e i bambini, incoronati con edera e smilace, alcuni danzando su entrambe le sponde, altri stando sdraiati. Forse questi sono gli argomenti del canto, l'Acheloo che offre le canne, il Peneo che genera la valle di Tempe, il Pattolo … i fiori, questo fiume qui invece li rende ricchi e abili nelle questioni pubbliche e solleciti con gli amici e belli e, da piccoli che sono, alti quattro cubiti.

Nell'*imago,* dedicata agli abitanti dell'isola di Andros, l'autore immagina che gli uomini, ritratti a cantare in un contesto dionisiaco, abbiano come oggetto del loro canto

le storie mitiche di diversi fiumi[81], poiché loro stessi beneficiano della presenza di un miracoloso corso di vino fatto sgorgare da Dioniso. Filostrato, dopo l'elenco dei diversi corsi d'acqua, utilizza l'espressione οὑτοσὶ δὲ ὁ ποταμός per marcare l'opposizione e specificare che sta facendo riferimento al fiume che il suo interlocutore vede dipinto davanti ai suoi occhi. Allo stesso modo troviamo l'uso del deittico quando l'autore vuole riferirsi a un punto preciso e intende distinguerlo da altri presenti all'interno dello stesso dipinto:

> *Im.* II 6, 2
> <u>ταυτὶ</u> μὲν οὖν μετὰ τὸ στάδιον ἐπισκεψόμεθα καὶ πολλὰ ἕτερα, τὸ δὲ ἔργον τοῦ Ἀρριχίωνος, πρὶν ἢ παύσασθαι αὐτό, σκοπῶμεν.
>
> Queste cose e molte altre le considereremo dopo lo stadio, osserviamo invece l'impresa di Arrichione, prima che sia compiuta.

All'inizio dell'*imago* Filostrato presenta il contesto della scena descrivendo il luogo in cui si svolge l'azione che costituisce il centro del racconto, ovvero la tragica impresa di Arrichione. L'autore invita dunque il giovane a tralasciare gli elementi del paesaggio presenti nel quadro per concentrarsi sulla scena di lotta, rendendo ancora più dinamica la descrizione attraverso l'aggiunta di un riferimento temporale: è meglio concentrare subito la propria attenzione sulla lotta poiché essa - come si stesse verificando davanti ai loro occhi - sta per terminare.

[81] È interessante notare, a margine delle questioni linguistiche, che si tratta di fiumi citati anche in altri luoghi del *corpus*. Di Acheloo si parla in *Im.* I 23, 2; *Vit. Apoll.* VII 25-26; *Her.* 15, 5, senza tuttavia fare riferimento alla presenza di canne, che invece è accennata da Ovidio *Metam.* IX 99-100 in cui si narra che il fiume, privato di un corno da Eracle, coprì la mancanza con canne e foglie di salice. Il mito relativo al Peneo e alla creazione della valle di Tempe sono invece oggetto dell'*imago* II 14. Più complessa la situazione relativa al fiume Pattolo, poiché il testo tradito è certamente lacunoso e la citazione della presenza di fiori non sembra potersi connettere in alcun modo con il fiume, la cui tradizione mitica, riportata dallo stesso Filostrato in *Vit. Apoll.* VI 37, connette il Pattolo con la produzione di una sabbia d'oro per il re Creso.

3.2.2 Allocuzioni, esortazioni, interiezioni

Accanto a questa rete di riferimenti immediati alla cornice della galleria napoletana, Filostrato dispiega una serie di espressioni caratterizzate da una più o meno marcata tendenza all'emotività che costituiscono un chiaro segno del desiderio di mimesi colloquiale[82]. La rete di riferimenti alla presenza di un interlocutore è costruita non tanto sulle rarissime battute di dialogo, quanto sul frequente e più sottile ricorso all'uso di semplici espressioni di richiamo o esortazione[83]. L'espressione allocutiva ὦ παῖ, ad esempio, ricorre nel testo per ben 45 volte; numerosi sono gli imperativi ὅρα (15), σκόπει (5) e βλέπε (2), con cui Filostrato esorta il giovane a indirizzare lo sguardo verso un particolare del dipinto[84]. Così nell'*imago* dedicata a Memnone, morto a Troia per mano di Achille, l'autore invita a rivolgere l'attenzione verso il cadavere dell'eroe e ne evidenzia la straordinarietà:

I 7, 2

σκόπει γάρ, ὅσος μὲν κεῖται κατὰ τῆς γῆς, ὅσος δὲ ὁ τῶν βοστρύχων ἄσταχυς, οὓς οἶμαι γῆς, ὅσος δὲ ὁ τῶν βοστρύχων ἄσταχυς, οὓς οἶμαι Νείλῳ ἔτρεφε. Νείλου γὰρ Αἰγύπτιοι μὲν ἔχουσι τὰς ἐκβολάς, Αἰθίοπες δὲ τὰς πηγάς. ὅρα τὸ εἶδος, ὡς ἔρρωται καὶ τῶν ὀφθαλμῶν ἀπολωλότων, ὅρα τὸν ἴουλον ὡς καθ' ἡλικίαν τῷ κτείναντι.

---

[82] Il rilievo della componente emotiva/affettiva nelle espressioni colloquiali è messo in evidenza da HOFMANN 1951~2003 per la lingua latina, ma si tratta di osservazioni perfettamente adattabili anche alle strutture del greco: «La lingua d'uso, in quanto lingua essenzialmente dominata dall'affettività, tende fondamentalmente a orientarsi verso la frase esclamativa» (p. 103). Espressioni asseverative come μὰ Δία / νὴ Δία, assimilabili al latino *hercle*, sono classificabili tra quelle che Hofmann identifica come "interiezioni secondarie", ovvero «parole piene che sono state ridotte, nel corso dello sviluppo linguistico, a pure esclamazioni» (p.104).

[83] STEVENS 1976 (p. 33 ss.), nel suo lavoro sulla dimensione colloquiale della lingua euripidea, individua una categoria di interiezioni ed espressioni utilizzate «to attract attention and maintain contact». Molte delle forme individuate da Stevens non trovano spazio all'interno del testo filostrateo, poiché si tratta di espressioni legate a dinamiche caratteristiche del dialogo serrato, tuttavia le categorie proposte dallo studioso rimangono un interessante strumento di analisi della lingua colloquiale. In merito al valore colloquiale di queste espressioni si veda anche ZANGRANDO 1998, pp. 95-98.

[84] La presenza di queste espressioni come tratto linguistico fondamentale per coinvolgere emotivamente il lettore e creare l'illusione di essere realmente all'interno della galleria è stata messa il luce da MANIERI 1999, p. 120.

Osserva infatti quanto si allunga sul terreno, quanto grande è la messe dei riccioli, che faceva crescere, credo, per il Nilo. Gli Egizi infatti possiedono le foci del Nilo, gli Etiopi invece le sorgenti. Guarda l'aspetto, come è forte anche se lo sguardo è spento, guarda la barba, come per l'età giovanile è simile a quella di chi lo uccide.

Vivace sapore colloquiale hanno ancora l'avverbio ἰδού (13), l'espressione ὡς ὁρᾷς (7), e le interrogative dirette e indirette introdotte da ὁρᾷς, che Filostrato utilizza per mantenere vivo il duplice riferimento al giovane e ai dipinti[85]:

I 22, 2

ὡς ἁβρὸς ὁ Μίδας, ὡς δὲ ῥᾴθυμος. μίτρας ἐπιμελεῖται καὶ βοστρύχου καὶ θύρσον φέρει καὶ στολὴν ἔγχρυσον. <u>ἰδοὺ</u> καὶ ὦτα μεγάλα, ὑφ' ὧν ἡδεῖς οἱ ὀφθαλμοὶ δοκοῦντες ὑπνηλοὶ φαίνονται καὶ μεθέλκουσι τὴν ἡδονὴν εἰς τὸ νωθρόν.

Come è delicato Mida, come è tranquillo. Si occupa della sua mitra e della sua chioma riccia e porta il tirso e un abito dorato. Ecco anche le grandi orecchie, al di sotto delle quali appaiono i dolci occhi che sembrano presi dal sonno e abbandonano il piacere per il languore.

All'interno della descrizione dell'aspetto di Mida, protagonista dell'*imago*, l'avverbio, quasi riproducendo linguisticamente il movimento della mano del retore, indica al lettore il dettaglio più caratteristico del personaggio.

Nell'esempio successivo, invece, l'intercalare ὡς ὁρᾷς, con cui l'autore si rivolge al ragazzo, dimostra implicitamente che quanto egli sta affermando è già evidentemente visibile al suo interlocutore che, come lui, ha davanti agli occhi il quadro dedicato alla lotta tra Anteo e Eracle:

II 21, 2

ἀθλοῦντι δὲ αὐτῷ ταῦτα καὶ θάπτοντι οὓς ἀπώλλυε περὶ αὐτήν, <u>ὡς ὁρᾷς</u>, τὴν παλαίστραν, ἄγει τὸν Ἡρακλέα ἡ γραφὴ χρυσᾶ ταυτὶ τὰ μῆλα ᾑρηκότα ἤδη καὶ κατὰ τῶν Ἑσπερίδων ᾀδόμενον.

[85] Cfr. STEVENS 1976, pp. 33; 35.

A lui che combatte così e che seppellisce intorno alla palestra quelli che ha ucciso, come vedi, il dipinto introduce Eracle che ha già preso questi pomi aurei ed è celebrato per la fatica delle Esperidi.

All'interno delle *Imagines* troviamo con una certa frequenza anche la formula μὰ Δία / νὴ Δία, che possiamo considerare un intercalare tipico della lingua colloquiale o meglio della lingua letteraria che cerca di riprodurre i modi del parlato:

I 14, 2
πυρὸς νεφέλη περισχοῦσα τὰς Θήβας εἰς τὴν τοῦ Κάδμου στέγην ῥήγνυται κωμάσαντος ἐπὶ τὴν Σεμέλην τοῦ Διός, καὶ ἀπόλλυται μέν, ὡς δοκοῦμεν, ἡ Σεμέλη, τίκτεται δὲ Διόνυσος <u>οἶμαι νὴ Δία</u> πρὸς τὸ πῦρ.

Una nuvola di fuoco, circondando Tebe, squarcia la casa di Cadmo, perché Zeus irrompe su Semele; Semele, come sembra, muore, ma viene generato Dioniso, credo, per Zeus, nel fuoco.

La conferma più evidente che Filostrato utilizza questa espressione come tratto colloquiale è all'interno dello stesso *corpus*: se confrontiamo l'uso delle *Imagines* con quello della *Vita Apollonii*, che alterna in maniera chiara parti narrative e sezioni dialogiche, ci accorgiamo che nella *Vita* μὰ Δία / νὴ Δία ricorre quasi esclusivamente quando Filostrato dà voce ai personaggi del racconto. Su un totale di 49 attestazioni, solo una si trova in una sezione narrativa del testo, contro le 48 inserite nelle parti dialogate[86]. Ulteriore conferma viene dal resto del *corpus*: nelle *Vitae Sophistarum* la presenza della forma è ridotta a solo 4 attestazioni (due in contesto dialogico e due in parti narrative), che sono invece 11 nel dialogo dell'*Heroicus*[87].

[86] L'unica attestazione in una sezione narrativa del testo è *Vit. Apoll.* VII 36.

[87] Per una valutazione completa di questi numeri è necessario tenere in considerazione la differente lunghezza dei testi del *corpus.* Al fine di ottenere un parametro valido, che consenta di mettere in relazione le opere del *corpus* sulla base della loro lunghezza, si è scelto di riportare il testo di ogni singola opera, così come presente sul *TLG*, su un documento di *Office Word* (margini: sup. 2,5 cm, inf. 2 cm, des. 2 cm, sin. 2 cm; dimensione carattere: 12; interlinea: 1). Il conteggio delle linee di testo ha consentito di misurare con buona precisione la lunghezza di ogni singola opera, che viene riportata di seguito: *Vit. Apoll.* 5660 linee, *Vit. Soph.* 2032, *Im.* 1500, *Her.* 1461, *De gymn.* 531.

L'esempio precedente ci consente di rilevare anche un ulteriore tratto di colloquialismo nel frequente ricorso a un'espressione di dubbio come οἶμαι, che ricorre ben 65 volte per simulare, probabilmente, il procedere improvvisato e spontaneo del discorso[88].

Anche in questo caso il confronto con le altre opere più importanti nel *corpus* avvalora l'idea che si tratti di segni distintivi di un testo legato alla dimensione orale: nel testo delle *Vitae* la forma οἶμαι è utilizzata solo 6 volte, che diventano invece 76 nell'*Apollonio*, dove le parti dialogiche abbondano, e 33 nell'*Heroicus*.

[88] Si tratta di un atteggiamento già messo in evidenza da SCHÖNBERGER 1968, p. 60: «Die Improvisation galt dem Rhetor offenbar für die höchste Leistung sophistischer Kunst, und so strebte er in Seinem Stil nach dem Eindruck des Mühelosen, fast Lässigen. Das so häufig eingestreute "Meine ich" (οἶμαι) soll (neben anderen Funktionen) diesen Eindruck wohl verstärken». In merito al valore colloquiale di οἶμαι utilizzato come espressione parentetica si veda STEVENS 1976, p. 23.

4. Una sintassi 'emotiva'

4.1 *Nominativus pendens*

Abbiamo messo in evidenza come l'intento di Filostrato sia quello di orientare il testo delle *Imagines* verso una riproduzione letteraria della lingua colloquiale: la cornice dialogica, costruita dall'autore nel proemio e richiamata lungo tutto il testo, insieme all'utilizzo di alcune espressioni che si segnalano per essere distintive della resa del parlato sono solo alcuni dei fili - forse i più evidenti - della tela linguistica sapientemente intessuta dall'autore. È lecito domandarsi, a questo punto, se alcune delle peculiarità che caratterizzano le *Imagines* anche sotto il profilo sintattico non possano trovare un'adeguata chiave di lettura nello stesso desiderio mimetico, che potrebbe aver indotto Filostrato a intervenire, più o meno consapevolmente, anche sulle scelte sintattiche.

Nel primo capitolo abbiamo analizzato alcune opinioni che i lettori antichi avevano della lingua di Filostrato e inquadrato in particolare la problematica percezione relativa alla costruzione del *nominativus pendens*. Sotto questo nome vengono classificate due distinte tipologie di utilizzo di questo caso, la cui differenza è chiarita da Schönberger. In un paragrafo introduttivo della sua edizione, «Zum Stil des Philostratos», egli distingue due casi di *nominativus pendens*: un *nominativus absolutus,* equiparabile a un genitivo partitivo, e un altro che definisce come *Kurzsatz,* una breve frase nominale[89]. L'analisi successiva non si è soffermata questi usi, ma si è limitata a constatarne la frequenza[90]. Si tratta, tuttavia, di strutture il cui forte impatto sull'architettura sintattica suggerisce la necessità di un'approfondimento più dettagliata.

---

[89] SCHÖNBERGER 1968, p. 60: «Besonders der Nominativus absolutus ist ein Kennzeichen philostratischer Rede und vertritt etwa den partitiven Genitiv oder einen Kurzsatz». La duplice valenza del costrutto era già stata messa in evidenza da SCHMID 1896 (pp. 113-4), che parlava di nominativi in costruzioni participiali utilizzati con funzioni assimilabili a quelle del genitivo assoluto e di nominativi in funzione di titoli.

[90] Come abbiamo visto, la percezione riguardante la particolare frequenza del costrutto in Filostrato era già presente nelle analisi degli antichi. I dati emersi dal lavoro di SCHMID (*ibid.,* p. 113) sembrano fornire una parziale conferma almeno per quanto riguarda i principali esponenti dell'atticismo, poiché lo studioso sottolinea come il *nominativus pendens* sia molto più frequente in Filostrato che in Eliano, autore in cui comunque la struttura è ben attestata.

È opportuno, innanzitutto, precisare le differenze che intercorrono nell'uso di questi nominativi sospesi, sia per provare a definire correttamente il loro utilizzo che per comprendere le motivazioni che possono avere spinto Filostrato a un uso così copioso. Iniziamo, dunque, dall'analisi di alcuni passi esemplificativi:

I 19, 5

ἀλλ' ἐπὶ τοὺς Τυρρηνοὺς ἴωμεν, ἕως εἰσίν· ὁ γὰρ Διόνυσος αὐτοὺς ἐκμήνας ἐν τρέχουσι τοῖς Τυρρηνοῖς ἰδέαι δελφίνων οὔπω ἐθάδων οὐδὲ ἐγχωρίων τῇ θαλάσσῃ.

Ma dirigiamoci verso i Tirreni, finché ci sono: avendoli Dioniso resi folli, penetrano nei Tirreni forme di delfini non consueti, né abitanti del mare.

Nel contesto dell'*imago* che descrive il mito di Dioniso e dei pirati Tirreni, Filostrato utilizza una struttura con un participio al nominativo, il cui valore è del tutto assimilabile a quello di un participio congiunto o di un genitivo assoluto. Il costrutto in questione non lascia molte alternative in fase di interpretazione e lo stesso Schönberger traduce con una causale[91]. Se nel caso appena osservato il valore di subordinata causale si applicava abbastanza agilmente al nominativo assoluto, non così facile è la decodificazione di un passo come quello che segue:

I 29, 2

ταῦτ' οὖν ἐπαινῶν ὁ ζωγράφος καὶ οἰκτείρων τὴν Ἀνδρομέδαν, ὅτι κήτει ἐξεδόθη, τετέλεσται ἤδη ὁ ἆθλος, καὶ τὸ μὲν κῆτος ἔρριπται πρὸ τῆς ᾐόνος ἐμπλημμυροῦν πηγαῖς αἵματος, ὑφ' ὧν ἐρυθρὰ ἡ θάλασσα, τὴν δὲ Ἀνδρομέδαν ἀπαλλάττει τοῦ δεσμοῦ ὁ Ἔρως·

Il pittore lodando certo queste cose e compiangendo Andromeda, poiché è stata consegnata al mostro, la lotta è già terminata e il mostro è gettato sulla spiaggia e la inonda con rivoli di sangue, per i quali il mare si fa rosso; Eros poi scioglie Andromeda dai vincoli.

[91] SCHÖNBERGER 1968, p. 139: «Denn weil der Gott sie rasend machte, überläuf die Tyrrhener die Form von Delphinen».

Il quadro descrive l'uccisione da parte di Perseo del mostro a cui era stata offerta in sacrificio Andromeda. Risulta molto complesso attribuire ai due participi, congiunti con il nominativo ζωγράφος, un qualsiasi valore subordinante, al punto che potrebbe essere preferibile normalizzare la traduzione con due proposizioni indipendenti[92]. Quello che accomuna i due esempi presentati è certamente il senso di rottura della sintassi causato dall'anacoluto.

Seguendo Schönberger, possiamo fare riferimento a questa costruzione come *nominativus absolutus*, proprio per la presenza del participio e per la somiglianza che questa struttura ha con le altre forme di participio assoluto. L'editore tedesco propone come esempio di questa tipologia di costruzione participiale un caso tratto dall'*imago* dedicata ad Anfiarao, sostenendo che esso sia utilizzato con funzione partitiva[93]:

I 27, 1

Ἑπτὰ οὗτοι Πολυνείκει τῷ Θηβαίῳ τὴν ἀρχὴν κατακτώμενοι οὐδεὶς ἐνόστησε πλὴν Ἀδράστου καὶ Ἀμφιάρεω, τοὺς δὲλοι ποὺς ἡ Καδμεία κατέσχεν.

Questi sette che volevano prendere il potere per il tebano Polinice, nessuno ritornò eccetto Adrasto e Anfiarao, la terra di Cadmo trattiene gli altri.

Si tratta tuttavia, a mio modo di vedere, di un caso diverso dai precedenti. Qui, infatti, più che di participio assoluto, la funzione di κατακτώμενοι è quella di attributivo dell'iniziale ἑπτὰ οὗτοι che, pur essendo una forma di nominativo sospeso, sembra appartenere a un'altra tipologia di costruzione[94].

La seconda tipologia di *nominativus pendens* presente nelle *Imagines* si limita infatti alla menzione di soli termini nominali che, anche in questo caso, rimangono sospesi senza essere concordati con alcun verbo. Analizziamo ancora qualche passo:

---

[92] Anche in questo caso prendiamo come punto di riferimento la traduzione di SCHÖNBERGER 1968, che normalizza il periodo rendendo i participi con forme verbali di modo finito (p. 165): «Dem Künstler gefiel die Sage, und er fühlte Mitleid mit Andromeda, weil sie dem Untier ausgeliefert wurde».

[93] SCHÖNBERGER 1968, p. 157: «Von jenen Sieben, die dem Thebaner Polyneikes die Herrschaft gewinnen wollten, kehrte keiner heim außer Adrastos und Amphiaraos, die übrigen behielt die kadmeische Erde».

[94] Si tratta di una tipologia di *nominativus pendens* ben analizzata da MISIANO 2003.

I 19, 1

Ναῦς θεωρὶς καὶ ναῦς λῃστρική. τὴν μὲν Διόνυσος εὐθύνει, τὴν δ' ἐμβεβήκασι Τυρρηνοὶ λῃσταὶ τῆς περὶ αὐτοὺς θαλάττης. ἡ μὲν δὴ ἱερὰ ναῦς βακχεύει ἐν αὐτῇ Διόνυσος καὶ ἐπιρροθοῦσιν αἱ Βάκχαι, ἁρμονία δέ, ὁπόση ὀργιάζει, κατηχεῖ τῆς θαλάττης, ἡ δὲ ὑπέχει τῷ Διονύσῳ τὰ ἑαυτῆς νῶτα, καθάπερ ἡ Λυδῶν γῆ, ἡ δὲ ἑτέρα ναῦς μαίνονται καὶ τῆς εἰρεσίας ἐκλανθάνονται, πολλοῖς δὲ αὐτῶν ἀπολώλασιν ἤδη αἱ χεῖρες.

Una nave sacra e una nave pirata. Una la guida Dioniso, sull'altra sono saliti i Tirreni, pirati del loro mare. La nave sacra, su quella Dioniso fa festa e le Baccanti strepitano; una musica, quanta è necessaria al furore, risuona sul mare che sottomette il suo dorso a Dioniso, come la terra dei Lidii; l'altra nave, sono folli e dimenticano di remare, a molti di loro sono già scomparse le mani.

Il contesto è ancora quello dell'*imago* dei pirati Tirreni. La presentazione dei diversi soggetti del quadro è condotta da Filostrato attraverso un procedere strutturato secondo un'architettura precisa: la prima frase, interamente nominale, cita entrambe le navi presenti nel dipinto, che vengono riprese successivamente attraverso due nominativi sospesi, accompagnati dalle particelle μέν / δέ[95]. Come nel caso delle strutture participiali, il cambio di soggetto è netto e produce un effetto piuttosto straniante, ma lievemente meno brusco. Ancora un esempio:

II 17, 5

τὰ γὰρ ἐπ' αὐτῆς φαινόμενα ὁ Ζεὺς ἀφίησι κεραυνοὺς ἐπὶ τὸν γίγαντα, ὁ δ' ἀπαγορεύει μὲν ἤδη, πιστεύει δὲ τῇ γῇ ἔτι, καὶ ἡ γῆ δὲ ἀπείρηκεν οὐκ ἐῶντος αὐτὴν ἑστάναι τοῦ Ποσειδῶνος.

Le cose che appaiono sulla montagna, Zeus scaglia fulmini sul gigante e quello, mentre ormai soccombe, ancora si affida alla terra, ma la terra gli nega l'aiuto, poiché Poseidone non le concede di fermarsi.

[95] Questa tipologia di struttura è messa in evidenza da MISIANO 2003, p. 97.

Come nel caso precedente, il nominativo iniziale rimane sospeso e il testo si articola successivamente in una struttura bipartita. La forma τὰ γὰρ ἐπ' αὐτῆς φαινόμενα costituisce, come i nominativi dell'esempio precedente, una sorta di titolo, la menzione di una sezione del dipinto che viene spiegata con il procedere del testo[96]. Sulla base della loro funzione, faremo riferimento a questa seconda tipologia di *nominativus pendens* come "nominativo-titolo". Se l'uso del nominativo come 'caso zero' nelle titolature è assolutamente normale[97], non altrettanto naturale è il suo inserimento all'interno delle strutture del periodo, poiché quasi sempre l'effetto prodotto è quello di una frattura della sintassi.

Al di là delle definizioni proposte, ciò che accomuna entrambe le tipologie di costruzione analizzate è la creazione di una sintassi più o meno fortemente anacolutica e un deciso cambio di soggetto. Si tratta di un uso marcato della sintassi, che sottende una precisa volontà da parte dell'autore; come accennato in precedenza il ricorso a questo σχῆμα non costituisce una novità assoluta[98], ma la frequenza con cui esso è attestato nelle *Imagines* è certamente significativa.

A fronte della scarsa considerazione che l'anacoluto ha nella tradizione grammaticale e retorica antica, che ne metteva in evidenza il carattere non convenzionale e anomalo[99], diversi sono i contributi degli ultimi decenni, cui possiamo fare riferimento per provare a definire le caratteristiche delle strutture filostratee[100]. Una delle letture più interessanti è probabilmente quella offerta dall'approccio pragmatico della linguistica funzionale[101] che, focalizzando l'attenzione sulla dimensione

---

[96] SCHMID 1896 (p. 113) si riferisce a questa tipologia di *nominativi pendentes* definendoli come «Überschrift».

[97] Cfr. SCHWYZER 1939, p. 66.

[98] Abbiamo già accennato nell'analisi della testimonianza di Eustazio come la presenza di *nominativi pendentes* sia riscontrabile già a partire da Omero.

[99] Sul tema si veda quanto messo in evidenza da MISIANO 2002 (p. 1 ss.) e NOVELLI 2006 (p. 212), che scrive: «I grammatici e i retori antichi non si sono diffusi sulla descrizione di questa figura, limitandosi ad attingere perlopiù a Omero, agli storici ed agli oratori, sparuti esempi di volta in volta rubricati sotto le classi di 'vitium', 'anomalia', 'inconvenientia' o 'soloecismus'».

[100] Si fa riferimento principalmente ai lavori di KAKRIDIS 1976, pp. 36-47; SLINGS 1992, pp. 95-109; MISIANO 2003, pp. 99-112; NOVELLI 2006, pp. 211-32.

[101] Il quadro di riferimenti al contesto della cornice e alla dimensione colloquiale delineato fino a questo punto suggerisce la possibilità di porre l'accento sugli aspetti legati alla pragmatica della comunicazione. In quest'ottica risulta certamente di estremo interesse il modello proposto dalla Grammatica Funzionale di DIK 1997, secondo cui «a language is in the first place conceptualized as an instrument of social interaction among human beings, used with the intention of establishing communicative relationships» (p. 3); da questo assunto deriva l'importanza di situare la comunicazione in un preciso contesto

comunicativa del testo, definisce questo tipo di struttura come *theme construction*[102], ovvero l'anticipazione del *focus* di una proposizione che, isolato da essa, diventa un *theme*[103]. Per chiarire il concetto, proviamo ad applicare questa lettura a uno degli esempi discussi in precedenza. Nella presentazione delle navi dell'*imago* I 19 un'ipotetica struttura 'regolare' della proposizione avrebbe potuto presentare gli elementi in quest'ordine: Διόνυσος βακχεύει ἐν τῇ ἱερᾷ νηί. Filostrato, invece, sceglie di isolare un elemento della proposizione separandolo, anche grammaticalmente, dal resto della frase e veicolando la comunicazione attraverso due proposizioni distinte:

1. ἡ μὲν δὴ ἱερὰ ναῦς
2. βακχεύει ἐν αὐτῇ Διόνυσος

L'elemento isolato (1) si configura come *theme*, ovvero l'informazione su cui il parlante o lo scrivente intende concentrare l'attenzione del destinatario del testo. Attraverso l'utilizzo dei *nominativi pendentes,* in particolare dei nominativi-titolo, l'elemento dislocato assume quasi sempre valore rubricale, per indicare l'inizio di una sezione descrittiva, come se l'autore intendesse scandire il procedere dell'*ekphrasis* indicando di volta in volta la porzione del dipinto o il personaggio su cui vuole concentrare la propria attenzione. Questo valore permane anche nelle occasioni in cui il costrutto potrebbe assumere valore partitivo:

II 17, 2
βότρυς δὲ οἱ μὲν ὀργῶσιν, οἱ δὲ περκάζουσιν, οἱ δ' ὄμφακες, οἱ δ' οἰνάνθαι δοκοῦσι σεσοφισμένου τοῦ Διονύσου τὰς ὥρας τῶν ἀμπέλων, ὡς ἀεὶ τρυγῷη.

---

comunicativo, come la cornice delineata da Filostrato, poiché «linguistic expressions can be understood properly only when they are considered as functioning in settings, the properties of which are co-determined by the contextual and situational information available to speakers and addresses» (p. 6). È evidente che questo tipo di approccio è legato primariamente a quello che Dik definisce *natural language*, ovvero la lingua utilizzata come strumento di interazione sociale, e non alla lingua della produzione letteraria. Altrettanto evidente, come vedremo, è la possibilità di sfruttare questa tipologia di analisi per descrivere alcuni fenomeni peculiari della lingua colloquiale penetrati all'interno della lingua letteraria con intento mimetico per riprodurre il tono e le strutture del parlato.

[102] DIK 1997, p. 309 ss. Il concetto di *theme construction* è sostanzialmente quello di 'dislocazione a sinistra'.

[103] Per una definizione completa dei concetti di *topic* e *focus* si veda DEVINE-STEVENS 1994, p. 456 ss.

I grappoli, alcuni sono rigogliosi, altri vanno scurendosi, altri sono acerbi, altri ancora sembrano ai primi germogli, in quanto Dioniso ha escogitato sapientemente le stagioni delle viti, perché si possa sempre vendemmiare.

Non è un caso che questo tipo di dislocazione venga utilizzato spesso all'inizio delle descrizioni dei singoli quadri e ritorni frequentemente quando Filostrato vuole spostare l'attenzione su un nuovo soggetto presente nel dipinto. Per comprendere meglio il modo in cui l'autore struttura la sua *ekphrasis* analizziamo nel dettaglio un'*imago* in cui questo procedere emerge chiaramente. In II 19 viene descritto un personaggio di nome Forbante, re della popolazione barbara dei Flegi[104], che si scontra nel pugilato con Apollo: il dio era infuriato per il fatto che il brigante intercettava i pellegrini sulla strada per Delfi e li mandava presso i Flegi perché fossero derubati. La descrizione inizia così:

Ὁ μὲν ποταμός, ὦ παῖ, Κηφισὸς Βοιώτιός τε καὶ οὐ τῶν ἀμούσων, σκηνοῦσι δ' ἐπ' αὐτῷ Φλεγύαι βάρβαροι πόλεις οὔπω ὄντες[105].

πόλεις FP πόλις cet.

Il fiume, ragazzo, è il Cefiso Beotico e non uno di quelli estranei alle Muse, ma sono accampati là presso i barbari Flegi, che non sono ancora organizzati in città.

Viene presentato il contesto paesaggistico del dipinto, nel quale l'elemento più rilevante è evidentemente il fiume sulle cui sponde vivono i Flegi. Il testo prosegue con il primo dei nominativi-titolo:

[104] Si tratta di una figura nota da poche fonti antiche, in particolare uno scolio all'*Iliade* (XXIII 660) e un accenno nelle *Metamorfosi* ovidiane (XI 413); un interessante approfondimento è costituito dal recente contributo di GARCÍA ROMERO 2013, pp. 445-55.

[105] L'espressione πόλεις οὔπω ὄντες è problematica. La tradizione manoscritta attesta πόλις nella totalità dei codici ad eccezione dei due manoscritti principali (FP) che riportano invece πόλεις. DENNISTON 1933 (p. 216) osserva che «Men can hardly 'be' cities» e propone la lettura οὐ ποιοῦντες / οὐκ οἰκοῦντες. ROSE 1934 (pp. 126-7), pur concordando riguardo l'asperità del passo, ritiene sia sufficiente preferire la variante πόλις e suggerisce il confronto con l'espressione tucididea (VII 77, 7) ἄνδρες γὰρ πόλις, καὶ οὐ τείχη. Filostrato sembra voler indicare che i Flegi non sono ancora sufficientemente civilizzati da poter essere definiti una città, ma sono ancora selvaggi, come suggerisce il loro essere 'accampati' (σκηνοῦσι).

οἱ δὲ πυκτεύοντες τόν τε οἶμαι Ἀπόλλωνα ὁρᾷς, ὁ δ' αὖ Φόρβας ἐστίν, ὃν ἐστήσαντο οἱ Φλεγύαι βασιλέα, ἐπειδὴ μέγας παρὰ πάντας οὗτος καὶ ὠμότατος τοῦ ἔθνους.

I pugili, credo tu scorga Apollo, l'altro invece è Forbante, che i Flegi hanno eletto re, poiché costui è di corporatura superiore a tutti e il più feroce di quel popolo.

Sullo sfondo del paesaggio beotico, i primi personaggi descritti sono due pugili, protagonisti del quadro, Apollo e Forbante. Filostrato racconta quindi la storia di Forbante e specifica il motivo che ha portato i due contendenti allo scontro, fino a quando non decide di spostare la sua attenzione verso un altro elemento del quadro:

τὴν γὰρ δρῦν, ὦ παῖ, ταύτην οἶκον πεποίηται, καὶ παρ' αὐτὸν φοιτῶσιν οἱ Φλεγύαι δικασόμενοι δήπου ἐν τοῖς βασιλείοις τούτοις.

Questa quercia, ragazzo, l'ha resa la sua casa e i Flegi che vogliono avere giustizia si recano da lui in questi luoghi regali.

Non si tratta in questo caso di un nominativo, ma dell'anticipazione del complemento oggetto: il valore di rottura è certamente inferiore, tuttavia non possiamo non rilevare come il meccanismo di organizzazione della frase sia sostanzialmente lo stesso e sia condizionato dal desiderio di attirare l'attenzione su un elemento specifico della proposizione[106]. Lo stesso meccanismo è ripetuto subito dopo:

τοὺς δὲ βαδίζοντας ἐς τὸ ἱερὸν λαμβάνων γέροντας μὲν καὶ παῖδας εἰς τὸ κοινὸν τῶν Φλεγυῶν πέμπει λῄζεσθαί τε καὶ ἀποινᾶν.

Prendendo quelli che sono in cammino verso il santuario, vecchi e giovani, li manda alla comunità dei Flegi, perché siano derubati e sia chiesto un riscatto.

[106] Per i casi di anticipazione del complemento e più in generale per i fenomeni di alterazione dell'*ordo verborum* si veda quanto discusso in 4.5. .

Segue la descrizione delle crudeltà di Forbante e del particolare macabro delle teste dei pellegrini uccisi appese ai rami della quercia, fino all'arrivo di Apollo nelle sembianze di un giovane pugile, personaggio la cui presenza nel dipinto era già stata segnalata in apertura dell'*imago*. Filostrato vuole adesso concentrare l'attenzione proprio sul dio e descriverne l'aspetto; si tratta di un passaggio che merita una sottolineatura più forte:

> καὶ <u>τὸ μὲν τοῦ θεοῦ εἶδος</u> ἀκειρεκόμης, ὦ παῖ, γέγραπται καὶ τὰς χαίτας ἀνειληφώς, ἵνα εὐζώνῳ τῇ κεφαλῇ πυκτεύῃ.
>
> L'aspetto del dio, è dipinto con i capelli lunghi, ragazzo, e la chioma raccolta, perché facci a pugni con la testa ben cinta.

Troviamo, infatti, un altro nominativo-titolo, che introduce una sezione descrittiva diversa, nella quale l'autore parte tratteggiando l'aspetto del dio per poi passare gradualmente alla scena che vede Forbante soccombere e ne sottolinea i lineamenti brutali e quasi animaleschi. La conclusione dell'*imago* avviene con un ultimo cambio di scena:

> <u>τὸ δὲ ἐξ οὐρανοῦ πῦρ</u> σκηπτὸς ἐπὶ τὴν δρῦν φέρεται συμφλέξων τὸ δένδρον, οὐ μὴν ἐξαιρήσων γε τὴν ἐπ' αὐτῷ μνήμην· τὸ γὰρ χωρίον, ἐν ᾧ ταῦτα, Δρυός, ὦ παῖ, κεφαλαὶ ἔτι.
>
> Il fuoco dal cielo, un fulmine si abbatte sulla quercia per bruciare l'albero, non certo perché se ne cancelli la memoria, infatti il luogo in cui sono accaduti questi eventi, ragazzo, si chiama ancora "Teste di quercia"[107].

L'ultimo elemento inquadrato nel dipinto è slegato dalla descrizione precedente, che insisteva sull'aspetto dei contendenti nella lotta; una nuova sezione, dunque, introdotta da un nuovo 'titolo'.

Diverso potrebbe sembrare il valore del *nominativus absolutus*, poiché la presenza della forma participiale conferisce a queste strutture uno *status* differente

[107] Un luogo con lo stesso nome è citato da Erodoto (IX 39). Cfr. SCHÖNBERGER 1968, pp. 439-40.

all'interno del periodo, a volte assimilabile, come abbiamo visto, a quello di una proposizione subordinata. Slings analizza e spiega questi *nominativi pendentes* facendo sempre ricorso alla grammatica funzionale e motivando ancora una volta l'anacoluto con il desiderio di isolare un elemento della comunicazione[108]. Prendiamo come esempio il caso di *nominativus absolutus* utilizzato da Filostrato nell'*imago* che descrive la morte di Cassandra:

> II 10, 2
> πλήρεις δὲ ὄψων τράπεζαι, βασιλεῖς ὧν ἐσιτοῦντο ἥρωες, ἐν κόσμῳ τε οὐδὲν τούτων· ἀποθνήσκοντες γὰρ οἱ δαιτυμόνες τὰ μὲν λελάκτισται, τὰ δὲ συντέτριπται, τὰ δὲ ἀπ' αὐτῶν κεῖται.
>
> Le tavole erano colme dei cibi che gli eroi mangiavano e nulla è in ordine: morendo infatti i commensali, alcune cose sono state calciate via, altre sono andate in frantumi, altre sono abbandonate lontano da loro.

L'*imago* descrive la drammatica scena della sala del palazzo di Agamennone, nella quale i banchettanti sono stati tutti uccisi per mano di Clitemestra ed Egisto. Il *nominativus absolutus* introduce la successiva descrizione degli uomini agonizzanti, che si articola attraverso un elenco scandito ancora dalla presenza delle particelle μέν / δέ: la sua funzione, sotto il profilo pragmatico, non sembra molto dissimile da quella dei nominativi-titolo precedenti, ma la percezione del cambio di soggetto è un po' più netta, perché la tematizzazione coinvolge un'intera proposizione.

Se accettiamo l'idea che queste costruzioni abbiano sostanzialmente una genesi pragmatica, pur nella particolare connotazione mimetica delle *Imagines*, possiamo ulteriormente allargare lo sguardo e inserire all'interno del gruppo delle *theme constructions* anche alcune strutture che, pur non creando un evidente anacoluto, sono utilizzate nel testo con la stessa funzione. Si tratta dei casi in cui alcuni nominativi-titolo vengono ripresi da forme pronominali, in particolare il neutro plurale ταῦτα, con valore anaforico:

[108] SLINGS 1992, p. 100.

I 15, 2

σκευὴ μὲν γὰρ ἠνθισμένη καὶ θύρσοι καὶ νεβρίδες, ἔρριπται ταῦτα ὡς ἔξω τοῦ καιροῦ, καὶ οὐδὲ κυμβάλοις αἱ Βάκχαι χρῶνται νῦν οὐδὲ οἱ Σάτυροι αὐλοῦσιν, ἀλλὰ καὶ ὁ Πὰν κατέχει τὸ σκίρτημα, ὡς μὴ διαλύσειε τὸν ὕπνον τῆς κόρης, ἁλουργίδι τε στείλας ἑαυτὸν καὶ τὴν κεφαλὴν ῥόδοις ἀνθίσας ἔρχεται παρὰ τὴν Ἀριάδνην ὁ Διόνυσος, μεθύων ἔρωτι φησὶ περὶ τῶν ἀκρατῶς ἐρώντων ὁ Τήιος[109].

La veste floreale e i tirsi e le pelli di cerbiatto, queste cose mancano, poiché non opportune, né le Baccanti adesso usano i cembali, né i Satiri suonano l'aulos, ma anche Pan trattiene la danza, perché non sciolga il sonno della fanciulla e, indossata lui stesso la veste di porpora e ornato con rose il capo, Dioniso giunge da Arianna, "ubriaco d'amore" dice il poeta di Teo di quelli che amano smodatamente.

In questo caso gli elementi indicati dall'autore sono numerosi e la presenza del pronome che li ricomprende tutti e che diventa soggetto della proposizione successiva attenua la frattura sintattica. In alcuni casi l'accumulo è ancora più consistente e non viene ripreso, ma rimane sospeso in un lungo periodo interamente nominale:

II 13, 1

Αἱ τοῦ πελάγους ἀνεστηκυῖαι πέτραι καὶ ἡ ζέουσα περὶ αὐτὰς θάλαττα ἥρως τε δεινὸν βλέπων ἐπὶ τῶν πετρῶν καί τι καὶ φρονήματος ἔχων ἐπὶ τὴν θάλατταν. ὁ Λοκρὸς βέβληται μὲν τὴν ἑαυτοῦ ναῦν.

Gli scogli che stanno sollevati sul mare e il mare che gli ribolle intorno, l'eroe sulle rocce che guarda sprezzante ed è superbo contro il mare: il Locrese è stato rovesciato con la sua nave.

Anche in casi come quest'ultimo, in cui l'autore elenca così rapidamente una serie di soggetti rappresentati nel dipinto dedicato al naufragio di Aiace Oileo, emerge in modo evidente la ricerca di vivacità e spontaneità.

[109] Il riferimento è ad Anacreonte, fr. 31 Page. KAYSER 1870 riteneva da espungere l'espressione περὶ - ἐρώντων, che invece è conservata da BENNDORF-SCHENKL 1893 e KALINKA-SCHÖNBERGER 1968.

Ci si può chiedere se, in periodi come quello appena proposto, non sia più opportuno ipotizzare la tendenza dell'autore all'ellissi delle forme di εἰμί con funzione predicativa[110]. Si tratta di un'ipotesi che non può essere scartata *a priori*, tuttavia la sistematicità dell'uso dei nominativi-titolo sembra indirizzare verso l'idea di considerare come puramente nominali queste frasi. Nell'esempio seguente si alternano con una certa chiarezza frasi ellittiche e frasi nominali:

I 4, 1

Θηβῶν μὲν ἡ πολιορκία, τὸ γὰρ τεῖχος ἑπτάπυλον· ἡ στρατιὰ δὲ Πολυνείκης ὁ τοῦ Οἰδίποδος, οἱ γὰρ λόχοι ἑπτά. πελάζει αὐτοῖς Ἀμφιάρεως ἀθύμῳ εἴδει καὶ ξυνιέντι ἃ πείσονται. καὶ οἱ μὲν ἄλλοι λοχαγοὶ δεδίασι - ταῦτα καὶ τὰς χεῖρας ἐς τὸν Δία αἴρουσι - Καπανεὺς δὲ τὰ τείχη βλέπει περιφρονῶν τὰς ἐπάλξεις ὡς κλίμακι ἁλωτάς.

L'assedio di Tebe, infatti il muro è a sette porte; l'esercito di Polinice figlio di Edipo, i battaglioni infatti sono sette. Anfiarao si avvicina a loro con aria scoraggiata e cosciente delle cose che accadranno; gli altri capi hanno paura - per questo sollevano le mani verso Zeus - Capaneo invece osserva le mura disprezzando i merli, espugnabili con la scala.

Filostrato introduce il quadro dedicato a Meneceo presentando gli elementi principali della composizione e ricostruendo l'ambientazione del dipinto attraverso la menzione dell'assedio di Tebe e dell'esercito di Polinice. La struttura del periodo è simmetrica e a un sintagma nominale con funzione enunciativa segue un altro con funzione epesegetica, anch'esso privo di elementi verbali espliciti. Le due espressioni introdotte da γάρ, tuttavia, lasciano immaginare naturalmente la presenza di una copula rimasta sottintesa. Lo stesso non si può dire per le altre due frasi, per le quali il verbo sottinteso dovrebbe avere valore predicativo[111].

---

[110] Per l'ellissi di εἰμί in funzione predicativa: SCHWYZER 1939, p. 707. Sul rapporto tra frase nominale e frase ellittica del verbo si veda HUMBERT 1972, p. 65 ss.

[111] Alcuni traduttori hanno 'normalizzato' le asperità sintattiche del testo greco ripristinando alcune forme verbali anche per le proposizioni con i *nominativi pendentes*: FAIRBANKS 1931, p. 15: «This is the siege of Thebes, for the wall has seven gates; and the army is the army of Polyneices, the son of Oedipus, for the companies are seven in number». SCHÖNBERGER 1968, p. 95: «Theben gilt die Belagerung, den siebentorig ist die Mauer, und dies ist das Heer des Polyneikes, Sohnes des Oidipus, den es sind sieben Heerhaufen».

A questo punto possiamo provare a precisare quale funzione abbiano queste costruzioni anacolutiche all'interno del testo delle *Imagines*. Come accennato in precedenza, si tratta di strutture che in modo più o meno consapevole riproducono stilemi della lingua colloquiale: se già Schmid ha inserito quest'uso tra le forme da considerare come «Vulgarismen» e Kühner ne ha individuato l'origine nel desiderio di vividezza e di concisione della rappresentazione[112], Slings ha compiuto un passo in avanti, mettendo in evidenza come l'uso di questo genere di tematizzazioni, benché presente già nella poesia omerica[113], ricorra molto più frequentemente in quei testi che egli definisce come appartenenti alla categoria del *quasi-spoken language*, testi letterari che riproducono il parlato attraverso forme dialogiche (tragedia, commedia e dialogo filosofico)[114]. Nella lingua colloquiale, infatti, il desiderio di mettere in rilievo un elemento della frase o del periodo, a vantaggio di chi ascolta, porta inconsapevolmente il parlante a spostarlo verso l'inizio della frase, conferendo al termine il ruolo di soggetto[115]: questa scelta costringe spesso a rimodulare in corsa la struttura stessa del discorso, creando una frattura sintattica e un'incoerenza grammaticale. Un'irregolarità sul piano morfo-sintattico che, come ben sottolineato da Novelli, non pregiudica il livello comunicativo del testo[116], ma gli conferisce una particolare enfasi, che risulta ancora più evidente nel momento in cui tali costruzioni sono inserite all'interno di testi letterari.

Abbiamo ampiamente sottolineato come nelle *Imagines* siano presenti diversi elementi testuali che riconducono a una cornice colloquiale, dunque sembra abbastanza naturale connettere la presenza di questi *nominativi pendentes* con il desiderio dell'autore di rendere, anche sotto il profilo sintattico, i modi del parlato. Se è evidente che questo tipo di meccanismi, nella lingua parlata, è generato in modo spontaneo e inconsapevole come prodotto di un certo grado di emotività del parlante, naturalmente portato a organizzare i segmenti di comunicazione in un determinato ordine, in un testo

---

[112] KÜHNER-GERTH 1904, pp. 588-91.

[113] Ma anche in Pindaro, come ben dimostrato da MISIANO 2003, pp. 99-112.

[114] SLINGS 1992, p. 101 ss. Sulla presenza di questi costrutti come caratteristici della lingua colloquiale si veda inoltre MILLER-WEINERT 1998, p. 190 ss.

[115] SLINGS 1992, p. 100: «In spoken Greek, the input of a Topic as object or complement requires more concentration from the listener than input as subject, and concentration is disturbed too much if a piece of independent information is stationed between Topic and Focus».

[116] NOVELLI 2006, p. 212: «Pur spezzando l'aspettativa rispetto al codice linguistico di riferimento per quanto concerne il piano morfologico e sintattico, non compromette mai a livello pragmatico la coerenza espressiva del contesto, requisito essenziale dell'efficacia di ogni tipo di comunicazione».

letterario come le *Imagines* esso è frutto di un alto grado di consapevolezza. Come già notato da Fozio, Filostrato non è certamente uno sprovveduto e dimostra una profonda conoscenza della letteratura e della lingua, muovendosi con disinvoltura attraverso l'impalcatura di rimandi e citazioni che costituisce l'asse portante delle *Imagines*. Difficile immaginare che un professionista della parola e della scrittura possa aver utilizzato strutture di forte impatto sul testo in modo inconsapevole. Estremamente significativo poi il fatto che già Eustazio, parlando del *nominativus pendens,* ipotizzi che esso sia utilizzato per imitazione della lingua dell'oratore che organizza il suo pensiero mentre parla e abbia l'obiettivo di *stupire l'ascoltatore*.

Anche se le strutture anacolutiche del *nominativus pendens* sono caratteristiche della lingua delle *Imagines*, ciò non significa che esse siano assenti dal resto del *corpus* filostrateo, in cui risultano ben attestate. È opportuno riportare quindi qualche dato più preciso, per avere un quadro il più possibile completo del fenomeno[117]:

	Nominativus absolutus	Nominativo-titolo
Imagines	14	32
Vita Apollonii	16	18
Vitae Sophistarum	6	5
Heroicus	2	1
De Gymnastica	1	3

I dati presentati in tabella sono piuttosto eloquenti. L'unica opera che sembra avvicinarsi all'uso delle *Imagines* è la *Vita Apollonii*, il cui testo tuttavia è quasi quattro volte più lungo[118]. Quello che interessa maggiormente è però la presenza del costrutto anche al di fuori del contesto colloquiale delle *Imagines.* Inoltre, se questa struttura è legata esclusivamente agli usi della lingua parlata, è spontaneo domandarsi per quale motivo le occorrenze all'interno di un dialogo vero e proprio come l'*Heroicus* siano così limitate. Una prima spiegazione potrebbe essere legata all'evoluzione diacronica

[117] I luoghi sono quelli forniti da SCHMID 1896, pp. 113-4.
[118] Per la lunghezza dei due testi si veda quanto riportato in n. 87.

della lingua fiostratea. Filostrato potrebbe aver utilizzato una lingua sintatticamente più vicina a quella colloquiale in un determinato periodo della sua vita, per poi modificare nel tempo il suo stile. Le scarse indicazioni cronologiche riguardanti la produzione del *corpus*, tuttavia, inducono a ritenere poco affidabile qualsiasi ipotesi in tal senso[119].

Un confronto sicuro è invece quello relativo al genere letterario dell'opera, che costituisce sì un'innovazione, ma nata in un contesto ben preciso. Abbiamo visto come l'*ekphrasis* si caratterizzi per il suo essere un procedimento descrittivo «that brings the subject matter vividly before the eyes»[120] e come questa esigenza di vividezza e di immediatezza corrisponda alla necessità di generare reazioni emotive nel lettore attraverso tutte le strategie applicabili al discorso[121]. Filostrato cerca di coinvolgere il lettore in un'esperienza fortemente connotata dall'emotività: ricerca spesso il *pathos* e si sforza costantemente di immergere il lettore con i sensi nei dipinti, evocando ogni tipo di riferimento sensoriale[122]. È naturale dunque che il ricorso ai *nominativi pendentes* sia più frequente nelle *Imagines* che nelle altre opere del *corpus.* La frattura della sintassi assolve una duplice funzione: ha un forte valore emotivo e, come abbiamo dimostrato in precedenza, risponde perfettamente all'esigenza mimetica delle *Imagines,* alludendo alla dimensione colloquiale e ai referenti concreti della cornice, i dipinti della galleria. Le dislocazioni, i cambi di progetto, la frammentarietà dei periodi, tutto è perfettamente riconducibile a una precisa idea di mimesi linguistica che non è fine a sé stessa, ma orientata dal desiderio di conferire al testo una carica emotiva coerente con la cornice[123].

---

[119] In questa sede è utile precisare che, sulla base di riferimenti interni alle opere, possiamo affermare con una buona sicurezza che le *Vitae Sophistarum* siano successive alla *Vita Apollonii* e che questa abbia come probabile *terminus post quem* il 217, anno della morte di Giulia Domna. Per motivi differenti, la stessa data è considerata il *terminus post quem* anche dell'*Heroicus*. L'unico *terminus ante quem* per queste opere è invece la data ricavabile dalla dedica delle *Vitae Sophistarum*, che JONES 2002 (pp. 759-67) fissa al 242-3 connettendola con la figura di Gordiano III.

[120] Così WEBB 2009 (pp. 14; 51) traduce la definizione di Teone. Vedi n. 59.

[121] Una bella analisi della vividezza dell'*ekphrasis* filostratea sotto il profilo della gestione dei contenuti delle descrizioni è in BAUMANN 2011, pp. 17-34. Tra le altre interessanti osservazioni, lo studioso mette in evidenza la capacità dell'autore di rendere l'*enargeia* attraverso la costruzione dei movimenti nelle scene rappresentate.

[122] Per la presenza dei riferimenti sensoriali e il loro ruolo nell'*ekphrasis* delle *Imagines* si veda MANIERI 1999, pp. 111-21.

[123] L'idea che l'uso dei *nominativi pendentes* possa essere collegato alla ricerca di una studiata spontaneità è suggerito da WEBB 2006, p. 115.

4.2 Espressioni parentetiche

Un'altra caratteristica fondamentale dello stile filostrateo, che tutti i commentatori antichi e moderni non hanno mancato di mettere in evidenza, è il ricorso a una sintassi generalmente semplice e piana, strutturata quasi sempre attraverso brevi frasi giustapposte. Schönberger sottolinea come Filostrato si sforzi nella ricerca di una prosa dolce e fa riferimento al concetto di ἀφέλεια, che emerge dalla testimonianza di un lettore e ammiratore di Filostrato come Menandro Retore che, come abbiamo visto, accosta lo stile delle *Imagines* a quello di Platone e Senofonte[124]. Semplicità e immediatezza non equivalgono a trascuratezza ma, al contrario, dissimulano il grande sforzo dell'autore nella costante ricerca di un'espressione naturale[125] che, a volte, appare eccessivamente ostentata, come nota, non senza un certo fastidio, Norden[126].

L'elemento più appariscente di questa tendenza alla λέξις εἰρομένη[127], che è caratteristica di tutto il *corpus* filostrateo, è probabilmente il frequente ricorso all'utilizzo di proposizioni incidentali che, vedremo, costituisce un ulteriore tassello del desiderio dell'autore di avvicinare la sua sintassi all'emotività e all'immediatezza della lingua colloquiale[128]. Schmid fornisce un lungo elenco di queste espressioni[129], sulla cui definizione è necessario fare un po' di chiarezza prima di procedere. Schwyzer definisce la proposizione parentetica come una frase indipendente inserita all'interno di un'altra frase, principale o subordinata, senza che ciò causi un'alterazione del significato, ma solo una pausa rispetto al pensiero principale espresso nel periodo, cui la parentesi aggiunge un'informazione accessoria[130].

---

[124] *Supra*, pp. 10-11.
[125] *Ibid.*: «Seine Einfachheit ist Erzeugnis höchster Kunst und Bewußtheit».
[126] NORDEN 1898~1986, p. 441.
[127] Si tratta del concetto aristotelico (*Rhet.* 1409a) di prosa costruita attraverso il ricorso alla paratassi, cui si oppone la λέξις κατεστραμμένη, che invece indica i periodi strutturati attraverso l'ipotassi. Cfr. DENNISTON 1952 p. 60 ss.
[128] In merito al valore colloquiale delle espressioni parentetiche si veda quanto discusso in CILIA 2010 (pp. 167-8) in riferimento a Euripide.
[129] SCHMID 1896 (p. 545), come Menandro Retore, associa l'utilizzo di queste espressioni parentetiche al periodare erodoteo. In merito a questo particolare della sintassi di Filostrato si veda anche SCHÖNBERGER 1968, p. 60.
[130] SCHWYZER 1939, p. 70. Lo studioso tedesco distingue tre diverse tipologie di parentetica, sulla base della collocazione che tale proposizione può avere rispetto alla frase in cui è inserita: si parlerà dunque di *prosthothese*, *mesothese* e *opisthothese* per parentesi inserite rispettivamente prima, nel mezzo e dopo una determinata proposizione.

Anche in questo caso partiamo dall'analisi di passi esemplificativi; prendiamo come primo esempio il passo seguente:

I 12, 6

ἵν'οὖν μὴ περὶ σμικρῶν διεξίοιμεν, ἀλλὰ περὶ ὧν λέγειν ἄξιον, τοὺς μὲν καλάμῳ θηρῶντας ἢ κύρτῳ τεχνάζοντας ἢ εἴ τις ἀνιμᾷ δίκτυον ἢ ἐναράττει τρίαιναν, ἀφέλωμεν τοῦ λόγου· σμικρὸν γὰρ ἀκούσει περὶ αὐτῶν καὶ φανεῖταί σοι μᾶλλον ἡδύσματα τῆς γραφῆς. τοὺς δὲ ἐπιχειροῦντας τοῖς θύννοις ἴδωμεν· ἄξιοι γὰρ οὗτοι λόγου διὰ μέγεθος τῆς θῆρας.

Affinché dunque non trattiamo di cose di poco conto, ma invece quelle di cui è degno parlare, togliamo dal discorso quelli che pescano con la canna o quelli che si adoperano con la nassa o se qualcuno tira su una rete o colpisce con il tridente: è di poca importanza ascoltare queste cose e ti sembreranno piuttosto abbellimenti del dipinto. Osserviamo invece quelli che si gettano sui tonni; questi infatti sono degni del discorso per la grandezza della preda.

La prima delle due proposizioni evidenziate costituisce una breve interruzione del logico procedere della descrizione, separando i due congiuntivi attraverso i quali l'autore invita il suo interlocutore a tralasciare alcuni particolari del dipinto per concentrarsi invece su elementi più importanti. Le due proposizioni indipendenti coordinate costituiscono, sul piano logico, una chiarificazione di quanto espresso dalla frase precedente; la presenza della congiunzione γάρ, con senso evidentemente esplicativo, è un'ulteriore spia del valore logico di tale periodo. Il testo inoltre prosegue ripetendo la stessa identica struttura subito dopo, motivando questa volta la scelta di concentrare l'attenzione dello spettatore su alcuni particolari del quadro. È possibile in questi casi parlare di vere e proprie parentesi? Benché la prima proposizione sia inserita tra due frasi coordinate e con lo stesso soggetto, il ritmo del testo non risulta eccessivamente interrotto. Si tratta di quella naturale tendenza della prosa filostratea che manifesta, come detto, una grande predilezione per l'uso di brevi frasi posposte.

Tuttavia alcuni editori ottocenteschi, in particolare Kayser, hanno evidentemente considerato questa tipologia sintattica come parentetica[131].

In ragione di questo procedere per accostamenti asindetici delle frasi, la valutazione del rapporto tra le proposizioni può essere condizionata dal ruolo della punteggiatura nelle scelte operate dai singoli editori. Consideriamo il passo riportato di seguito:

I 26, 2

καὶ αἱ μὲν ἐπὶ τὴν μητέρα τοῦ Ἑρμοῦ τρέπονται λεχὼ κειμένην, ὁ δ' ὑπεκδὺς τῶν σπαργάνων ἤδη βαδίζει καὶ τοῦ Ὀλύμπου κάτεισι. γέγηθε δὲ αὐτῷ τὸ ὄρος - <u>τὸ γὰρ μειδίαμα αὐτοῦ οἷον ἀνθρώπου</u> - νόει δὲ τὸν Ὄλυμπον χαίροντα, ὅτι ὁ Ἑρμῆς ἐκεῖ ἐγένετο.

Alcune si volgono verso la madre di Hermes che giace puerpera, lui invece fuggito già dalle fasce cammina e scende dall'Olimpo. Il monte si rallegra per lui, infatti il suo sorriso è come quello di un uomo; tu pensa che l'Olimpo è felice per il fatto che Hermes è nato lì.

Il passo citato è proposto nella versione che appare sull'edizione degli editori viennesi curata da Benndorf - Schenkl[132]. L'espressione evidenziata ha lo stesso valore di quelle analizzate in precedenza, in quanto esplicativa dell'affermazione cui fa seguito; tuttavia la scelta di isolare l'espressione fra trattini conferisce alla frase uno *status* evidentemente diverso, molto più isolato dal resto del periodo e decisamente parentetico: gli editori scelgono di inserire l'espressione fra trattini poiché evidentemente la considerano su un piano diverso sotto il profilo logico-informativo rispetto alle porzioni di testo che la precedono e seguono. Più adeguata è invece la scelta di Schönberger, che in tutti i casi simili ha deciso di tenere un comportamento meno normalizzante e ha conservato le sequenze di brevi frasi giustapposte, anche quando le informazioni in esse contenute interrompono elencazioni di elementi tra loro coerenti.

[131] In merito alla valutazione delle espressioni parentetiche è utile sottolineare che il corposo lavoro di Schmid è condotto proprio sull'*editio minor* di KAYSER 1871.
[132] BENNDORF-SCHENKL 1893, p. 50.

In alcuni casi, tuttavia, possiamo parlare di vere e proprie proposizioni parentetiche. Nel passo immediatamente successivo a quello appena analizzato, troviamo un esempio chiaro:

> I 26, 3
> τίς οὖν ἡ κλοπή; βοῦς νεμομένας ἐν τῷ τοῦ Ὀλύμπου πρόποδι, ταύτας δήπου τὰς χρυσόκερως καὶ ὑπὲρ χιόνα λευκάς - ἀνεῖνται γὰρ τῷ Ἀπόλλωνι - ἄγει στροβῶν εἰς χάσμα τῆς γῆς, οὐχ ὡς ἀπόλοιντο, ἀλλ' ὡς ἀφανισθεῖεν εἰς μίαν ἡμέραν, ἔστ' ἂν τὸν Ἀπόλλω δάκῃ τοῦτο, καὶ ὡς οὐδὲν μετὸν αὐτῷ τοῦ γεγονότος ὑποδύεται τὰ σπάργανα.
>
> Dunque qual è il furto? Le vacche che pascolano ai piedi dell'Olimpo, quelle dalle corna dorate e più bianche della neve - sono consacrate infatti ad Apollo - facendole muovere confusamente[133] le conduce in una voragine del terreno, non perché muoiano, ma perché rimangano nascoste per un giorno, fin quando questo affligga Apollo, e come se nulla di ciò che è accaduto lo riguardasse, si rimette sotto le fasce.

La collocazione della frase, inserita tra due elementi della stessa proposizione, genera una cesura netta nel procedere della sintassi: in questo caso gli editori sono concordi sulla necessità di inserire la proposizione fra trattini.

La caratteristica che accomuna tutte queste frasi, considerabili o meno come parentesi, è la loro appartenenza a un livello informativo diverso da quello della descrizione del quadro, poiché quasi sempre sono utilizzate per aggiungere considerazioni personali di commento a quanto descritto dall'autore utili a chiarire e spiegare quanto il dipinto che egli sostiene di avere davanti mostra in modo forse poco evidente.

---

[133] Il participio στροβῶν, il cui senso è 'girare, roteare' ma anche 'agitare, sconvolgere', è probabilmente un riferimento allo stratagemma escogitato dal dio per confondere le impronte delle vacche, come testimoniato dai versi dell'inno omerico, *Merc.* 75-79 e da un frammento degli *Ichneutai* di Sofocle, 314, 115-23 Radt. Molto interessante il confronto con l'utilizzo dello stesso verbo in *Schol.* Hom. *Od.* XXII 299 (οἶστρος θηρίον ἀκρίδι ἐοικὸς τὴν χροιὰν ποικίλον, εὐκίνητον, δάκνον καὶ στροβοῦν τὰς βοῦς) in riferimento ai versi in cui si paragona il fuggire scomposto dei proci alla reazione della mandria delle vacche al fastidio causato dal tafano (*Od.* 299-301 οἱ δ' ἐφέβοντο κατὰ μέγαρον βόες ὥς ἀγελαῖαι· | τὰς μέν τ' αἰόλος οἶστρος ἐφορμηθεὶς ἐδόνησεν | ὥρῃ ἐν εἰαρινῇ, ὅτε τ' ἤματα μακρὰ πέλονται).

Pur essendo spesso queste frasi introdotte da γάρ, si trovano anche casi privi della particella, che comunque mantengono lo stesso valore logico-informativo. Nel passo che segue, ad esempio, la parentetica separa soggetto e complemento oggetto dal predicato verbale, aggiungendo una considerazione accessoria rispetto al contenuto della principale:

I 15, 1

Ὅτι τὴν Ἀριάδνην ὁ Θησεὺς ἄδικα δρῶν – <u>οἱ δ' οὐκ ἄδικά φασιν, ἀλλ' ἐκ Διονύσου</u> – κατέλιπεν ἐν Δίᾳ τῇ νήσῳ καθεύδουσαν, τάχα που καὶ τίτθης διακήκοας· σοφαὶ γὰρ ἐκεῖναι τὰ τοιαῦτα καὶ δακρύουσιν ἐπ' αὐτοῖς, ὅταν ἐθέλωσιν.

Che Teseo, comportandosi in modo ingiusto - alcuni dicono non in modo ingiusto, ma per volere di Dioniso - abbia abbandonato sull'isola di Dia Arianna che dormiva, lo hai ascoltato probabilmente dalla nutrice; quelle sono esperte in storie di questo genere e ci piangono su, quando vogliono.

Un caso particolarmente interessante è costituito dall'*incipit* dell'*imago* II 16, in cui l'autore destruttura il periodo attraverso un accumulo di parentesi e un'elencazione di elementi del dipinto:

II 16, 1

Ὁ θύων ἐν Ἰσθμῷ δῆμος - εἴη δ' ἂν ὁ ἐκ τῆς Κορίνθου - καὶ βασιλεὺς οὑτοσὶ τοῦ δήμου - Σίσυφον αὐτὸν ἡγώμεθα - τέμενος δὲ τουτὶ Ποσειδῶνος ἠρέμα τι προσηχοῦν θαλάττῃ - αἱ γὰρ τῶν πιτύων κόμαι τοῦτο ᾄδουσι - τοιάδε, ὦ παῖ, σημαίνει· ἡ Ἰνὼ τῆς γῆς ἐκπεσοῦσα τὸ μὲν ἑαυτῆς Λευκοθέα τε καὶ τοῦ τῶν Νηρηίδων κύκλου, τὸ δὲ τοῦ παιδὸς ἡ γῆ Παλαίμονι τῷ βρέφει χρήσεται.

Il popolo che sacrifica sull'Istmo - dovrebbe essere quello di Corinto - e questo, re di quel popolo - consideriamolo Sisifo - questo recinto sacro di Posidone che riecheggia con dolcezza verso il mare - è questo il canto delle chiome dei pini - rivelano queste cose, ragazzo: Ino bandita dalla terra, per quanto riguarda lei diventa Leucotea del cerchio delle Nereidi, per quanto riguarda il bambino, la terra si servirà del piccolo Palemone.

Attraverso una serie di *flash* Filostrato presenta e interpreta rapidamente uno dietro l'altro diversi elementi del mito di Leucotea e Palemone[134]. Al di là della semplice valutazione in merito al ruolo sintattico di tali espressioni, sembra di poter scorgere un meccanismo logico del tutto simile a quello degli anacoluti analizzati in precedenza. Non solo l'effetto di rottura e frammentazione del discorso è simile: la motivazione che possiamo supporre abbia condotto Filostrato a un uso così copioso di parentesi è da ricercare nell'effetto di ripensamento, di un cambio di pensiero tipico di chi organizza progressivamente il proprio discorso. Lo stesso Kühner inserisce la sua riflessione sull'uso delle espressioni parentetiche in una sezione dedicata all'anacoluto, nella quale, tra l'altro, riconduce l'uso consapevole di queste espressioni di rottura della sintassi al desiderio di riprodurre la leggerezza e l'immediatezza della lingua quotidiana[135]. Più che Erodoto, il modello è per lui il dialogo platonico, di cui il grammatico tedesco esalta la *natürlichen Nachlässigkeit,* la naturale trascuratezza. In generale la lingua d'uso quotidiano predilige la paratassi, evitando il più possibile strutturazioni complesse con frasi dipendenti[136]; la produzione di proposizioni sintatticamente indipendenti è un segnale di oralità e «quanto più liberamente queste diversioni, derivanti per lo più da ostacoli interni al parlante, vengono aggiunte e inserite, tanto più corrispondono agli spontanei costrutti del discorso nella lingua d'uso»[137].

4.3 Interrogative 'retoriche' ed esclamazioni

Carattere emotivo è da attribuire alla presenza delle cosiddette interrogative 'retoriche'[138]: accanto alle frequenti domande che l'autore rivolge al ragazzo, si trovano infatti frasi interrogative che non hanno reale valore di domanda, ma sono utilizzate per

[134] Con SCHÖNBERGER 1968 (p. 423), leggiamo dietro questa presentazione alcuni dettagli del mito per i quali un utile luogo di confronto può essere Paus. II 2, 1.
[135] KÜHNER-GERTH 1904, p. 588 ss. Si segnala in particolare il punto 6 in cui, tra le altre cose, leggiamo «Hieraus geht deutlich hervor, dass die Rede in den Dialogen nicht durch die strengen Gesetze der Kunst gebunden sein kann, sondern sich in einer gewissen natürlichen Nachlässigkeit gefallen muss».
[136] HOFMANN 1951~2003, p. 249.
[137] *Ibid.,* pp. 262-3.
[138] Alla lista dei passi segnalati da SCHMID 1896, p. 528 (I 2, 5; I 6, 7; I 9, 2; 6; I 10, 3; 5; I 19, 2; I 26, 3; II 1, 4; II 8, 6; II 12, 1;) possiamo aggiungere: I 7, 3; II 4, 2; 5, 1; 3; 6, 2; 25, 1.

affermare, con una particolare connotazione emotiva, una realtà mentale del parlante[139]. Nelle *Imagines* sono utilizzate generalmente per enfatizzare un particolare dei dipinti che merita attenzione e introdurne la relativa discussione. Nell'*imago* dedicata alla nascita di Pindaro, ad esempio, dopo l'*incipit* che esalta la precisione con cui il pittore ha dipinto alcune api, Filostrato scrive:

> II 12, 1
> τί οὖν οὐκ ἐν σίμβλοις αἱ σοφαί; τί δὲ ἐν ἄστει; κωμάζουσιν ἐπὶ τὰς τοῦ Δαϊφάντου θύρας - γέγονε δὲ ἤδη Πίνδαρος, ὡς ὁρᾷς - πλάττειν κἀκ νηπίου αὐτόν, ἵν' ἐμμελὴς ἤδη καὶ ἔμμουσος ᾖ, καὶ ποιοῦσι ταῦτα.
>
> Perché dunque le sagge non sono negli alveari? Perché invece sono in città? Si muovono in sciame verso la casa di Daifanto - come vedi è da poco nato Pindaro - per formarlo fin da bambino perché sia abile nel canto e nella musica, e si dedicano a queste cose.

La presenza di queste frasi interrogative è un evidente meccanismo retorico che consente a Filostrato di vivacizzare il discorso, quasi simulando e anticipando le possibili richieste di spiegazioni del giovane. Appena davanti al dipinto Filostrato si lascia prendere dall'entusiamo e inizia la descrizione delle api prima ancora di introdurre l'argomento del quadro; questa 'spontanea' inversione del logico procedere del discorso induce all'ovvia necessità di un chiarimento: l'autore ritorna sui suoi passi ed esplicita il dubbio che immagina possa essere sorto nella mente del suo interlocutore. In alcuni casi la componente emotiva si rivela nell'accumulo di interrogative, non solo di tipo retorico:

> I 2, 4
> ἐπαινῶ καὶ τὸ ἔνδροσον τῶν ῥόδων καὶ φημὶ γεγράφθαι αὐτὰ μετὰ τῆς ὀσμῆς. τί λοιπὸν τοῦ κώμου; τί δ' ἄλλο γε ἢ οἱ κωμάζοντες; ἢ οὐ προσβάλλει σε κρόταλα καὶ θροῦς ἔναυλος καὶ ᾠδὴ ἄτακτος;

[139] Per il valore colloquiale di queste frasi si veda HOFMANN 1951~2003, p. 189 ss. Si tratta di una tipologia di frase che, sorta originariamente in contesto dialogico, prevedeva spesso risposte meccanizzate. Con il tempo questa tipologia di domanda 'affettiva' si è naturalmente estesa anche al monologo.

Lodo anche la rugiada che bagna le rose e dico che sono dipinte insieme al loro profumo. Cosa manca di Komos? Cos'altro se non quelli che partecipano alla festa? Non ti colpiscono i crotali e il grido accompagnato dall'aulos e il canto disordinato?

Segno di emotività riconducibile alla dimensione colloquiale è anche la presenza di esclamazioni. Si tratta di pochi casi, espressi attraverso l'utilizzo del genitivo preceduto dall'interiezione φεῦ, una formula riconducibile a modi espressivi tipici della prosa attica[140]. Riportiamo qualche passo a titolo esemplificativo:

II 15, 5
φεῦ τοῦ βραχίονος, ὡς γεγύμνασται πρὸς τὴν θάλασσαν ἐμπίπτων ἀεὶ τοῖς κύμασι καὶ λεαίνων αὐτὰ ἐς τὴν νῆξιν.

Il braccio! È allenato per il mare, poiché sempre si tuffa tra le onde e le appiattisce nel nuotare[141].

I 11, 4
τὰ δὲ ἐπὶ τῇ ὄχθῃ γύναια, αἳ οὔπω δένδρα, φασὶ τὰς Ἡλιάδας ἐπὶ τῷ ἀδελφῷ μεταφῦναι καὶ εἰς δένδρα λῆξαι δάκρυά τε ἀφιέναι. Καὶ ἡ γραφὴ ταῦτα οἶδε· ῥίζας γὰρ βαλλομένη ταῖς κορυφαῖς τὰ μὲν εἰς ὀμφαλὸν δένδρα αὖται, τὰς δὲ χεῖρας ὄζοι φθάνουσι. φεῦ τῆς κόμης, ὡς αἰγείρου πάντα. φεῦ τῶν δακρύων, ὡς χρυσᾶ.

Le donne sulla riva, che ancora non sono alberi, si dice siano le Eliadi che si trasformano a causa del fratello, diventano alberi e lasciano scorrere il pianto. Il dipinto conosce questi eventi: gettate le radici alle estremità, da una parte esse sono alberi fino all'ombelico, da un'altra i rami arrivano alle mani. I capelli! Tutti di pioppo. Le lacrime! Oro.

In quest'ultimo esempio la carica emotiva porta alla rapida successione di due esclamazioni per indicare i capelli e le lacrime delle Eliadi trasformate in alberi.

[140] Si veda a proposito quanto sostenuto da STEVENS 1976 (p. 61) secondo cui la forma ancor più marcatamente colloquiale sarebbe quella del semplice genitivo esclamativo senza interiezione.
[141] Il personaggio descritto è Glauco, la divinità marina che gli Argonauti incontrano durante il loro viaggio. Cfr. Apoll. Rhod. I 1309 ss.

Caratteristica comune delle sei occorrenze di questa forma è la presenza di una breve espressione di valore epesegetico introdotta da ὡς.

4.4 Concordanze

Fino a che punto la sintassi può essere costruita con l'intento mimetico di riprodurre la naturale vivacità della lingua colloquiale? Dalla lingua delle *Imagines* emerge un ulteriore spunto di riflessione, dato dal ricorso alla *constructio ad sensum* e dalla presenza di alcuni casi di concordanze 'faticose'. Si tratta certamente di un fenomeno molto più contenuto e marginale, ma comunque interessante ai fini dell'analisi sintattica del testo. Prendiamo in considerazione il caso del sostantivo γύναιον, partendo dal brano discusso nel paragrafo precedente:

I 11, 4
τὰ δὲ ἐπὶ τῇ ὄχθῃ γύναια, αἳ οὔπω δένδρα, φασὶ τὰς Ἡλιάδας ἐπὶ τῷ ἀδελφῷ μεταφῦναι καὶ εἰς δένδρα λῆξαι δάκρυά τε ἀφιέναι.

Le donne sulla riva, che ancora non sono alberi, si dice siano le Eliadi che si trasformano a causa del fratello, diventano alberi e lasciano scorrere il pianto.

L'autore, parlando delle Eliadi, le indica con il sostantivo neutro τὰ γύναια, ma immediatamente dopo le richiama logicamente con il relativo femminile: una concordanza grammaticalmente imperfetta, ma perfettamente giustificabile sul piano logico. L'uso si ripete nell'*imago* successiva, quando Filostrato deve concordare con il sostantivo due participi congiunti, che troviamo ancora al femminile:

I 12, 4
τὸ δὲ γύναιον ἀπὸ τῆς οἰκίας οἷον ἐκ περιωπῆς ὁρᾷ ταῦτα καὶ γελᾷ κατὰ τοῦ κώμου, χλιδῶσα εἰς τοὺς ἐρῶντας ὡς οὐ πλεῖν μόνον, ἀλλὰ καὶ νεῖν ἀναγκάζουσα.

La donna guarda questi avvenimenti dalla casa come da un punto di vedetta e ride della compagnia, inorgogliendosi per gli amanti poiché li costringe non solo a remare, ma anche a nuotare.

A questo si aggiunga che poco prima, nella stessa *imago*, troviamo ancora un caso di concordanza con un participio, ma questa volta grammaticalmente corretto[142]:

I 12, 4
ἡ δὲ ἐφεξῆς οἰκία, χηρεύει τι γύναιον ἐξεληλυθὸς τοῦ ἄστεος δι' ὄχλον νέων· ἁρπάσεσθαι γὰρ αὐτὸ ἔφασαν καὶ ἀφειδῶς ἐκώμαζον καὶ δώροις ἐπείρων.

La casa vicino, ci vive da vedova una donna che si è allontanata dalla città a causa del fastidio di alcuni giovani: dicevano infatti di volerla rapire e si davano alle feste senza riguardo e la tentavano con doni.

Simili costruzioni, com'è facile aspettarsi, si trovano anche per casi di concordanza nel numero con nomi collettivi, che ricorrono in più occasioni all'interno delle *Imagines*. Si tratta certamente di un fenomeno dalla genesi abbastanza banale e di uso decisamente comune, tuttavia non trascurabile nel quadro generale della lingua filostratea:

I 12, 10
ὁ δὲ τῶν ἁλιέων δῆμος ἡδεῖς καὶ ξανθοὶ τὴν χρόαν ὑπὸ τοῦ θέρεσθαι.

Il gruppo dei pescatori è lieto e ambrato nella carnagione perché bruciato dal sole.

II 7, 3
καὶ ἡ στρατιὰ πενθεῖ τὸ μειράκιον περιεστῶτες αὐτῷ θρήνῳ ἅμα, πήξαντες δὲ τὰς αἰχμὰς εἰς τοὔδαφος ἐναλλάττουσι τὼ πόδε

L'esercito piange il giovane, disposti tutti insieme intorno a lui per il lamento funebre, conficcate le lance nel terreno, incrociano i piedi.

[142] Non si tratta tra l'altro dell'unica occorrenza di γύναιον correttamente concordato al neutro; ulteriori luoghi di confronto possono essere: I 12, 4; 19, 2; 27, 3.

In qualche caso questo tipo di concordanza ha indotto qualche editore a scegliere varianti che normalizzassero il testo:

II 22, 1

[οἱ Πυγμαῖοι] καὶ γὰρ σπείρουσι καὶ θερίζουσι καὶ πυγμαίῳ ζεύγει ἐφεστᾶσι, λέγονται δὲ καὶ πελέκει χρήσασθαι ἐπὶ τὸν ἄσταχυν ἡγούμενοι αὐτοὺς δένδρα εἶναι.

αὐτὸν m^2 Par. 1696

I Pigmei infatti seminano e mietono e impongono il giogo a cavalli pigmei, si dice anche che usino la scure per la messe, considerando quelle come fossero alberi.

La variante è una correzione della seconda mano che opera sul manoscritto. Mentre gli ultimi editori moderni l'hanno considerata una banalizzazione, Kayser l'ha invece accolta nel testo.

In altre occasioni errate letture e congetture di dubbia utilità sono state generate dalla confusione nella concordanza prodotta dall'incomprensione della sintassi filostratea. Prendiamo, ad esempio, il caso di questo passo, tratto dall'*imago* dedicata alla figura di Antiloco:

II 7, 1

Τὸν Ἀχιλλέα ἐρᾶν τοῦ Ἀντιλόχου πεφώρακας οἶμαι παρ' Ὁμήρῳ, νεώτατον τοῦ Ἑλληνικοῦ ὁρῶν τὸν Ἀντίλοχον καὶ τὸ ἡμιτάλαντον τοῦ χρυσοῦ ἐννοῶν τὸ ἐπὶ τῷ ἀγῶνι. καὶ ἀπαγγέλλει τῷ Ἀχιλλεῖ κεῖσθαι τὸν Πάτροκλον σοφισαμένου τοῦ Μενέλεω παραμυθίαν ὁμοῦ τῇ ἀγγελίᾳ, μεταβλέψαντος Ἀχιλλέως εἰς παιδικά, καὶ θρηνεῖ ἐρωμένου ἐπὶ τῷ πένθει καὶ συνέχει τὼ χεῖρε, μὴ ἀποκτείνῃ ἑαυτόν, ὁ δ' οἶμαι καὶ ἁπτομένῳ χαίρει καὶ δακρύοντι. αὐτὰ μὲν οὖν Ὁμήρου γραφαί, τὸ δὲ τοῦ ζωγράφου δρᾶμα [...]

αὗται Jacobs ταῦτα Kayser αὐτὰ libri

Credo che tu abbia scoperto in Omero che Achille amava Antiloco vedendo che Antiloco era il più giovane dello schieramento greco, e considerando il mezzo talento d'oro, avuto per la gara. Lui annuncia ad Achille che Patroclo giace morto, perché Menelao ha escogitato questa consolazione nello stesso momento dell'annuncio, mentre Achille volge lo sguardo verso il giovane; il ragazzo piange per il lamento dell'innamorato e gli prende le mani, perché quello non si uccida; ed egli, credo, si rallegra per il contatto e per il pianto. Queste vicende sono le immagini di Omero[143], la storia del pittore, invece […]

Nell'ultima affermazione di Filostrato la forma αὐτὰ, attestata in modo coerente da tutta la tradizione, ha generato un certo fastidio in Jacobs per la presunta incongruenza di genere che egli ha ritenuto di dover correggere, normalizzando il testo con la presenza di un αὗται che tuttavia risulta ben poco coerente con il contesto. La presenza del neutro plurale è da considerarsi normale, poiché la concordanza della parte nominale γραφαί con il soggetto αὐτά, utilizzato con valore anaforico in riferimento a quanto elencato nel periodo precedente, risulta ampiamente attestata nell'uso filostrateo[144]. La seconda frase infatti introduce il δρᾶμα del pittore, che l'autore inizia a descrivere subito dopo.

Nel caso seguente, invece, il problema di concordanza è più complesso da giustificare e la tradizione manoscritta presenta una variante che tenta di normalizzare un testo che evidentemente già per i lettori antichi risultava di difficile comprensione:

I 19, 4

ἡ δὲ τοῦ Διονύσου ναῦς τὰ μὲν ἄλλα πυραμίδι εἴκασται, φολιδωτὴ δὲ ὁρᾶται τὸ ἐς πρύμναν κυμβάλων αὐτῇ παραλλὰξ ἐνηρμοσμένων, ἵν', εἰ καὶ Σάτυροί ποτε ὑπὸ οἴνου καθεύδοιεν, ὁ Διόνυσος μὴ ἀψοφητὶ πλέοι, τὴν δὲ πρῷραν ἐς χρυσῆν πάρδαλιν εἴκασταί τε καὶ ἐξῆκται. φιλία δὲ τῷ Διονύσῳ πρὸς τὸ ζῷον, ἐπειδὴ θερμότατον τῶν ζῴων ἐστὶ καὶ πηδᾷ κοῦφα καὶ ἴσα εὐάδι. ὁρᾷς γοῦν καὶ <u>αὐτὸ τὸ θηρίον</u>, <u>συμπλεούσας</u> τῷ Διονύσῳ καὶ <u>πηδώσας</u> ἐπὶ τοὺς Τυρρηνοὺς μήπω κελεύοντος.

πέτρᾳ μοι διείκασται ω πυραμίδι εἴκασται Kalinka συμπλέον … πηδῶν recc.

[143] Filostrato fa riferimento a diversi passi omerici. In merito al premio aggiuntivo concesso da Achille ad Antiloco in occasione della vittoria nella corsa durante i giochi in onore di Patroclo: Hom. *Od.* XXIII 795 ss.; per l'ambasceria con cui Antiloco comunica ad Achille la morte di Patroclo e teme poi che egli si uccida per il dolore: *Od.* XVIII 17 ss.

[144] Per quest'uso si veda *supra,* p. 52 ss.

> La nave di Dioniso, per il resto, è simile a una piramide, ma nella prua sembra coperta di squame, poiché a quella sono adattati irregolarmente dei cembali, perché se mai i Satiri si addormentassero a causa del vino, Dioniso non navighi senza frastuono, la poppa invece ritrae una pantera dorata. Dioniso ama questo animale poiché è il più passionale e salta agilmente e in modo simile a una baccante. Guarda anche la bestia stessa, quelle che navigano con Dioniso e saltano sui Tirreni, anche se il dio non lo ha ordinato.

I due participi συμπλεούσας e πηδώσας non sono concordati affatto con il termine a cui sembrano riferiti, τὸ θηρίον. Il passo, evidentemente corrotto anche nella prima parte, non consente soluzioni che non portino a intervenire sul testo. Se la presenza del femminile potrebbe essere giustificata dal precedente uso di πάρδαλις, sembra impossibile giustificare l'uso del plurale. Kalinka-Schönberger, difendendo la tradizione contro i tentativi di normalizzazione dei *recentiores*, si limitano a constatare la difficoltà del testo e l'impossibilità di pervenire a una soluzione soddisfacente[145].

Al di là dei problemi filologici, è evidente che in queste concordanze il piano logico prevale su quello strettamente grammaticale: coerentemente con il quadro linguistico delineato fino a questo punto, possiamo riconoscere in tutte queste piccole deviazioni dalla rigida norma grammaticale una diffusa tendenza dell'autore all'utilizzo di forme che possono essere accostate a quelle della lingua colloquiale. Se è molto difficile ipotizzare che Filostrato possa avere volontariamente inserito all'interno del testo queste concordanze con intento mimetico, suggestiva è l'idea che l'autore, avendo in mente di voler imitare le strutture della comunicazione orale, si sia lasciato andare a una scrittura non sempre attentamente sorvegliata.

4.5 Struttura della frase

Nel già citato paragrafo «Zum Stil des Philostratos», Schönberger sintetizza in poche parole la descrizione di alcuni dei tratti più caratteristici della scrittura delle *Imagines*: «Neben der Süße, Einfachheit und Lebendigkeit der Sprache stehen aber auch

[145] SCHÖNBERGER 1968, p. 340.

manchmal Dunkelheit und Affektion[146]. Auch paradoxe Ausdrucksweise, verschraubter Satzbau, gezierte Wortstellung sind in den Eikones manchmal zu finden»[147]. Come abbiamo visto, dolcezza, semplicità e vivacità sono caratteristiche che certamente possono essere attribuite al testo filostrateo e che costituiscono in qualche modo il tratto saliente dello stile dell'autore, come riconosciuto già dalle testimonianze degli antichi. Questa ricerca di spontaneità e di una certa emotività del linguaggio, tuttavia, non porta sempre i frutti sperati: se da un lato la sintassi semplice e il procedere per brevi frasi coordinate consente la costruzione di periodi molto scorrevoli, dall'altro Filostrato sembra ricercare spesso l'effetto, fino a risultare oscuro e innaturale[148]. Ci siamo gà occupati di alcuni dei tratti maggiormente significativi sotto il profilo dell'irregolarità sintattica, riconducibili in particolare all'utilizzo del *nominativus pendens* e delle parentetiche. Di seguito approfondiamo invece la complessa questione riguardante l'organizzazione della frase e l'ordine dei costituenti, che lo stesso Schönberger individua come aspetti problematici del testo.

La questione è complessa, poiché è noto che gli aspetti relativi all'*ordo verborum* sfuggono alla definizione di regole univoche in una lingua come quella greca in cui, al di là di alcuni elementi che dimostrano di avere una posizione piuttosto fissa[149], la disposizione dei costituenti della frase è decisamente libera. È necessario, dunque, definire quali elementi devono essere tenuti in considerazione prima di procedere a una valutazione della *Wortstellung* della lingua delle *Imagines*. Nella metà del secolo scorso l'attenzione di diversi studiosi era rivolta alla possibilità di individuare un ordine naturale degli elementi della frase, in particolare di soggetto, oggetto e predicato, cercando di definire alcune tendenze generali su base statistica. Un esempio è quello offerto da Denniston, che osserva la predilezione del greco ellenistico per lo schema soggetto-verbo-oggetto e la oppone a quella di alcuni autori arcaizzanti, come Plutarco e Filostrato, che preferiscono utilizzare invece la successione soggetto-oggetto-

[146] In merito al concetto di *Dunkelheit*, Schönberger fa riferimento a quanto riportato da JACOBS 1825 (p. LIV 41), che a sua volta cita una valutazione di Artus Thomas presente nella prefazione all'edizione di Blaise de Vigenère del 1637. Per quanto riguarda l'*Affektion*, intesa come tendenza a una prosa costruita «in modo affettato e abbastanza sciocco», il riferimento è invece NORDEN 1898~1986, p. 400.
[147] KALINKA-SCHÖNBERGER 1968, p. 60.
[148] Per la costruita tendenza alla semplicità, si veda NORDEN 1898~1986, p. 442.
[149] Un quadro abbastanza articolato in merito alla posizione di alcuni elementi della frase è quello di DOVER 1960, p. 12 ss.

verbo[150]. Per quanto osservazioni come questa possano avere un valore statistico generale[151], è chiaro che un'analisi attenta dell'*ordo verborum* non può prescindere da considerazioni di tipo retorico, informativo ed emotivo, che spesso risultano determinanti nelle scelte che conducono ciascun autore alla costruzione della propria sintassi[152]. Negli ultimi decenni l'attenzione si è spostata decisamente sul versante degli aspetti pragmatici che influenzano le scelte linguistiche in materia di ordine dei costituenti, fino ad affermare che «Ancient Greek displays a number of synonymous word order patterns, which points to the coexistence of pragmatic determinedness and free variation in this language»[153].

Se non è fruttuoso provare a stabilire in modo assoluto quale sia la tendenza naturale dell'ordine dei costituenti, è invece utile provare a individuare le tendenze di un autore all'interno della propria opera. Un primo passaggio, dunque, è legato all'analisi del testo filostrateo sotto questo aspetto. A questo scopo si è scelto di condurre l'approfondimento su parti selezionate di testo e sono stati individuati sei quadri, collocati in punti diversi delle *Imagines* per garantire il più possibile uniformità all'analisi e valutare eventuali oscillazioni dello stile all'interno dell'opera[154]: I 2 (Κῶμος); 17 (Ἱπποδάμεια); 29 (Περσεύς); II 4 (Ἱππόλυτος); 18 (Κύκλωψ); 34 (Ὧραι).
Il primo elemento oggetto di analisi è il rapporto soggetto-verbo, non tanto per constatare banalmente che nella maggioranza dei casi il soggetto precede il verbo, ma per ottenere un'idea della percentuale di casi in cui questo rapporto è ribaltato per l'anticipazione del predicato. L'analisi dei passi selezionati restituisce alcune interessanti informazioni e ci consente di individuare alcune tendenze presenti all'interno dell'opera, che costituiscono il punto di partenza di qualsiasi altra osservazione. Prendiamo in considerazione, per il momento, solo le proposizioni

---

[150] DENNISTON 1952, p. 42 ss.
[151] È già DOVER 1960 (p. 31) a ridimensionare la valenza di questo tipo di statistica: «It's clear that these statistics are very far indeed from establishing for "Classical Greek" anything worth calling syntactical rule of word order. Extended to a much greater variety of authors and texts, they would no doubt give us an interesting picture of the vagaries of individual preference - and thereby suggest with increasing force that all patterns of order which are describable in syntactical terms are secondary phenomena».
[152] La componente emotiva nella gestione dell'*ordo verborum* è messa in evidenza già da HOFMANN 1951~2003, che parla di «collocazione affettiva delle parole», sostenendo che «il concetto su cui batte l'accento si spinge da solo in prima posizione» (p. 269).
[153] MATIĆ 2003, p. 573.
[154] In riferimento ai dubbi riguardanti l'ordine con cui la tradizione ci ha consegnato i quadri si veda quanto discusso in 1.1.

indipendenti, escludendo dunque ogni forma di subordinata. Il dato restituitoci indica che nel 17% dei casi Filostrato preferisce anticipare il predicato all'inizio delle frasi, con una precisa scelta dal punto di vista della loro struttura.

Sequenza S - V

	I 2	**I 17**	**I 29**	**II 4**	**II 18**	**II 34**	**Tot**	**%**
S - V - (C)	17	21	15	21	26	14	114	**83%**

Sequenza V - S

	I 2	**I 17**	**I 29**	**II 4**	**II 18**	**II 34**	**Tot**	**%**
V - S - (C)	8	3	5	4	3	-	23	**17%**

Spostando la nostra attenzione dal dato puramente sintattico e sovrapponendo a esso alcune osservazioni di carattere logico-pragmatico, possiamo ipotizzare che una buona parte dei casi in cui Filostrato sposta il verbo all'inizio della frase sia espressione del desiderio dell'autore di enfatizzarne il senso[155]:

II 4,1
μητρυιὰ γὰρ Φαίδρα ξυνθεῖσα λόγον ἐπ' αὐτῷ οὐκ ὄντα, ὡς δὴ ἐρῷτο ὑπὸ τοῦ Ἱππολύτου - αὐτὴ δὲ ἄρα τοῦ μειρακίου ἤρα - <u>ἀπατᾶται ὁ Θησεὺς τῷ λόγῳ</u> καὶ καταρᾶται τοῦ παιδὸς τὰ ὁρώμενα.

[155] Per quanto concerne l'interpretazione pragmatica dell'*ordo verborum* si fa riferimento in particolare a MATIĆ, che riprende sostanzialmente il modello proposto da DIK 1995, perfezionandone alcuni aspetti. L'idea fondamentale è che la frase sia composta, nella sua forma più semplice, da due posizioni preverbali, *topic* (P1) e *focus* (PØ), dal verbo (V) e da materiale pragmaticamente non marcato (X) in posizione postverbale. A proposito del verbo, MATIĆ scrive (pp. 575-6): «the Ancient Greek verb is subject to movement, meaning that, when it is pragmatically marked, it can be placed in the focus and in the topic position».

Poiché la matrigna Fedra ha inventato la storia, non vera, di essere amata da Ippolito - è lei invece a essere innamorata del giovane - Teseo è ingannato dal discorso e lancia come maledizione sul figlio quello che vediamo.

Filostrato apre la descrizione del quadro di Ippolito con l'immagine del mostro marino che si avventa sui cavalli del giovane e prosegue spiegando che la maledizione di Teseo è causata dall'inganno di Fedra. La sintassi del passo, articolata attraverso un *nominativus absolutus* e un'espressione incidentale, è decisamente faticosa, ma ci dà occasione per analizzare lo spostamento del predicato a inizio di frase. Filostrato dà risalto al verbo ἀπατᾶται, che è quello che esprime la conseguenza del falso racconto di Fedra, collocandolo strategicamente in posizione di *focus* e lasciando in secondo piano il soggetto e il complemento della frase, che sono elementi già noti, poiché sono stati entrambi citati poco prima.

In alcuni casi, tuttavia, la scelta sembra essere guidata non soltanto da aspetti pragmatici, ma anche o solo da valutazioni di carattere stilistico:

I 29, 2
γέγραπται δὲ πτηνὸς μὲν τὸ εἰωθός, νεανίας δὲ παρ' ὃ εἴωθε, καὶ ἀσθμαίνων γέγραπται καὶ οὐκ ἔξω τοῦ μεμοχθηκέναι·

[Eros] è dipinto alato come al solito, ma a differenza del solito è dipinto ragazzo, ansimante e ancora sottoposto allo sforzo.

Eros, appena citato nell'espressione precedente, è il soggetto di questo periodo. Le due frasi coordinate utilizzano lo stesso verbo, ma la posizione di quest'ultimo in relazione agli elementi che descrivono il dio varia e sembra condizionata da desiderio di creare un effetto ben preciso, rompendo la simmetria del periodo e creando una disposizione chiastica degli elementi[156].

Decisamente più interessante è il discorso relativo al rapporto predicato/complementi poiché lascia maggiore libertà al gusto personale dell'autore. Contrariamente a quanto affermato da Denniston per la prosa filostratea, il testo delle

[156] In merito alla presenza di alcuni chiasmi in Filostrato si veda SCHMID 1896, p. 520.

Imagines sembra mostrare una preferenza piuttosto chiara per la sequenza verbo - complemento:

Sequenza C - V

	I 2	**I 17**	**I 29**	**II 4**	**II 18**	**II 34**	**Tot**	**%**
(S) - C - V	1	6	4	5	4	3	23	24
C - S- V	-	1	-	-	1	-	2	2
C - V - S	-	-	1	-	1	-	2	2
	1	7	5	5	6	3	27	**28%**

Sequenza V - C

	I 2	**I 17**	**I 29**	**II 4**	**II 18**	**II 34**	**Tot**	**%**
(S) - V - C	10	5	6	9	10	7	47	49
V - S - C	4	2	2	1	-	-	9	9
V - C - S	3	-	-	1	-	-	4	4
	17	7	8	11	10	7	60	**62%**

Sequenza C - V - C

	I 2	**I 17**	**I 29**	**II 4**	**II 18**	**II 34**	**Tot**	**%**
C- V- C - S	-	-	2	-	-	-	2	2
S- C- V - C	-	2	-	2	2	1	7	7
	-	2	2	2	2	1	9	**9%**

Come possiamo osservare dalla tabella, la tipologia di sequenza più utilizzata all'interno dei testi presi in esame è quella (S)VC, che ricorre nel 49% dei casi. Molto spesso il verbo si trova all'inizio di una proposizione coordinata con lo stesso soggetto della precedente:

II 18, 2

Πολύφημος δὲ ὁ τοῦ Ποσειδῶνος ἀγριώτατος αὐτῶν οἰκεῖ ἐνταῦθα, μίαν μὲν ὑπερτείνων ὀφρὺν τοῦ ὀφθαλμοῦ ἑνὸς ὄντος, πλατείᾳ δὲ τῇ ῥινὶ ἐπιβαίνων τοῦ χείλους καὶ σιτούμενος τοὺς ἀνθρώπους ὥσπερ τῶν λεόντων οἱ ὠμοί. νυνὶ δὲ ἀπέχεται τοῦ τοιούτου σιτίου, ὡς μὴ βορὸς μηδὲ ἀηδὴς φαίνοιτο· ἐρᾷ γὰρ τῆς Γαλατείας παιζούσης ἐς τουτὶ τὸ πέλαγος ἀφιστορῶν αὐτὴν ἀπὸ τοῦ ὄρους.

Polifemo, figlio di Posidone, il più selvaggio tra loro, abita lì; inarca un unico sopracciglio poiché uno è il suo occhio, il naso largo giunge alla bocca e mangia uomini, come i leoni feroci. Adesso però sta lontano da questo cibo, perché non sembri vorace e ripugnante: si è innamorato di Galatea, che gioca su questo mare, osservandola dal monte.

Gli altri casi in cui il predicato precede il complemento risultano più rari perché prevedono che il soggetto non si trovi in testa alla frase, cosa che come abbiamo visto non rientra tra le preferenze dell'autore:

I 2, 5

συγχωρεῖ δὲ ὁ κῶμος καὶ γυναικὶ ἀνδρίζεσθαι καὶ ἀνδρὶ θῆλυν ἐνδῦναι στολὴν καὶ θῆλυ βαίνειν.

Komos concede alla donna di vestire da uomo e all'uomo di "indossare una veste femminile"[157] e camminare come una donna.

In questo caso l'elemento anticipato rispetto al soggetto è solamente il verbo che, come abbiamo appena visto, diventa il *focus* dell'espressione (9%) e regge tutte le tre proposizioni successive. Nell'esempio seguente invece, pur rimanendo fissa la struttura verbo-complemento, entrambi gli elementi sono anticipati rispetto al soggetto (4%):

[157] θῆλυν ἐνδῦναι στολὴν è una ripresa di Eur. *Bacch.* 836.

I 2, 3

Πρόσωπα δὲ ὀφείλεται μὲν παρὰ τῶν ζωγράφων τοῖς ἐν ὥρᾳ καὶ τυφλώττουσί γε ἄνευ τούτων αἱ γραφαί

Riguardo ai volti, i pittori sono debitori ai giovani e i quadri senza di loro sono come ciechi.

La struttura che porta il complemento a essere anticipato rispetto al verbo a cui fa riferimento è una possibilità a cui Filostrato ricorre in un discreto numero di casi (23%):

II 18, 4

ἡ δὲ ἐν ἁπαλῇ τῇ θαλάσσῃ παίζει τέτρωρον δελφίνων ξυνάγουσα ὁμοζυγούντων καὶ ταὐτὸν πνεόντων.

Lei [Galatea] gioca sul mare calmo, conducendo una quadriga di delfini aggiogati e che sfiatano insieme.

In questo caso abbiamo un solo complemento collocato tra il soggetto e il predicato, ma non mancano casi in cui abbiamo l'accumulo di più complementi:

II 18, 4

ἡ δ' ὑπὲρ κεφαλῆς ἁλιπόρφυρον μὲν λῆδιον ἐς τὸν ζέφυρον αἴρει σκιὰν ἑαυτῇ εἶναι.

Lei [Galatea] solleva sulla testa un velo di porpora marina verso Zefiro perché le faccia ombra.

La struttura della frase è sostanzialmente identica alla precedente, ma in quest'ultimo caso troviamo tre complementi accumulati a sinistra del verbo.

Come per la sequenza verbo-complemento, anche per quella complemento-verbo abbiamo pochissimi esempi in cui il sostantivo non è collocato all'inizio della frase:

II 18, 4

ὠλέναι ὑποκυμαίνουσι καὶ μαζὸς ὑπανίσταται καὶ οὐδὲ τὴν ἐπιγουνίδα ἐκλείπει ἡ ὥρα

Le braccia ondeggiano e il seno sta dritto né la bellezza abbandona le sue cosce.

L'esempio, tratto ancora una volta dall'*imago* dedicata a Polifemo, delinea l'aspetto di Galatea attraverso tre brevi frasi coordinate, l'ultima delle quali presenta l'anticipazione del gruppo complemento-verbo rispetto al soggetto (2%). Un ultimo modello è quello rappresentato dai casi in cui abbiamo l'anticipazione a inizio frase del solo complemento (2%):

I 17, 3

τὸν μὲν οὖν δρόμον ὁ Πέλοψ τε καὶ ἡ Ἱπποδάμεια νικῶσιν ἐφεστηκότε ἄμφω τῷ ἅρματι κἀκεῖ συζυγέντε.

La corsa l'hanno vinta Pelope e Ippodamia, entrambi stando sul carro e tenendosi stretti.

Chiudiamo questa presentazione delle possibili varianti nella struttura della frase con l'ultima possibilità presentata dal testo delle *Imagines,* quella che prevede la distribuzione dei complementi sia prima che dopo il verbo; tale modello si trova sia con il soggetto all'inizio della frase (7%), sia con il verbo alla fine (2%):

I 17, 2

τὸ δὲ ἅρμα ἴσα τῇ γῇ τὴν θάλατταν διαστείχει, καὶ οὐδὲ ῥανὶς ἀπ' αὐτῆς πηδᾷ εἰς τὸν ἄξονα.

Il carro attraversa il mare come fosse terra e nemmeno una goccia schizza sull'asse.

I 29, 2

καὶ γὰρ εὐχὴν ἀνεβάλετο τῷ Ἔρωτι ὁ Περσεὺς πρὸ τοῦ ἔργου παρεῖναι αὐτὸν καὶ κατὰ τοῦ θηρίου συμπέτεσθαι.

Infatti Perseo ha rivolto a Eros la preghiera di essere accanto a lui per l'impresa e volare con lui contro il mostro.

Per tutti i casi appena presentati è possibile proporre una lettura di tipo pragmatico che motivi la scelta di collocare i complementi prima del verbo, dopo di esso o in entrambe le sedi. Il modello interpretativo rimane sempre quello utilizzato in precedenza, secondo il quale, in linea generale, un elemento in sede preverbale ha funzione di *topic* o *focus*, mentre in sede postverbale rientra tra il materiale non marcato. Proviamo ad applicare questo modello a qualche esempio tra quelli prodotti. In una frase come τὸν μὲν οὖν δρόμον ὁ Πέλοψ τε καὶ ἡ Ἱπποδάμεια νικῶσιν, il complemento è anticipato perché dal punto di vista pragmatico costituisce il *topic* della frase, l'elemento in qualche modo già noto o prevedibile. Nel procedere descrittivo dell'*imago* Filostrato ha già fatto riferimento al carro e ai cavalli, al contesto della corsa e ai suoi protagonisti; qui, come riassumendo attraverso il τὸν μὲν οὖν δρόμον iniziale quanto detto prima, annuncia i vincitori, Pelope e Ippodamia, che costituiscono invece il *focus* dell'espressione chiusa dal verbo. La struttura pragmatica delle frasi tuttavia non è sempre la stessa; prendiamo come esempio la frase καὶ γὰρ εὐχὴν ἀνεβάλετο τῷ Ἔρωτι ὁ Περσεὺς, nella quale l'ordine dei costituenti è piuttosto insolito. Per spiegare la sua struttura abbiamo bisogno di leggerla nel contesto delle poche righe che la precedono:

τὴν δὲ Ἀνδρομέδαν ἀπαλλάττει τοῦ δεσμοῦ ὁ Ἔρως· γέγραπται δὲ πτηνὸς μὲν τὸ εἰωθός, νεανίας δὲ παρ' ὃ εἴωθε, καὶ ἀσθμαίνων γέγραπται καὶ οὐκ ἔξω τοῦ μεμοχθηκέναι· καὶ γὰρ εὐχὴν ἀνεβάλετο τῷ Ἔρωτι ὁ Περσεὺς πρὸ τοῦ ἔργου παρεῖναι αὐτὸν καὶ κατὰ τοῦ θηρίου συμπέτεσθαι.

Eros scioglie Andromeda dal vincolo; è dipinto alato come al solito, ma a differenza del solito è dipinto ragazzo, ansimante e ancora sottoposto allo sforzo: infatti Perseo ha rivolto a Eros la preghiera di essere accanto a lui per l'impresa e volare con lui contro il mostro.

Questo breve passo ci consente di fare diverse considerazioni. La prima e più evidente è di natura stilistica: Filostrato sceglie un ordine delle parole che ricorre, nella selezione di brani presa in analisi, solo in questi due casi e lo fa con l'evidente intento di creare simmetria tra le due espressioni. Volendo procedere con un'analisi pragmatica del testo, le due frasi non sembrano altrettanto simili: nella prima frase l'azione compiuta da Eros è elemento nuovo della descrizione, mentre Andromeda è già argomento delle frasi precedenti; possiamo descrivere dunque Andromeda come *topic* e considerare l'intera espressione successiva ἀπαλλάττει τοῦ δεσμοῦ ὁ Ἔρως come *focus*[158]. Lo stesso discorso non può valere però per la seconda frase, nella quale il complemento che anticipa il verbo (εὐχήν) rappresenta il centro informativo dell'espressione e dunque ne costituisce il *focus*; il dativo τῷ Ἔρωτι ha in questo caso funzione di *topic* posposto[159]: si tratta dello stesso *topic* della frase precedente che viene qui richiamato in modo esplicito. Il soggetto ὁ Περσεὺς dev'essere invece considerato come elemento non marcato.

A questo punto è necessario aggiungere alcune considerazioni in merito alla natura stessa dell'opera e alla dinamica informativa dato/nuovo. Al di là della reale esistenza dei dipinti che l'autore descrive, è evidente l'intento che egli dimostra nel ricostruire la percezione di trovarsi realmente di fronte a un dipinto. Questo elemento costituisce dunque una realtà, un piano informativo che dev'essere comunque considerato, corrisponda esso alla tela di un quadro realmente esistito o all'immagine mentale creata da Filostrato. Quando prendiamo in considerazione gli aspetti pragmatici del testo, non possiamo dimenticare l'esistenza di questo livello informativo, che evidentemente condiziona il modo di scrivere dell'autore. Prendiamo ad esempio il testo appena analizzato. Andromeda è dipinta mentre viene liberata da Eros: se il personaggio di Andromeda era stato già decodificato da quanto detto in precedenza (ταῦτ' οὖν ἐπαινῶν ὁ ζωγράφος καὶ οἰκτείρων τὴν Ἀνδρομέδαν, ὅτι κήτει ἐξεδόθη), lo stesso non

[158] Questa tipologia di *focus* è descritta ancora da MATIĆ 2003, p. 583: «In the broad focus construction, where the focus comprises the predicate and some of the arguments, the focus domain is formed in such a manner that the non-verbal elements of the domain are positioned behind the verb, so that the verb plays the role of the domain's left border».

[159] MATIĆ 2003 inserisce questo elemento descrittivo nel modello della Dik, p. 594: «Continuous topics expressions are used when the narrative chain based on a topic referent is interrupted by some sort of digression and is to be continued with the same topic referent». E ancora, p. 599: «Non-clitic topic expressions that do not set new referential frames, i.e. continuous topic expressions, are, with certain well-defined exceptions, placed immediately after the verb».

si può dire per l'azione compiuta da Eros, che invece viene chiarita in questa sede dalle parole dell'autore. Discorso simile vale per la spiegazione della seconda frase: l'autore fa riferimento a qualcosa che non è dipinto, ma che spiega il motivo della presenza di Eros nel quadro. La preghiera che Perseo ha rivolto è elemento del tutto nuovo e non comprensibile dal dipinto, ma che essa sia stata fatta a Eros è possibile dedurlo dal fatto che è proprio il dio a essere rappresentato nell'atto di esaudirla liberando Andromeda.

4.6 Un caso particolare di *ordo verborum*: l'iperbato

Abbiamo visto che Filostrato dimostra una certa preferenza per alcune tipologie di struttura delle frasi indipendenti, ma anche la tendenza a variare spesso l'ordine dei costituenti, sia per ragioni puramente stilistiche, come ad esempio il desiderio di creare effetti, costruire o rompere simmetrie, che per esigenze pragmatiche derivate da necessità informativo-affettive, per mettere in risalto un elemento particolare del testo. Una delle tecniche più efficaci e diffuse per rendere il testo stilisticamente elaborato e costruire una sintassi marcata è il ricorso all'iperbato[160]. A differenza di quanto visto in precedenza, i casi di iperbato costituiscono un'evidente deviazione dalla 'normalità' dell'ordine con cui si dovrebbero presentare gli elementi della frase. Nella sua analisi della *Wortstellung* filostratea, Schmid elenca una serie di tipologie di questo fenomeno presenti nelle opere del *corpus* dell'autore, ma non per tutte indica esempi tratti dalle *Imagines*[161]. Dalla selezione dei passi presi in esame per l'analisi precedente il numero di iperbati presenti non sembra così significativo (14 casi su circa 130 linee di testo), ma troviamo comunque alcuni esempi interessanti. La tipologia di iperbato più diffusa è

[160] Per quanto riguarda una valutazione della funzione dell'iperbato possiamo fare riferimento all'analisi di DEVINE-STEPHENS 2000. La complessa trattazione dei due autori giunge a una classificazione delle diverse forme di iperbato e ne motiva l'utilizzo riconducendolo a esigenze di pragmatica della comunicazione.

[161] SCHMID 1896, p. 516 ss. Come in altre occasioni, l'autore correda alcuni casi con abbondanti esempi, mentre altre volte riporta solo pochi casi. Non è facile dunque capire se si tratta solo di passi scelti a titolo esemplificativo o se essi costituiscano tutti i luoghi individuati da Schmid in relazione alla tipologia di iperbato presentata.

quella creata dalla separazione di sostantivo e aggettivo[162], spesso per l'interposizione di una forma verbale:

I 29, 1
οἶμαί σε, ὦ παῖ, μὴ ἀνήκοον εἶναι τοῦ Περσέως, ὅν φασιν Ἀτλαντικὸν ἀποκτεῖναι κῆτος ἐν Αἰθιοπίᾳ.

Credo, ragazzo, che tu non sia ignaro della storia di Perseo, che dicono abbia ucciso il mostro Atlantico in Etiopia.

Anche in questo caso può essere individuata nel testo una ben precisa funzione pragmatica, poiché lo spostamento dell'aggettivo davanti al verbo isola questo elemento, facendolo diventare il *focus* della frase[163]: l'autore vuole sottolineare con particolare enfasi che Perseo non ha ucciso un mostro qualsiasi, ma proprio quello Ἀτλαντικόν. In questo caso a essere anticipato è l'aggettivo, ma non mancano casi in cui viene anticipato il sostantivo e l'aggettivo costituisce il secondo elemento dell'iperbato:

I 17, 1
πέπτωκε δὲ συντριβὲν τὸ ἅρμα τέχνῃ Μυρτίλου, τὸ δὲ ἵππων σύγκειται τεττάρων.

Il carro si è rovesciato fracassandosi per l'astuzia di Mirtilo, è composto da quattro cavalli.

In questo caso il *focus* rimane sempre sull'aggettivo, ma si tratta di un *focus* più debole poiché collocato non all'inizio ma alla fine della frase[164]. Che il centro informativo

[162] Schmid (*Ibid.* pp. 516-7) cita come esempi di questa forma di iperbato i seguenti casi: I 2, 5 θῆλυν ἐνδῦναι στολὴν; 10, 2 λαγαροὺς περιβέβληται κύκλους; 19, 3 τὸν μάχιμον πλεῖ τρόπον; 29, 1 Ἀτλαντικὸν ἀποκτεῖναι κῆτος; II 1, 1 διδάσκαλος αὐτὰς ἄγει σοφὴ καὶ οὐδὲ ἔξωρος; 2, 3 μῆλα ἀπὸ τοῦ κόλπου ὀρέγων αὐτῷ καλὰ καὶ εὐώδη; 6, 2 εἰς τὸν τῶν ὀλβίων πέμπεται χῶρον αὐτῇ κόνει; 15, 2 χρυσοῦν ἀπόκειταί τι ἐν Κόλχοις κώδιον κριοῦ ἀρχαίου.

[163] DEVINE-STEPHENS 2000, p. 9: «In the simplest form of hyperbaton, the modifier, instead of being-placed in its regular position next to the noun, is placed at the beginning of the phrase […] this is a structurally defined position exploited for a pragmatic function, namely focus marking».

[164] Nell'analisi di DEVINE-STEPHENS 2000, sono distinte sostanzialmente due tipologie principali di iperbato: quella in cui l'aggettivo viene spostato davanti al verbo (Y^1) e quella in cui viene a trovarsi isolato dopo il verbo (Y^2). Queste due tipologie si distinguono anche sotto il profilo pragmatico, *ibid.,* p.

dell'enunciato sia proprio il numero dei cavalli lo conferma l'immediato contesto della frase:

> τουτὶ γὰρ ἐς μὲν τὰ πολεμικὰ οὔπω ἐθαρσεῖτο, οἱ δὲ ἀγῶνες ἐγίνωσκόν τε αὐτὸ καὶ ἐτίμων· καὶ οἱ Λυδοὶ δὲ φιλιππότατοι ὄντες ἐπὶ μὲν Πέλοπος τέθριπποί τε ἦσαν [καὶ] ἤδη ἁρματῖται, μετὰ ταῦτα δὲ τετραρρύμου τε ἥψαντο καὶ λέγονται πρῶτοι τοὺς ὀκτὼ σχεῖν.
>
> Infatti non si aveva il coraggio di usarlo per le azioni di guerra, ma per le gare lo si conosceva ed era tenuto in considerazione; i Lidi, grandissimi amanti dei cavalli, al tempo di Pelope erano soliti usare carri a quattro cavalli, in seguito applicarono al carro quattro timoni e dicono di essere stati i primi ad avere quelli a otto cavalli.

L'informazione più rilevante è proprio il numero dei cavalli aggiogati al carro, perché è questo che segna la straordinarietà del coraggio di Enomao.

Una seconda tipologia di iperbato che troviamo con una certa frequenza nel testo preso in analisi è quella che porta alla separazione, anche in questo caso generalmente per mezzo di un verbo, di due elementi coordinati da καί[165]:

> II 18, 1
> πεποίηται δὲ αὐτοὺς καὶ ποιμένας τὰ πρόβατα βόσκουσα, <u>ποτόν τε τὸ γάλα τούτων ἡγοῦνται καὶ ὄψον[166].</u>
>
> [La terra] li ha resi anche pastori, nutrendo le greggi, e ne usano il latte come bevanda e cibo.

88: «In Y^1 hyperbaton, the Y^1 adjective typically has strong focus and the Y^2 noun is tail material, whereas in one type of Y^2 hyperbaton, for instance, the Y^1 noun can be a topic and the Y^2 adjective a weak focus».

[165] Anche questa tipologia di iperbato è codificata da DEVINE-STEPHENS 2000, p. 115 ss.

[166] Il periodo presenta un esempio di costruzione paratattica decisamente faticosa; l'autore non utilizza una subordinata relativa e inserisce un'espressione (ποτόν τε τὸ γάλα τούτων ἡγοῦνται καὶ ὄψον) il cui soggetto si ricava logicamente dalla frase precedente.

I 2, 4

ὁ στέφανος δὲ τῶν ῥόδων ἐπαινείσθω μέν, ἀλλὰ μὴ ἀπὸ τοῦ εἴδους· ξανθοῖς γὰρ καὶ κυανοῖς, εἰ τύχοι, χρώμασιν ἀπομιμεῖσθαι τὰς τῶν ἀνθέων εἰκόνας οὐ μέγας ὁ ἆθλος. ἀλλ' ἐπαινεῖν χρὴ τὸ χαῦνον τοῦ στεφάνου καὶ ἁπαλόν.

La corona di rose dev'essere lodata, ma non per l'aspetto - non è una grande impresa imitare le immagini dei fiori, se capita, con colori gialli e azzurri - bisogna lodare invece la delicatezza e la morbidezza della corona.

A conferma di quanto detto all'inizio, possiamo affermare che la scelta di fare ricorso ad alterazioni nell'ordine delle parole caratterizza il testo delle *Imagines*, sia che l'autore ricorra all'iperbato sia che vari la disposizione dei costituenti della frase. Rimane da chiarire il motivo che spinge Filostrato all'utilizzo di queste disposizioni sintattiche. Se possiamo riconoscere che il ricorso a figure come l'iperbato era pratica diffusa tra gli scrittori atticisti[167], non possiamo non considerare che l'utilizzo di tali figure di ordine, come dimostrato in precedenza, ricopra una precisa funzione pragmatica ed emotiva, conferendo spesso vivacità al procedere dell'*ekphrasis*. Abbiamo ricordato più volte come la sintassi di Filostrato punti generalmente alla semplicità e tenda in modo significativo alla paratassi; la ricerca della ἀφέλεια, tuttavia, risulta spesso faticosa e affettata anche per il continuo ricorso a strutture come i *nominativi pendentes*, le brevi frasi incidentali e le alterazioni dell'*ordo verborum,* che finiscono per conferire al testo un senso di fatica e, a volte, di oscurità.

Per concludere, riprendiamo il confronto con l'uso dei nominativi-titolo incontrati nel capitolo precedente, per rendere palese come il meccanismo utilizzato dall'autore sia simile:

[167] È naturale che il quadro presentato in queste pagine escluda il confronto con la poesia, dove la presenza dell'iperbato è ben attestata: il contesto metrico, infatti, è un parametro che condiziona in modo significativo le scelte relative all'*ordo verborum*. Per quanto riguarda la diffusione dell'iperbato nella prosa, HORROCKS 2010 sostiene che si tratti di un elemento stilistico che caratterizza la scrittura degli atticisti, benché presente anche nei livelli più elevati della κοινή, (p. 140): «This tendency to place the verb next- to - last, thereby creating a discontinuity between the elements of its complement structure (hyperbaton), was a classical stylistic option and one which became highly characteristic of Atticist writing, even infiltrating the higher levels of the Koine».

II 4, 2

τροχοὶ δ' ἅρματος ὁ μὲν ἐξήρμοσται τὰς κνήμας ὑπὸ τοῦ συγκλιθῆναι τὸ ἅρμα ἐς αὐτόν, ὁ δ' ἐκλελοιπὼς τὸν ἄξονα φέρεται καθ' ἑαυτὸν στροβούσης αὐτὸν ἔτι τῆς δίνης.

Le ruote del carro, una ha le razze sconnesse poiché il carro si è piegato su di essa, una staccatasi dall'asse continua ad andare da sola, poiché il suo stesso girare ancora la spinge.

Nel caso dei nominativi-titolo come quello utilizzato nell'esempio, Filostrato isola una porzione del dipinto che costituisce il *theme* del successivo elenco. In modo simile, come abbiamo potuto osservare, l'enfasi posta su un particolare elemento del testo attraverso l'alterazione dell'usuale procedere dell'*ordo verborum* cerca di conferire alla descrizione la stessa emotività del parlato, anche se con un impatto certamente meno forte sulla struttura sintattica.

5. La sintassi delle subordinate

5.1 Una premessa

La peculiarità nell'uso di alcune strutture sintattiche e la cura con cui Filostrato sembra ricercare l'effetto della vivacità della lingua inducono ad approfondire le tendenze delle *Imagines* anche in riferimento all'uso delle proposizioni subordinate. Abbiamo rilevato come la lingua filostratea sia generalmente predisposta alla paratassi e a un uso limitato di complesse architetture sintattiche: nelle *Imagines*, tuttavia, la velocità e la sintesi espressiva dettate dalla relativa brevità dei singoli quadri portano l'autore all'utilizzo della subordinazione probabilmente più che in altre opere del *corpus*. I capitoli successivi non hanno la pretesa di essere una trattazione esaustiva di tutte le tipologie di subordinazione presenti nell'opera, ma mettono a fuoco le scelte sintattiche filostratee in relazione al valore finale, consecutivo e causale, poiché essi sembrano maggiormente significativi nello sviluppo dell'*ekphrasis*: la dinamica descrittiva, unita al desiderio di vivacizzare e movimentare le scene raffigurate, porta spesso Filostrato a precisare finalità, cause e conseguenze delle azioni dei personaggi dei dipinti.

Poiché di volta in volta saranno discusse le preferenze dell'autore in relazione alle diverse opportunità concesse dalla sintassi, è appena il caso di ricordare il ruolo determinante ricoperto dai parametri dell'atticismo e il grado di influenza che essi hanno all'interno della lingua filostratea[168], pur precisando, tuttavia, che questo recupero degli usi classici non è da porre in contrasto con la tendenza alla riproduzione di forme vicine alla naturale vivacità del parlato[169], ma si armonizza con esse creando un prodotto linguistico di assoluta originalità. D'altra parte lo stesso contesto di oralità da cui prende le mosse l'*ekphrasis* filostratea, quello del percorso educativo retorico dei

[168] Sull'atticismo filostrateo si veda quanto discusso in 2.1.

[169] È NORDEN 1898~1986 (p. 360) a fare chiarezza su questo punto: la tendenza al recupero di modelli arcaizzanti coinvolge la lingua - sotto il profilo lessicale, morfologico e sintattico - anche di autori la cui prosa abbraccia uno stile più tendente al modello 'asiano'. La stessa λέξις filostratea, con la sua vivacità e la ricerca di effetti tendenti all'emotività del parlato, sembra più vicina a quest'ultimo esempio che alle architetture regolari degli oratori attici.

progymnasmata, era terreno fertile in cui applicare anche alla dimensione colloquiale l'idea del ritorno alla sintassi, alla morfologia e al lessico attico[170].

5.2 Valore finale-consecutivo

5.2.1 Infinito con valore finale-consecutivo

Un primo elemento di riflessione è relativo alla resa delle proposizioni subordinate di valore finale e consecutivo, la cui analisi risulta nell'insieme abbastanza complessa per la molteplicità di moduli espressivi che l'autore utilizza[171]. La prima evidenza è data dalla predilezione che Filostrato dimostra per il costrutto dell'infinito finale-consecutivo[172]:

	Infinito finale-consecutivo
Imagines	21
Vita Apollonii	12
Vitae sophistarum	2
Heroicus	4

Il mero dato numerico, che risulta ancora più significativo se rapportato alle dimensioni delle opere confrontate tra loro[173], induce a un'analisi approfondita che consente di contestualizzare l'uso di questa forma e spiegarla in relazione al più ampio quadro delle scelte linguistiche dell'autore.

[170] WEBB 2009, p. 17: «The progymnasmata represented a process of transition from reading to speaking, the moment when the schoolboy, whether in Egypt, Syria or Asia Minor, now primed with examples and mastery of the classical Attic idiom still used in high-level discourse».
[171] All'interno del quarto volume della sua corposa opera sull'atticismo, SCHMID 1896 (pp. 85-90) dedica una sezione al censimento delle modalità di resa delle proposizioni subordinate presenti nel *corpus*.
[172] Scegliamo per il momento di concentrare la nostra attenzione esclusivamente sulle forme non precedute da ὥστε o da μή, poiché entrambe possono generare confusione rispetto al loro valore: lo stesso Schmid non include queste forme nel conteggio delle attestazioni dell'infinito finale-consecutivo.
[173] In relazione alla lunghezza delle opere, si veda quanto detto in n. 87.

Quella dell'infinito finale-consecutivo è certamente una struttura molto antica e ben radicata nella lingua, già a partire da Omero. In origine il suo valore era legato all'espressione di una volontà connessa alla conseguenza di un'azione, dunque il senso finale e quello consecutivo si sovrapponevano almeno parzialmente[174]. Nel tempo l'utilizzo di questa struttura si è progressivamente ridotto, attestandosi prevalentemente in dipendenza da forme verbali di movimento, condizione o processo[175]. Il greco della κοινή non solo conosce ancora quest'uso, ma testimonia anche una sua maggiore diffusione rispetto al greco classico, almeno per quanto possiamo vedere dalle attestazioni della lingua dei papiri[176]. Lo stesso Schmid considera quest'uso tra le forme di eleganza della κοινή[177].

Osserviamo qualche esempio. Nell'*imago* dedicata alla descrizione degli Eroti intenti a cogliere mele dalle sommità di alcuni alberi, Filostrato scrive:

> I 6, 2
> ἀπ' ἄκρων δὲ τῶν ὄζων μῆλα χρυσᾶ καὶ πυρσὰ καὶ ἡλιώδη <u>προσάγονται</u> τὸν ἑσμὸν ὅλον τῶν Ἐρώτων <u>γεωργεῖν</u> αὐτά.
>
> Dalle cime dei rami mele dorate, color fuoco e splendenti spingono tutto lo sciame degli Eroti a coltivarle.

Il composto che regge l'infinito γεωργεῖν rientra all'interno della categoria dei verbi di movimento, benché utilizzato in questo caso col valore metaforico di "indurre".

---

[174] KÜHNER-GEHRT 1904, pp. 16-7.
[175] SCHWYZER 1939, pp. 362-6.
[176] MAYSER 1926, pp. 296-7. La forma è ben attestata anche nel greco neotestamentario, come segnalato da BLASS-DEBRUNNER-REHKOPF 1982, pp. 467-70.
[177] SCHMID 1896, p. 618. L'uso di questo infinito è attestato anche per gli altri atticisti presi in esame nell'opera dello studioso tedesco: in Dione Crisostomo (1887, p. 97) compare poco e solo vincolato all'uso di verbi di movimento; per Luciano (*Ibid.* p. 242), Schmid produce tre esempi senza ulteriori precisazioni in merito alla frequenza di utilizzo della costruzione. In Elio Aristide (1889, p. 56) si contano sette occorrenze, precedute dalla considerazione che la forma è ritenuta *ein Atticismus nach Schol. Il. B* 183. Lo scolio al verso omerico dà all'infinito θέειν un valore consecutivo: βῆ δὲ θέειν: ὥστε θέειν e aggiunge inoltre ἢ Ἀττικῶς λείπει τὸ ὥστε. ἢ τὸ ἀπαρέμφατον ἀντὶ μετοχῆς. Evidentemente lo scoliasta percepisce l'assenza di ὥστε come insolita. Si noti che la stessa espressione ricorre molto simile anche in un altro caso analogo non segnalato da Schmid: *Schol. Il.* 11, 519. In Eliano (1893, pp. 79-80) l'uso dell'infinito è più frequente e le attestazioni risultano complessivamente trentacinque.

È ovvio che l'autore non è vincolato all'utilizzo dell'infinito in tutti i casi in cui la proposizione finale/consecutiva dipende da un verbo di movimento, ma che ciò rappresenta una sua precisa scelta. Nel caso seguente, il verbo ἄγω si trova come reggente di una finale esplicita:

> I 25, 3
> πλεῖ καὶ Διόνυσος ἐπὶ κῶμον τῆς Ἄνδρου καὶ καθώρμισται μὲν ἡ ναῦς ἤδη, Σατύρους δὲ ἀναμὶξ καὶ Ληνὰς ἄγει καὶ Σειληνοὺς ὅσοι[178]. τὸν Γέλωτά τε ἄγει καὶ τὸν Κῶμον ἱλαρωτάτω καὶ ξυμποτικωτάτω δαίμονε, ὡς ἥδιστα ὁ ποταμὸς αὐτῷ τρυγῷτο.
>
> Anche Dioniso naviga verso la festa di Andro e la nave è già approdata; conduce confusamente satiri e menadi e sileni quanti ce ne sono. Conduce anche Gelos e Komos, due spiriti molto allegri e compagni di bevute, perché il fiume faccia per lui vendemmia delle cose più dolci.

Come nel caso precedente, il soggetto della subordinata è diverso da quello della reggente, il cui verbo è legato all'idea del movimento. La differenza più significativa sembra riscontrabile nel fatto che mentre nell'esempio precedente il soggetto della subordinata può rimanere sottinteso poiché è noto (gli Eroti sono stati citati immediatamente prima, anche se con un'altra funzione grammaticale), in quest'ultimo caso il fiume è un elemento nuovo nel periodo e necessita di essere inserito in una costruzione esplicita. Al di là di queste considerazioni, sembra possibile affermare che l'utilizzo dell'infinito finale-consecutivo, proprio per il suo essere vincolato a condizioni più specifiche, rappresenta una scelta sintattica marcata rispetto alla variante esplicita della finale e della consecutiva.

Analizzando più da vicino l'uso filostrateo, una prima valutazione da compiere è relativa proprio al contesto sintattico in cui questi infiniti sono inseriti. Se prendiamo in considerazione le forme verbali presenti nelle proposizioni reggenti[179], osserviamo

[178] Si noti la struttura fortemente ellittica di questa frase, che si chiude in modo decisamente brusco. Per l'uso di ὅσος nelle *Imagines* si veda 5.2.4.

[179] Si riportano le forme coniugate così come presenti nel testo per mettere in evidenza il tempo e il modo in cui sono utilizzate: αἴρει, ἀμβλύνεται, ἀπονένευκεν, γέγραπται, διῆκται, διοχετεύεται, ἐμβέβληκε,

come accanto alla presenza di numerosi verbi ascrivibili alla categorie del movimento[180] si trovino anche forme di valore diverso, non canonicamente connesse alla reggenza di questo costrutto: in alcuni casi, dunque, Filostrato sembra estendere l'uso dell'infinito finale-consecutivo anche a contesti sintattici differenti da quelli più consueti.

Prendiamo ad esempio il caso del verbo γράφω, per il quale possiamo citare due esempi di reggenza dell'infinito:

I 5, 2

[Δαίμων] γέγραπται δὲ οὐρανομήκης ἐπινοῆσαι καὶ τὸν πόδα <ἐπ>έχει ταῖς πηγαῖς οἷον Ποσειδῶν προσνεύων.

Un demone è dipinto da pensarlo alto fino al cielo e appoggia il piede sulle fonti, piegandosi come Posidone.

II 2, 6

γέγραπται δὲ ὁ μὲν ἀποπνίξας νεκρῷ εἰκάσαι καὶ τὸ ἀπαγορεῦον ἐπισημαίνων τῇ χειρί, ὁ δὲ Ἀρριχίων ὅσα οἱ νικῶντες γέγραπται·

Uno è dipinto mentre soffoca, tale da essere simile a un morto e mentre mostra il segno di resa con la mano, Arrichione invece è dipinto come sono quelli che vincono.

Il verbo non sembra rientrare tra quelli canonicamente utilizzati per la reggenza dell'infinito finale-consecutivo, anche se nel contesto delle *Imagines* potrebbe essere considerato come espressione di una condizione, poiché si riferisce alla particolare posizione in cui uno o più elementi descritti sono immortalati dal pittore. Nell'opera troviamo comunque lo stesso verbo anche come reggente di una costruzione esplicita:

ἔρρωται, κεῖται, κινοῦνται, κολακεύει, κωμάζουσιν, νενίκηκε, παρεῖνται, πέμπει, περιῆκται, πορεύονται, προσάγονται, φοιτᾷ.

[180] Possiamo far rientrare nella categoria dei verbi di movimento: αἴρει, ἀπονένευκεν, διῆκται, ἐμβέβληκε, ἔρρωται, κινοῦνται, κωμάζουσιν, πέμπει, περιῆκται, πορεύονται, προσάγονται, φοιτᾷ.

I 19, 3

ὡς <δ'> ἐκπλήττοι τοὺς ἐντυγχάνοντας καὶ θηρίον τι αὐτοῖς ἐκφαίνοιτο, γλαυκοῖς μὲν γέγραπται χρώμασι, βλοσυροῖς δὲ κατὰ πρῷραν ὀφθαλμοῖς οἷον βλέπει[181].

[La nave pirata], perché spaventi quelli che l'incontrano e si mostri loro come una belva, è dipinta con colori azzurri e sembra guardare dalla prua con occhi minacciosi.

Questi esempi, a differenza dei precedenti, ci consentono di inserire nella casistica dell'uso un altro particolare, poiché qui il soggetto della subordinata coincide con quello della reggente. In quest'ultimo caso la preferenza accordata alla forma esplicita potrebbe essere dovuta alla scelta dell'autore di anticipare la finale rispetto alla principale da cui dipende. Dobbiamo considerare poi che, nelle due occorrenze dell'infinito, il valore da attribuire alla subordinata era quasi certamente consecutivo, mentre nel caso della forma esplicita siamo evidentemente di fronte a una finale.

Quest'ultima considerazione ci offre lo spunto per affrontare la questione relativa all'interpretazione del valore di questi infiniti, che in alcuni casi si rivela difficoltosa. Nell'*imago* in cui descrive il paesaggio di una palude, Filostrato inquadra alcuni uccelli dal becco voluminoso e, secondo uno schema ricorrente, li passa in rassegna accennando a ciascuno:

I 9, 2

ὁ μὲν γὰρ ἐπὶ πέτρας ἀναπαύει τὼ πόδε κατὰ ἕνα, ὁ δὲ ψύχει τὸ πτερόν, ὁ δὲ ἐκκαθαίρει, ὁ δὲ ᾕρηκέ τι ἐκ τοῦ ὕδατος, ὁ δὲ εἰς τὴν γῆν ἀπονένευκεν ἐπισιτίσασθαί τι ἐκεῖθεν.

Infatti uno è fermo con le zampe su una pietra, ora su una ora sull'altra, uno si rinfresca le piume, un altro le pulisce, uno ha afferrato qualcosa dall'acqua, un altro si è piegato verso terra per cogliere da là qualcosa da mangiare.

[181] È opportuno notare che il testo presenta alcune difficoltà; la particella δέ è una congettura di Reiske ed è l'elemento che si rivela necessario per connettere la finale alla reggente posposta. Il contesto del passo tuttavia consentirebbe anche di leggere la proposizione introdotta da ὡς con il periodo precedente:ἡ μὲν οὖν λῃστρικὴ ναῦς τὸν μάχιμον πλεῖ τρόπον. ἐπωτίσι τε γὰρ κατεσκεύασται καὶ ἐμβόλῳ καὶ σιδηραῖ αὐτῇ χεῖρες καὶ αἰχμαὶ καὶ δρέπανα ἐπὶ δοράτων ὡς ἐκπλήττοι τοὺς ἐντυγχάνον τας καὶ θηρίον τι αὐτοῖς ἐκφαίνοιτο. Tutti gli editori hanno accettato la presenza di una pausa forte dopo δοράτων e connesso la proposizione con il periodo successivo.

L'ultimo degli uccelli descritti è ritratto piegato verso terra, sembra voler mangiare qualcosa: benché il valore finale possa essere considerato preferibile (*è piegato verso terra per prendere qualcosa da mangiare*), non si può escludere un'interpretazione consecutiva dell'infinito (*è piegato verso terra tanto da prendere qualcosa da mangiare*).

L'analisi del valore con cui Filostrato ricorre a questa forma (9 occorrenze con valore finale, 12 con valore consecutivo) restituisce un dato utile, ma poco significativo se non rapportato alle altre modalità espressive dell'autore in relazione al valore finale e consecutivo, che saranno oggetto delle sezioni seguenti.

5.2.2 Proposizioni finali esplicite

La gestione delle modalità con cui Filostrato esprime il valore finale appare abbastanza varia e ci offre l'occasione per apprezzare alcune scelte interessanti da parte dell'autore. Partiamo dalla situazione presente nelle *Imagines,* per poi allargare lo sguardo anche al resto del *corpus*[182]:

	ὡς + ott.	**ὡς + cong.**	**ἵνα + cong.**	**ἵνα + ott.**	**μή + ott.**	**μή + cong.**
	21	3	7	3	-	5

Prima di provare a interpretare i dati emersi dall'analisi del testo è utile una breve premessa in merito al trattamento della proposizione finale nel corso dell'evoluzione del greco. Nella prosa classica, in particolare in quella del periodo attico, la particella finale di più largo utilizzo è certamente ἵνα con il congiuntivo o l'ottativo in dipendenza dai tempi storici, secondo le tendenze della *consecutio modorum*[183], mentre l'utilizzo di ὡς è invece preponderante nella produzione tragica[184]. Nel greco della κοινή l'uso di ὡς

[182] Dal confronto con il testo sono emersi dati lievemente diversi rispetto a quelli proposti da SCHMID 1896 (pp. 88-9): ὡς c. ott. 23; ὡς c. cong. 1; ἵνα c. cong. 6; ἵνα c. ott. 3; μή c. ott. 1; μή c. cong. 3.
[183] Cfr. SCHWYZER 1939, p. 672.
[184] Per l'utilizzo delle congiunzioni subordinanti finali si vedano: KÜHNER-GEHRT 1904, pp. 377-90; SCHWYZER 1939, pp. 671-7.

come particella finale risulta sostanzialmente scomparso a vantaggio di ἵνα[185]: questo dato deve essere tenuto in considerazione nell'analisi del greco filostrateo poiché, almeno sul piano formale, la scelta di una congiunzione in luogo di un'altra non è certamente priva di significato. Utilizzare ἵνα poteva da un lato indicare il desiderio di una ripresa del modello dei prosatori attici, ma nello stesso tempo risultava equivalente ad un abbassamento verso le forme della κοινή. Al contrario l'uso di ὡς è decisamente attestato all'interno delle opere degli scrittori atticisti, poiché contribuiva univocamente a quell'innalzamento di stile cui la ripresa dei modelli attici mirava. Nella stessa direzione va ovviamente la presenza dell'ottativo in tutte le occasioni in cui, di preferenza, l'attico avrebbe invece usato il congiuntivo[186].

I dati riportati in tabella presentano una situazione abbastanza chiara, che rende l'idea di come Filostrato abbia orientato le sue scelte verso l'utilizzo di una specifica struttura atticista. Tuttavia, pur utilizzando prevalentemente ὡς con l'ottativo, in alcuni casi impiega la stessa congiunzione anche con il congiuntivo, e ἵνα con entrambi i modi. In un interessante articolo sul trattamento delle finali in Luciano[187], Sims nota come la scelta del modo verbale sia legata maggiormente alla congiunzione utilizzata e non tanto al contesto grammaticale: l'artificiosità dell'atticismo porta alla creazione di schemi ricorrenti, per cui la presenza di una determinata congiunzione richiama automaticamente l'uso di un modo verbale. Spostando l'intuizione di Sims sul quadro delle *Imagines,* sembra abbastanza evidente che l'autore manifesta una netta preferenza per due strutture: nella maggior parte dei casi ὡς si accompagna all'ottativo indipendentemente dal tempo del verbo reggente (21/24, 87%), similmente ἵνα viene utilizzata di regola con il congiuntivo (7/10, 70%). D'altra parte se proviamo ad analizzare il contesto sintattico in cui le proposizioni si trovano, non sembra possibile individuare una logica diversa da quella del semplice gusto dell'autore per indirizzare e giustificare la scelta di una congiunzione o dell'altra. Confrontiamo, ad esempio, l'uso che emerge dai seguenti passi:

---

[185] Per avere un'idea più precisa riguardo il trattamento delle finali nella κοινή, oltre alle grammatiche già citate si vedano: MAYSER 1926, pp. 240-61; BLASS-DEBRUNNER-REHKOPF 1982, pp. 445-7.

[186] Com'è noto, l'ottativo era da tempo in declino nell'uso della κοινή ed era percepito dagli atticisti come segno di eleganza linguistica: Cfr. HORROCKS 2010, pp. 137-8. Per una statistica sulla scomparsa dell'uso dell'ottativo nel greco dei papiri si veda ancora MAYSER 1926, pp. 288 ss.

[187] SIMS 1952, pp. 63-73.

I 6, 3

καὶ ἵνα μὴ τοὺς χορεύοντας λέγωμεν ἢ τοὺς διαθέοντας ἢ τοὺς καθεύδοντας ἢ ὡς γάνυνται τῶν μήλων ἐμφαγόντες, ἴδωμεν ὅ τι ποτὲ οὗτοι νοοῦσιν.

Affinché non parliamo di quelli che ballano o di quelli che corrono qua e là o di quelli che dormono o di come siano felici quelli che trangugiano le mele, osserviamo cosa hanno in mente questi.

I 12, 6

ἵν' οὖν μὴ περὶ σμικρῶν διεξίοιμεν, ἀλλὰ περὶ ὧν λέγειν ἄξιον, τοὺς μὲν καλάμῳ θηρῶντας ἢ κύρτῳ τεχνάζοντας ἢ εἴ τις ἀνιμᾷ δίκτυον ἢ ἐναράττει τρίαιναν, ἀφέλωμεν τοῦ λόγου.

Affinché dunque non ci soffermiamo su cose da poco, ma su quelle di cui è opportuno parlare, quelli che pescano con la canna o che lavorano con la nassa o se qualcuno tira su una rete o scaglia il tridente, escludiamoli dal discorso.

I due brevi periodi sono estremamente simili non solo per struttura, ma anche per significato: presentano entrambi la finale introdotta da ἵνα μὴ anteposta a una principale con il verbo al congiuntivo aoristo di valore esortativo. Il senso delle espressioni è simile, dunque non sembra possibile attribuire alle due finali una sfumatura e un valore differente: in entrambi i casi l'autore giustifica il suo veloce riferimento ad alcuni elementi dei dipinti con la loro scarsa importanza e invita il suo interlocutore a soffermarsi sui tratti di maggiore rilievo. Ci aspetteremmo dunque di trovare nelle due frasi lo stesso modo verbale, invece abbiamo un congiuntivo nel primo caso e un ottativo nel secondo. La stessa libertà di scelta deve essere riferita ai casi di ἵνα con l'ottativo e ὡς col congiuntivo, la cui alternanza non trova altra giustificazione se non il gusto dell'autore.

A questo punto può ci si può chiedere se il comportamento di Filostrato sia uniforme all'interno del *corpus*. Un rapido confronto con la *Vita Apollonii* lascia emergere una situazione lievemente diversa[188]:

	ὡς + ott.	**ὡς + cong.**	**ἵνα + cong.**	**ἵνα + ott.**
	46	2	13	23

Almeno due sono le considerazioni che possiamo proporre: il numero complessivo di proposizioni, in relazione alla lunghezza della *Vita*, è decisamente ridotto rispetto a quello delle *Imagines*[189]; più interessante, però, è l'inversione di tendenza nell'uso di ἵνα con l'ottativo, che ha un numero di ricorrenze quasi doppio rispetto a quello col congiuntivo.

Come dossiamo considerare questi dati? Rispetto alla maggiore presenza di queste espressioni finali nelle *Imagines* la risposta può essere probabilmente ricercata nella struttura stessa dell'*ekphrasis* filostratea. La suddivisione del testo in quadri, spesso decisamente brevi, impone alla scrittura una certa concentrazione espressiva, dunque la necessità di rendere sinteticamente attraverso una proposizione l'idea del fine; al vincolo strutturale si aggiunge poi l'esigenza dell'autore di motivare e chiarire nella descrizione alcuni particolari dei dipinti, contribuendo così a conferire loro maggiore vivacità.

Molto più interessante invece la questione relativa alla differenza nell'utilizzo dell'ottativo con ἵνα. La presenza molto scarsa di questa costruzione nelle *Imagines,* come abbiamo visto, risulta ribaltata nella *Vita*. Se allarghiamo ulteriormente l'analisi all'intera produzione filostratea ci accorgiamo come il dato delle *Imagines* sia sostanzialmente unico:

[188] Anche in questo caso i dati di SCHMID 1896 (pp. 88-9) sono stati parzialmente corretti: 46 casi di ὡς con l'ottativo, 13 casi di ἵνα con il congiuntivo, 2 casi di ὡς con il congiuntivo e 23 casi di ἵνα con l'ottativo.

[189] Nelle *Imagines* contiamo complessivamente 39 proposizioni finali esplicite, distribuite su 1500 linee di testo(1/38); nella *Vita Apollonii* le finali sono 82, ma su 5660 linee (1/68).

	ἵνα con l'ottativo	%	ἵνα con il congiuntivo	%
Imagines	3	30	7	70
Vita Apollonii	23	64	13	36
Vitae sophistarum	7	64	4	36
Heroicus	3	60	2	40
De Gymnastica	7	100	-	-

Partendo da quanto abbiamo già discusso, possiamo ipotizzare che Filostrato utilizzi di volta in volta con una certa libertà espressiva sia ὡς che ἵνα combinandoli sia con l'ottativo che con il congiuntivo. Poiché non è possibile individuare un criterio di scelta che guidi l'autore nell'uso di una combinazione piuttosto che un'altra, non rimane che considerarle del tutto equivalenti sotto il profilo grammaticale e funzionale: l'uso di un modo in luogo dell'altro non conferisce con regolarità un maggiore o minore grado di eventualità all'azione che esprime, né il rapporto temporale della proposizione con la sua reggente ha alcun valore nella scelta tra congiuntivo e ottativo. L'unico valore che possiamo attribuire alla preferenza di una forma rispetto all'altra risiede probabilmente nelle scelte che l'autore sembra operare coerentemente con l'impostazione complessiva del testo. Il trattamento delle proposizioni finali ci offre dunque una lettura dell'atticismo di Filostrato: mentre da una parte ὡς con l'ottativo costituisce la scelta più radicalmente atticista e raffinata[190], dall'altra ἵνα con il congiuntivo è invece la forma più vicina al greco della κοινή. Tra i due estremi possiamo collocare ὡς con il congiuntivo e soprattutto ἵνα con l'ottativo, che combina la congiunzione più familiare al greco dell'uso quotidiano colto con l'ottativo, utilizzato invece solo in ambito atticista.

È evidente che si tratta di un uso marginale rispetto alla generale preferenza per ὡς con l'ottativo e che un singolo dato non costituisce un sistema, tuttavia le *Imagines* sembrano essere l'opera più aperta alla presenza di alcune forme sintattiche riferibili alla κοινή. A questo punto è utile presentare un quadro completo delle finali nelle *Imagines* che accosti i dati emersi da quest'ultima analisi con quelli della forma implicita all'infinito, pur ricordando che l'uso di quest'ultima necessita quasi sempre di ben precise condizioni:

[190] Cfr. SIMS 1952, p. 69.

ὡς + ott.	ἵνα + cong.	ὡς + cong.	ἵνα + ott.	μή + cong.	Infinito
21	7	3	3	5	9

Come possiamo osservare, la deviazione dell'autore dalla forma più rigorosamente atticista è statisticamente rilevante, poiché sia ἵνα con il congiuntivo che la forma implicita all'infinito sono, come abbiamo dimostrato, tratti appartenenti alla κοινή.

5.2.3 Proposizioni consecutive esplicite

Il trattamento dell'espressione consecutiva si rivela ancora più complesso, anche se apparentemente Filostrato sembra meno propenso a oscillazioni e orientato verso la scelta precisa di ὡς con l'infinito. Sarà utile, anche in questo caso, avviare l'analisi dalla contestualizzazione dell'uso con quanto attestato dalle grammatiche, che riportano un ventaglio di possibilità più ampio, sia per quanto riguarda la congiunzione, sia per l'uso del modo verbale[191]. Nel sistema delle consecutive del greco classico risulta largamente attestato l'utilizzo di ὥστε sia con l'infinito che con i modi finiti, in particolare l'indicativo, secondo un'opposizione di valore, generalmente accettata dagli studiosi, per cui l'utilizzo dell'infinito rappresenta una conseguenza ipotetica, potenziale, soggettiva, mentre l'indicativo una conseguenza reale e oggettiva[192]. Schmid suggerisce che l'utilizzo quasi assoluto di ὡς, dunque la scomparsa di ὥστε[193], sia da ricercare nell'imitazione di Erodoto e paragonabile con l'uso che è possibile riscontrare in Arriano[194]. A differenza di quanto è stato notato per la subordinata finale, nel caso

[191] Sul complesso sistema delle consecutive del greco classico si vedano KÜHNER-GEHRT 1904, pp. 499-515; SCHWYZER 1939, pp. 677-81.

[192] Per un riassunto delle principali posizioni in merito al valore di questa opposizione si vedano DELAUNOIS 1972, pp. 78-82; CLINQUART-ISEBAERT 1984, pp. 305-8.

[193] Sono appena 14 le attestazioni in tutto il *corpus*: *Imagines* 2, *Vita Apollonii* 1, *Vitae Sophistarum* 2, *Heroicus* 2, *De Gymnastica* 3, *Epistulae* 4.

[194] SCHMID 1896, p. 87. È datato qualche anno prima di *Der Atticismus* l'interessante contributo di GILDERSLEEVE 1886 (p. 167) sulle proposizioni consecutive, da cui possiamo trarre un'indicazione generale in merito all'uso di ὡς, occasionalmente attestata come congiunzione subordinante consecutiva in Eschilo, Sofocle, Erodoto e Senofonte, ma assente in Aristofane e negli oratori attici.

della consecutiva la κοινή non si è distanziata molto dall'uso classico, almeno per quanto riguarda la scelta della congiunzione, che continua a essere prevalentemente ὥστε; diverso invece il discorso per quanto riguarda l'uso dei modi, che segna un restringimento al solo infinito, preferito all'indicativo e in generale ai modi finiti utilizzati nel greco classico[195]. L'espressione del valore consecutivo con l'infinito non è soltanto la forma più antica, ma anche quella più diffusa nel periodo classico[196]: secondo il punto di vista di Clinquart e Isebaert, che si fondano sull'interessante concetto linguistico di opposizione privativa, ὥστε con l'infinito è la forma non marcata di espressione della conseguenza, poiché nell'opposizione "conseguenza reale/ipotetica" è possibile che l'infinito sia utilizzato per entrambi i valori, mentre la cosa non accade per l'indicativo[197]. Dunque nell'ottica della semplificazione della lingua possiamo immaginare che questo valore oppositivo si sia progressivamente sbiadito, lasciando prevalere la forma più frequentemente utilizzata.

L'elemento più interessante dell'uso filostrateo risiede però nell'uso di ὡς in luogo di ὥστε: un confronto con Eliano, l'altro atticista di cui Schmid riporta dati specifici in merito alla struttura della frase consecutiva, nella cui opera il costrutto con ὥστε è molto ben attestato, ci consente di evidenziare la singolarità della scelta filostratea[198], che sembra orientata dal gusto atticista che conduce l'autore ad allontanarsi dalla κοινή e lo spinge alla ripresa di un modello 'classico', anche se non squisitamente attico come Erodoto. Osserviamo nel dettaglio la situazione che emerge da questa prima parte dell'analisi:

	ὡς + inf.	**ὥστε + ind.**	**ὥστε + inf.**
	20	1	1

[195] Come possibile leggere in MAYSER 1926, pp. 297-300 e BLASS-DEBRUNNER-REHKOPF 1982, p. 468.
[196] Schwyzer sostiene che il valore consecutivo sia passato tardi dall'utilizzo di una struttura paratattica a una ipotattica, essendo veicolato in una prima fase attraverso l'infinito di valore finale-consecutivo, occasionalmente introdotto da ὥστε, sul quale abbiamo discusso in precedenza.
[197] CLINQUART-ISEBAERT 1984, p. 307.
[198] SCHMID 1893, pp. 85-6.

Come possiamo vedere, la preferenza per la struttura di ὡς con l'infinito è schiacciante. Nella quasi totalità dei casi la consecutiva è anticipata nella sovraordinata da οὕτως/ οὕτω, anche se possiamo individuare qualche occorrenza che non presenta chiari elementi prolettici:

II 17, 4
τὸ μὲν δὴ τῆς νήσου πάθος τοιοῦτον ἡγώμεθα, ζεῦγμα δὲ ὑπὲρ τοῦ πορθμοῦ βέβληται, ὡς μίαν ὑπ' αὐτοῦ φαίνεσθαι καὶ τὸ μὲν ὑποπλεῖται τοῦ ζεύγματος, τὸ δὲ ἁμαξεύεται·

Dobbiamo ritenere dunque che tale sia stata la vicenda dell'isola; sullo stretto passaggio è stato gettato un ponte, tanto che essa si mostra come un'unica terra e ora si naviga al di sotto del ponte, ora lo si percorre con il carro.

Nell'*imago* l'autore descrive un'isola che si è separata in due a causa di un terremoto ed è stata ricongiunta dall'uomo attraverso un ponte; in questo caso il valore consecutivo della proposizione è piuttosto chiaro e l'assenza di un elemento correlativo nella reggente non crea difficoltà di interpretazione. Non è così invece in un passo dell'*imago* 16 del primo libro in cui, pur essendo la proposizione espressa attraverso ὡς e l'infinito, il valore sembra essere più finale che consecutivo:

I 16, 2
[Δαίδαλος] κάθηται δὲ ἐφ' ἁρμονίᾳ τῆς βοὸς καὶ τοὺς Ἔρωτας ξυνεργοὺς ποιεῖται τοῦ μηχανήματος, ὡς Ἀφροδίτης τι αὐτῷ ἐπιδεῖν[199].

Dedalo sta seduto per l'assemblaggio della mucca e rende gli Eroti collaboratori della sua invenzione, così da legarle qualcosa di Afrodite.

[199] Si consideri che il verbo ἐπιδεῖν è oggetto di una tradizione non uniforme: i due principali manoscritti che gli editori utilizzano per la costituzione del testo (*Laur*. 69.30 e *Par. gr*. 1696) riportano ἐπειδή, mentre altri due importanti codici (*Vat.* 1898 e *Vind. gr.* 331) presentano la forma, evidentemente corrotta, ἐπειδεῖν. Sono i *recentiores* a riportare concordemente ἐπιδεῖν, che pare essere l'unica variante accettabile. Tra gli editori moderni, KAYSER 1871 ha proposto di correggere il verbo con un improbabile ἐπιδέον, ma la congettura è stata rigettata da tutti gli editori successivi.

Il soggetto dell'azione è Dedalo, descritto da Filostrato nell'atto di assemblare i pezzi che andranno a costruire l'involucro con le sembianze di mucca che accoglierà Pasifae. Egli desidera che l'aspetto della sua creatura abbia qualcosa di Afrodite e *per questo scopo* rende suoi collaboratori gli Eroti; diversamente potremmo intendere che Dedalo abbia chiamato gli Eroti come suoi assistenti e che la loro presenza condizioni il suo lavoro *al punto da* trasmettere alla statua il fascino della dea.

Davanti a una così netta preponderanza per l'uso di ὡς, può essere interessante valutare i soli due casi in cui l'autore sceglie invece ὥστε e provare a individuare quali fattori abbiano indirizzato la scelta dell'autore. Nel primo caso, la congiunzione è accompagnata dall'infinito:

I 11, 3

[Ζέφυρος] λέγεται γὰρ συναυλίαν τοῦ θρήνου τοῖς κύκνοις ὁμολογῆσαι. ταῦτά τοι καὶ πάρεστι τοῖς ὄρνισιν, ὥστε ὅρα καὶ ψάλλειν αὐτοὺς οἷον ὄργανα.

Si dice infatti che Zefiro abbia concesso ai cigni l'accompagnamento musicale del lamento funebre. Per questo, senza dubbio, si trova tra gli uccelli, tanto che - vedi - li fa vibrare come strumenti musicali.

Nell'*imago* che descrive la morte di Fetonte, Filostrato riporta la presenza di alcuni cigni che, ispirati da Zefiro, cantano il lamento funebre per il giovane[200]. L'immagine non è molto chiara, poiché non si capisce in che modo la presenza di Zefiro sia visibile e suggerisca il canto degli uccelli. Il secondo caso è più semplice e ὥστε introduce un indicativo:

II 4, 3

σὺ δέ, μειράκιον, σωφροσύνης ἐρῶν ἄδικα μὲν ὑπὸ τῆς μητρυιᾶς ἔπαθες, ἀδικώτερα δὲ ὑπὸ τοῦ πατρός, ὥστε ὠδύρατο καὶ ἡ γραφὴ θρῆνόν τινα ποιητικὸν ἐπὶ σοὶ ξυνθεῖσα.

[200] La presenza dei cigni in riferimento alla morte di Fetonte, come suggerito da SCHÖNBERGER 1968 (p. 314), è da connettere alla figura di Cygnus, re dei Liguri e parente di Fetonte secondo quanto raccontato da Ovidio *Met.* II 367 ss.

> Tu, ragazzo, dal momento che ami la castità, hai sofferto ingiustamente per colpa della matrigna e ancora più ingiustamente a causa di tuo padre, tanto che anche il dipinto ti compiange, avendo composto su di te come un poetico lamento funebre.

Il giovane a cui Filostrato si rivolge non è ovviamente il ragazzo che lo accompagna nella galleria, ma Ippolito. L'autore, come altre volte nelle *Imagines*, si sta dunque rivolgendo direttamente a un dei personaggi dei suoi quadri.

In entrambi i casi sembra possibile escludere da subito che l'uso di ὥστε sia da connettere con il grado di soggettività da assegnare alla consecutiva, poiché nelle *Imagines* l'infinito con ὡς è indistintamente attestato sia per la conseguenza soggettiva che per quella oggettiva. Il fatto poi che in un caso sia utilizzato l'infinito e nell'altro invece l'indicativo, allontana l'idea che la presenza di ὥστε possa essere connessa con l'uso del modo finito del verbo. Una suggestione potrebbe venire dalla presenza di alcuni elementi che accomunano i due passi: in entrambi i brani, infatti, c'è un forte riferimento al dialogo; nel primo caso ce lo conferma la presenza del problematico imperativo ὅρα, nel secondo l'uso esplicito della seconda persona del verbo. È possibile che la presenza di ὥστε sia da connettere con un più forte legame con il dialogo? La congiunzione, come abbiamo visto, era ben attestata nella κοινή, ma era anche quella più utilizzata dagli atticisti e non aveva dunque una connotazione particolarmente marcata, difficile dunque attribuirle valore di colloquialismo: in mancanza di ulteriori elementi, l'utilizzo di questa forma rimane poco chiaro.

Come per la finale, anche per la valutazione delle consecutive procediamo al confronto con il resto del *corpus*, che in questo caso non riserva particolari sorprese[201]:

	ὡς + inf.	**%**	**ὥστε + ind.**	**%**	**ὥστε + inf.**	**%**
Imagines	20	92	1	4	1	4
Vita Apollonii	72	99	1	1	-	-
Vitae sophistarum	42	98	1	2	-	-
Heroicus	17	89	-	-	2	11
De Gymnastica	8	73	-	-	3	27

[201] SCHMID 1896 (pp. 87-8) riporta qualche altra rara costruzione che ricorre nelle altre opere del *corpus* in misura irrilevante ai fini del confronto.

La larghissima presenza di ὡς è testimonianza di una scelta decisamente atticista che, come abbiamo visto, incontra pochissime eccezioni all'interno dell'opera e del *corpus*. La preferenza accordata a questa forma, tuttavia, non è solo sintomo dell'atticismo dell'autore, ma è indice del forte legame con i modelli di prosa che Filostrato riconosceva in Erodoto e Senofonte[202].

Il quadro delineato fino a questo punto è ancora parziale, poiché esclude diversi casi di proposizione consecutiva resi attraverso l'uso di οἷος, ὅσος e ὁπόσος con l'infinito, che sono stati volontariamente tenuti fuori dal discorso e che per la loro complessità richiedono una maggiore e più specifica attenzione.

5.2.4 οἷος e ὅσος (ὁπόσος) con l'infinito

All'interno delle *Imagines*, Filostrato mostra una certa preferenza per la resa della consecutiva attraverso l'utilizzo di οἷος e ὅσος con l'infinito[203]. L'autore, inoltre, aggiunge alle due forme pronominali normalmente attestate con l'infinito anche ὁπόσος, il cui utilizzo con l'infinito non sembra altrettanto diffuso in letteratura. Dedicheremo un'attenzione specifica al valore di ὁπόσος nel prossimo paragrafo, in cui metteremo in evidenza come il pronome costituisca una variante formale di ὅσος. Limitandoci per ora alla valutazione delle attestazioni con valore consecutivo, osserviamo la presenza di questa struttura nel *corpus*:

	οἷος	ὅσος	ὁπόσος
Imagines	7	8	3
Vita Apollonii	10	1	3
Vitae Sophistarum	5	1	-
Heroicus	3	-	2
De Gymnastica	3	-	-

[202] Per l'uso di ὡς in questi autori si veda n. 130. Su Erodoto e Senofonte come modelli di stile della prosa filostratea: SCHMID 1896, p. 544 ss.; SCHÖNBERGER 1968, p. 58.

[203] Che l'utilizzo di questo costrutto sia significativo nelle *Imagines* è desumibile già dai dati di SCHMID 1896, p. 81. Si tratta di strutture di attestazione omerica che ricorrono in diversi autori del V sec: KÜHNER-GERTH 1904, pp. 509-11; SCHWYZER 1939, pp. 678-9.

Come possiamo vedere dai dati in tabella, il numero delle attestazioni di οἷος e ὅσος (ὁπόσος) con l'infinito risulta inferiore nelle altre opere, malgrado la loro maggiore lunghezza rispetto alle *Imagines*[204].

Procediamo nell'analisi provando a definire il valore con cui Filostrato utilizza ciascuna forma. Il pronome-aggettivo οἷος è usato da Filostrato nel suo senso di 'tale da' o 'capace di' con valore evidentemente consecutivo e in relazione a una qualità[205]:

> I 30, 1
> καὶ εὐχομένῳ τῷ Πέλοπι ἥκει χρυσοῦν ἅρμα ἐκ θαλάττης, ἠπειρῶται δὲ οἱ ἵπποι καὶ οἷοι διαδραμεῖν τὸν Αἰγαῖον αὐχμηρῷ τῷ ἄξονι καὶ ἐλαφρᾷ τῇ ὁπλῇ.
>
> E per Pelope che prega arriva un carro dorato dal mare, ma i cavalli sono terrestri e tali da attraversare l'Egeo con l'asse asciutto e lo zoccolo leggero.

Si tratta di un utilizzo assolutamente regolare. Una forma che l'autore sceglie nelle occasioni in cui la conseguenza espressa è legata a una particolare qualità o capacità dei soggetti presenti nei dipinti: un'ulteriore modalità espressiva, dunque, che si aggiunge a quelle già individuate per la resa del valore consecutivo, pur avendo una valenza peculiare che la limita a un utilizzo più specifico. È il senso stesso di οἷος, infatti, a restringerne l'impiego a quelle occasioni in cui è necessario esprimere una conseguenza dipendente da una qualità, un'abilità o una condizione propria di un soggetto, e non dalla quantità o dall'intensità dell'azione[206]:

---

[204] Per la differente estensione delle opere del *corpus* si veda n. 75. Per avere un'idea della differente frequenza nelle diverse opere, anche se puramente indicativa, si consideri che nelle *Imagines* l'uso ricorre mediamente una volta ogni 83 linee di testo, nella *Vita Apollonii* 1/404, nelle *Vitae Sophistarum* 1/338, nell'*Heroicus* 1/292, *De Gymnastica* 1/177.

[205] Come possiamo leggere in *LSJ*, *s.v.* οἷος III. οἷος c. inf. *implies fitness or ability for a thing*.

[206] In KÜHNER-GERTH 1904 (p. 501) si mette in evidenza il valore qualitativo e quantitativo delle espressioni consecutive rese con ὥστε (ὡς) e l'infinito: «Die Konstruktion von ὥστε (ὡς) c. inf., welche, wie wir eben sahen, aus dem Gebrauch des Infinitivs hervorgegangen ist, findet statt, wenn die Folge als eine solche bezeichnet werden soll, welche aus dem Wesen des Hauptsatzes fliesst, als eine Folge einer Qualität oder Quantität».

II 19, 4

γέγραπται δὲ ὠμὸς καὶ συώδης τὸ εἶδος, <u>οἷος σιτεῖσθαι</u> μᾶλλον τοὺς ξένους ἢ κτείνειν.

È dipinto con aspetto feroce e brutale, tale da mangiare gli ospiti piuttosto che ucciderli.

II 10, 4

διηρμένου δὲ ἤδη τοῦ πελέκεως ἀναστρέφει τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐκεῖ, βοᾷ δὲ οὕτω τι οἰκτρόν, <u>ὡς</u> καὶ τὸν Ἀγαμέμνονα τῷ λοιπῷ τῆς ψυχῆς <u>ἐλεεῖν</u> ταῦτα ἀκούοντα·

La scure è già sollevata, volge là lo sguardo ed ella grida in modo così compassionevole che anche Agamennone udendo prova compassione con ciò che gli resta della vita.

Nel primo caso la consecutiva è espressa, anche grammaticalmente, in relazione a una caratteristica del soggetto, Forbante, che è dipinto con aspetto feroce e selvaggio, tale da trasmettere a chi lo guarda la sensazione che sia capace di mangiare i nemici e non solo di ucciderli. Nel secondo esempio invece la consecutiva, introdotta da ὡς, è utilizzata con riferimento al grido disperato di Cassandra che sta per essere colpita dalla scure di Clitennestra, il quale è talmente sconvolgente da giustificare lo sguardo compassionevole con cui è descritto Agamennone: si tratta dunque di una conseguenza dovuta all'intensità dell'azione compiuta da Cassandra.

Il valore di ὅσος in costruzione con l'infinito, coerentemente con quanto attestato dalla tradizione, è quello di una conseguenza in relazione alla quantità o alla dimensione di quanto indicato nella reggente[207]. Per sua stessa natura in molti casi questa forma di consecutiva si avvicina nella sua funzione a una proposizione limitativa[208]: nella consecutiva si esprime una valutazione di 'sufficienza' in relazione a una caratteristica o a un'azione espressa nella reggente. Esaminiamo un passo già preso in considerazione in precedenza:

[207] Come registrato in *LSJ*, *s.v.* ὅσος I. 8. c. inf.'*so much as is enough for'*.

[208] Il senso limitativo di queste espressioni è usuale con le forme avverbiali del pronome, come leggiamo in KÜHNER-GERTH 1904, p. 511 «So wird auch ὅσον, ὅσα nebst ὅτι in adverbialer Bedeutung mit dem Infinitive gebraucht, und zwar meistens in einschränken dem Sinne».

I 28, 2

οἷον ἔπαθον. ἐξήχθην ὑπὸ τῆς γραφῆς μὴ γεγράφθαι δοκῶν αὐτούς, εἶναι δὲ καὶ κινεῖσθαι καὶ ἐρᾶν· διατωθάζω γοῦν ὡς ἀκούοντας καὶ δοκῶ τι ἀντακούσεσθαι· σὺ δ' οὐδ' ὅσα ἐπιστρέψαι παραπαίοντα ἐφθέγξω τι παραπλησίως ἐμοὶ νενικημένος.

Cosa mi succede! Sono spinto dal quadro a credere che quelli non siano dipinti, ma esistano e si muovano e amino – li importuno come se ascoltassero e credo di sentire una qualche risposta – e tu, vinto quasi come me, non hai gridato nulla, neppure quanto sarebbe stato sufficiente a farmi voltare mentre ero nel delirio.

Filostrato si trova davanti un quadro in cui è dipinta una scena di caccia il cui realismo lo porta a rivolgere la parola ai soggetti raffigurati; un'abile finzione retorica da cui l'autore riemerge tornando a parlare con il ragazzo che lo accompagna nella galleria e spiegando quello che è accaduto: la pittura lo ha talmente affascinato da portarlo a credere di trovarsi dentro la scena dipinta e la stessa sorte ha coinvolto anche il giovane con lui che, ammutolito davanti all'immagine, non ha pronunciato nulla, quando evidentemente anche una sola parola sarebbe stata sufficiente a rompere l'incanto creato dal quadro.

Tuttavia non sempre questo valore di 'sufficienza' è chiaro, ma l'utilizzo rimane comunque legato al concetto di quantità:

II 24, 3

ὁ δὲ Ἡρακλῆς τὸ μὲν ἐρρωμένον τῆς διανοίας ἐπὶ τὸν βοῦν ἔχει, τὸ δὲ ῥᾴθυμον αὐτῆς ταῖς τοῦ Θειοδάμαντος ἀραῖς δέδωκεν, ὅσον τὴν παρειὰν ἀνεῖσθαι, ὁ γεωργὸς δὲ λίθοις ἐπὶ τὸν Ἡρακλέα.

Eracle concentra la forza del suo pensiero sul bue, mentre si preoccupa solo marginalmente delle maledizioni di Teodamante, quanto basta per rilassare il volto, il contadino invece si scaglia con pietre contro Eracle.

Il mito descritto dal dipinto vede Eracle divorare un bue della mandria di Teodamante, che in preda alla rabbia urla e aggredisce l'eroe scagliandogli contro alcune pietre[209]. Eracle tuttavia è concentrato soltanto sulla sua preda e non si lascia turbare dalla furia di Teodamante, al punto che il suo volto appare rilassato. In questo caso il valore da attribuire alla consecutiva introdotta da ὅσος appare meno definito rispetto all'esempio precedente: l'aspetto sereno sul volto dell'eroe è posto in relazione alla misura in cui Eracle si dimostra indifferente alle urla del pastore di Rodi.

Benché l'impiego di οἷος e ὅσος (ὁπόσος) non mostri tratti di singolarità, rimane interessante per l'uso maggiore che Filostrato ne fa nelle *Imagines* rispetto al resto del *corpus* e dev'essere considerato dunque in relazione sia alle forme di ὡς con l'infinito che alle occorrenze di infinito finale-consecutivo già analizzate in precedenza. Sotto il profilo semantico, riprendendo un parametro di valutazione già utilizzato in precedenza[210], possiamo definire le costruzioni di οἷος e ὅσος (ὁπόσος) con l'infinito come maggiormente marcate rispetto a quella introdotta da ὡς, poichè portatrici di un valore più specifico: mentre con οἷος Filostrato rende esclusivamente l'idea della conseguenza qualitativa e con ὅσος quella quantitativa, egli utilizza sia ὡς che il semplice infinito consecutivo per entrambi i valori:

II 9, 5

κεῖται γοῦν, τὸ στόμα ξυμμετρίαν τὴν ἑαυτοῦ φυλάττον καὶ νὴ Δί' ὥραν, ἧς τὸ ἄνθος οὕτω τι ἐπὶ χείλεσιν, <u>ὡς καὶ σιωπώσης ἐκφαίνεσθαι</u>.

Giace dunque, la bocca conserva la propria simmetria e, per Zeus, la grazia, il cui splendore sulle labbra è tale da apparire pur nel suo silenzio.

In questo caso il valore consecutivo, espresso attraverso l'uso di ὡς con l'infinito, è riconducibile a una caratteristica personale di Pantea, che viene messa in evidenza dal

[209] Al di là degli aspetti legati all'analisi del valore della consecutiva introdotta da ὅσος, dobbiamo osservare come il passo si chiuda con un'espressione fortemente ellittica del verbo. KAYSER 1871 (p. 379) ha ipotizzato la presenza di una lacuna dopo Ἡρακλέα. HEADLAM 1895 (p. 262), sulla base del confronto con *Vit. Apoll.* IV 10 (ὡς δὲ ἀκροβολισμῷ τινες ἐπ'αὐτῷ ἐχρήσαντο) e con Thuc. VII 70, 5 (τοῖς ἀκοντίοις καὶ τοξεύμασι καὶ λίθοις ἀφθόνως ἐπ' αὐτὴν ἐχρῶντο·) ipotizza che il verbo mancante possa essere χρῆται.

[210] Si veda quanto detto a proposito del valore consecutivo, p. 98.

dipinto: le labbra chiuse della donna sono così belle da mantenere il loro splendore anche nell'agonia della morte. Nell'esempio che segue il valore è invece quantitativo:

I 1, 2
πῦρ δὲ τοῦτο πολὺ μὲν πλημμυρεῖ κατὰ τοῦ πεδίου, πολὺ δὲ περὶ τὰς ὄχθας ἕρπει τοῦ ποταμοῦ, ὡς μηκέτι αὐτῷ δένδρα εἶναι.

Questo fuoco divampa grandemente lungo la pianura, serpeggia molto attorno alle sponde del fiume, tanto che non ci sono più alberi.

Anche il semplice infinito con valore consecutivo - finale è utilizzato da Filostrato in senso quantitativo, come nel primo esempio, o qualitativo, come nel secondo:

II 10, 3
τὰ δὲ τῶν κειμένων σχήματα ὁ μὲν ἐκτέτμηται τὴν φάρυγγα σίτου τι ἢ ποτοῦ ἕλκουσαν, ὁ δ' ἀποκέκοπται τὴν κεφαλὴν ἐς τὸν κρατῆρα κύπτων, ὁ δὲ ἀπήρακται τὴν χεῖρα φέρουσαν ἔκπωμα, ὁ δὲ ἐφέλκεται τὴν τράπεζαν ἐκπεσὼν τῆς κλίνης, ὁ δ' εἰς ὤμους καὶ κεφαλὴν κεῖται, ποιητὴς ἂν φαίη κύμβαχος, ὁ δ' ἀπιστεῖ τῷ θανάτῳ, ὁ δὲ οὐκ ἔρρωται φυγεῖν οἷον πέδης ἐμβεβλημένης αὐτῷ τῆς μέθης.

Le posizioni di quelli che giacciono, uno ha la gola squarciata mentre ingurgitava cibo o bevanda, a un altro la testa è stata mozzata mentre si chinava sul cratere, a uno è stata tagliata la mano che teneva una coppa, uno si tira dietro la tavola cadendo dal divano, uno poi giace sulle spalle e sulla testa, un poeta direbbe "a testa in giù", uno non crede di morire, uno non ha la forza per fuggire poiché l'ubriachezza lo avvolge come un ceppo.

II 7, 5
κεῖται δὲ οὐ κατηφὲς τὸ μειράκιον οὐδὲ νεκρῷ εἰκάσαι, φαιδρὸν δ' ἔτι καὶ μειδιῶν

Il giovane giace non abbattuto né tale da assomigliare a un cadavere, ma ancora vitale e sorridente.

Dal punto di vista semantico le forme introdotte da οἷος e ὅσος costituiscono dunque una variante che l'autore utilizza nelle occasioni in cui la resa del valore consecutivo vuole essere maggiormente precisa. Non è possibile attribuire a questo uso una particolare connotazione relativa all'atticismo filostrateo, poiché si tratta di modalità espressive ampiamente diffuse e attestate sia nel greco classico che in quello della κοινή. È opportuno, a questo punto, rivedere lo schema riassuntivo proposto in precedenza in relazione alla resa complessiva del valore consecutivo nelle *Imagines* per comprendere meglio le relazioni tra gli usi delle diverse forme:

ὡς inf.	**οἷος inf.**	**ὅσος inf.**	**ὁπόσος inf.**	**ὥστε ind.**	**ὥστε inf.**	**Infinito**
20	7	8	2/3	1	1	12

Come possiamo osservare, il ruolo di οἷος e ὅσος (ὁπόσος) è proporzionalmente significativo e, insieme al semplice infinito, costituisce una valida alternativa a cui Filostrato ricorre quando il contesto di utilizzo glielo consente. Per quanto riguarda la relazione tra l'uso di queste forme nelle *Imagines* e il resto della produzione filostratea, l'aspetto più rilevante che emerge dal confronto è certamente la maggiore varietà espressiva delle *Imagines*:

	ὡς + inf.	**%**	**οἷος + inf.**	**%**	**ὅσος (ὁπόσος) + inf.**	**%**	**Infinito**	**%**
Imagines	20	41	7	14	10	20	12	25
Vita Apoll.	72	74	10	10	4	4	12	12
Vitae sophist.	42	84	5	10	1	2	2	4
Heroicus	17	65	3	12	2	8	4	15

La maggiore varietà nell'uso delle forme di resa del valore consecutivo, segno di una certa vivacità della lingua, si accompagna alla maggiore frequenza di utilizzo di questa proposizione, dovuta probabilmente, come già evidenziato in precedenza, sia alla struttura compositiva dell'opera sia alla natura stessa dell'*ekphrasis* filostratea.

5.2.5 Atticismo di ὁπόσος

Come accennato in precedenza, il pronome-aggettivo ὁπόσος in costruzione con l'infinito è meritevole di maggiore attenzione, poiché l'utilizzo che l'autore fa di questa forma all'interno dell'opera appare differente rispetto al resto dell'uso e viziato probabilmente da un errore di prospettiva atticista. Introducendo questa analisi abbiamo già osservato come Schwyzer faccia menzione di οἷος e ὅσος con l'infinito per la resa del valore consecutivo, senza fare alcun riferimento a ὁπόσος[211]. Nell'elencare questa forma insieme a οἷος e ὅσος, Schmid afferma che ὁπόσος è utilizzato spesso da Filostrato in sostituzione di ὅσος come pronome relativo dopo πᾶς[212]. L'idea che l'autore abbia generalizzato anche in altre occasioni l'utilizzo di ὁπόσος in luogo di ὅσος potrebbe giustificarne la presenza in costruzione con l'infinito. Nelle *Imagines*, ma più in generale nel *corpus*, le attestazioni di ὁπόσος con l'infinito non sono molto numerose, tuttavia è possibile osservare come l'utilizzo dei due pronomi si sovrapponga perfettamente nella scrittura filostratea:

II 17, 13
θέατρα γάρ ἐστιν, ὁπόσα αὐτόν τε δέξασθαι καὶ τοὺς συμπαίστας τουτῳὶ παῖδας, ἱππόδρομός τε ἐξῳκοδόμηταί τις ἀποχρῶν τοῖς Μελιταίοις κυνιδίοις περιδραμεῖν αὐτόν· ἵππους γὰρ δὴ ὁ παῖς ταῦτα ποιεῖται - καὶ συνέχει σφᾶς ζυγόν τε καὶ ἅρμα - ἡνιοχήσων δὲ ὑπὸ τουτωνὶ τῶν πιθήκων, οὓς τὸ παιδίον θεράποντας ἡγεῖται.

Ci sono infatti dei teatri, grandi quanto basta per accogliere lui e i bambini che giocano insieme con lui; vi è costruito un ippodromo grande a sufficienza perché vi corrano cagnolini maltesi: il bambino li considera cavalli - un giogo e un carro li legano insieme - perché siano tenuti alle redini da queste scimmie, che il bambino considera cocchieri.

---

[211] La voce ὁπόσος registrata da *LSJ* non riporta testimonianza di questa forma in costruzione con l'infinito; inoltre, consultando gli indici delle grammatiche, l'unica traccia interessante è un riferimento in Kühner-Gerth, *s.v.* ὁπόσος *c. inf.,* che rimanda alla trattazione di οἷος e ὅσος con l'infinito e il dativo; pur non essendo esplicito un preciso riferimento a ὁπόσος, uno degli esempi riportati presenta proprio questa forma: Aesch. *Sept.* 727 ss. ξένος δὲ κλήρους ἐπινωμᾷ | Χάλυβος Σκυθῶν ἄποικος, | κτεάνων χρηματοδαίτας | πικρός, ὠμόφρων σίδαρος, | χθόνα ναίειν διαπήλας | ὁπόσαν καὶ φθιμένοισιν κατέχειν, | τῶν μεγάλων πεδίων ἀμοίρους.

[212] SCHMID 1896 pp. 71; 616. L'uso è regolarmente attestato in *LSJ*, *s.v.* ὅσος I. 1. '*with* πᾶς *or* ἅπας *as antec.*'

È possibile individuare lo stesso utilizzo anche all'interno della *Vita Apollonii*:

I 33

δεῖ δὲ φυλάττεσθαι διαβολάς, ὡς ὑπεροψίᾳ χρώμενον, γιγνώσκειν τε ὡς νῦν μὲν ἐφόδιά ἐστιν ἡμῖν ὁπόσα ἐς Ἰνδοὺς πέμψαι, ἐπανιοῦσι δὲ ἐκεῖθεν οὔτ' ἂν ἀποχρήσαι ταῦτα.

Bisogna evitare l'accusa di trattarlo con arroganza, e comprendere che adesso abbiamo risorse sufficienti per andare presso gli Indiani, ma queste potrebbero non bastare per tornare indietro.

Se dunque Filostrato utilizza i due pronomi con lo stesso significato per la costruzione con l'infinito, è possibile che si comporti nello stesso modo anche in relazione gli altri usi di ὅσος. Procediamo dunque a un confronto tra gli usi di ὅσος e quelli di ὁπόσος, utilizzando principalmente il testo delle *Imagines,* ma con attenzione anche al resto del *corpus*.

Come abbiamo accennato, era tendenza diffusa tra gli scrittori atticisti l'utilizzo di ὅσος in funzione di semplice pronome relativo al posto di ὅς dopo πᾶς[213], anche se in alcuni casi non può essere escluso un valore di quantità connesso con il pronome. In Filostrato abbiamo esempi di questo tipo:

II 1, 4

παραψάλλει δὲ αὐταῖς Ἔρως ἀνακλίνας τοῦ τόξου τὸν πῆχυν, καὶ ἡ νευρὰ παναρμόνιον ᾄδει καί φησι πάντα ἔχειν ὅσα ἡ λύρα, ταχεῖς τε οἱ ὀφθαλμοὶ τοῦ θεοῦ ῥυθμόν τινα οἶμαι διανοοῦντες.

Eros suona accanto a loro, piegando il braccio dell'arco e la corda suona con armonia e dice che ha tutte le qualità che sono della lira, veloci sono gli occhi del dio che seguono, mi sembra, un qualche ritmo.

[213] SCHMID 1887, pp. 129; 281; 1889, p. 135; 1893, p. 68; 1896, p. 70.

Come possiamo notare dall'esempio seguente, Filostrato utilizza con la stessa funzione anche ὁπόσος:

I 16, 2
οἱ δὲ ἐπὶ τοῦ πρίονος ἔννοιάν τε ὑπερβεβλήκασι πᾶσαν καὶ σοφίαν, ὁπόση χειρός τε καὶ χρωμάτων.

Quelli alla sega superano ogni ideazione e maestria, che è propria della mano e dei colori.

L'utilizzo di ὁπόσος con questa funzione si trova frequentemente anche nel resto del *corpus*, come possiamo osservare da un passo della *Vita Apollonii*:

III 5
ἐνταῦθα καὶ δένδρῳ φασὶν ἐντετυχηκέναι προσεοικότι τῇ δάφνῃ, φύεσθαι δὲ αὐτοῦ κάλυκα εἰκασμένην τῇ μεγίστῃ ῥόᾳ, καὶ μῆλον ἐγκεῖσθαι τῇ κάλυκι κυάνεον μέν, ὥσπερ τῶν ὑακίνθων αἱ κάλυκες, πάντων δὲ ἥδιστον, ὁπόσα ἐξ ὡρῶν ἥκει.

Lì dicono di aver trovato un albero simile all'alloro, su cui cresce un frutto dalla scorza dura somigliante a un grosso melograno e si trova dentro la buccia dura un frutto ceruleo, come i boccioli dei giacinti, ma il più dolce tra tutti i frutti che portano le stagioni.

L'uso sia di ὅσος che di ὁπόσος come semplice relativo si trova anche in casi in cui non è presente πᾶς:

I *pröem*. 1
Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ καὶ σοφίαν, ὁπόση ἐς ποιητὰς ἥκει – φορὰ γὰρ ἴση ἀμφοῖν ἐς τὰ τῶν ἡρώων ἔργα καὶ εἴδη – ξυμμετρίαν τε οὐκ ἐπαινεῖ, δι' ἣν καὶ λόγου ἡ τέχνη ἅπτεται.

Chi non ama la pittura offende la verità, offende anche la saggezza che si trova nei poeti - infatti il contributo di entrambe è uguale per le gesta e le immagini degli eroi - e non apprezza la simmetria, attraverso la quale l'arte si connette alla parola.

II 17, 14

ψίττακός τε καὶ κίττα ἐν οἰκίσκῳ πλεκτῷ Σειρήνων δίκην ἐν τῇ νήσῳ ᾄδουσιν· ᾄδει δὲ ἡ μὲν ὁπόσα οἶδεν, ὁ δὲ ὁπόσα μανθάνει.

Un pappagallo e una gazza, in una gabbia intrecciata, cantano come Sirene sull'isola: l'una canta le cose che conosce, l'altro quelle che impara.

Un altro utilizzo molto ben attestato all'interno di tutto il *corpus* è quello di ὅσον e ὅσα con il valore avverbiale di "come"[214]:

I 8, 1

ἐκεῖ μὲν οὖν ἠπειρωτῶν οἶμαι τῶν ἵππων αἰσθάνῃ – χαλκόποδάς τε γὰρ αὐτοὺς ἀξιοῖ εἶναι καὶ ὠκυπέτας καὶ μάστιγι πλήττεσθαι – ἐνταῦθα δὲ ἱππόκαμποι τὸ ἅρμα, ἔφυδροι τὰς ὁπλὰς καὶ νευστικοὶ καὶ γλαυκοὶ καὶ νὴ Δία ὅσα δελφῖνες.

Là credo tu capisca che i cavalli sono terrestri - infatti Omero ritiene che essi siano "dai piedi di bronzo","dal rapido corso" e da spronare con la frusta – qui invece sono ippocampi al carro, con gli zoccoli bagnati e che nuotano, azzurri, per Zeus, e simili a delfini.

II 28, 3

ἰδού· τετράγωνος μὲν αὕτη μήρινθος περιβέβληται ταῖς γωνίαις οἷον πεῖσμα τοῦ ἱστοῦ, περιῆπται δὲ τῇ μηρίνθῳ λεπτὸς ἱστὸς πολλοὺς ἀποτετορνευμένος τοὺς κύκλους, βρόχοι δὲ ἐκτενεῖς ἀπὸ τοῦ πρώτου κύκλου μέχρι τοῦ σμικροτάτου διαπλέκονται διαλείποντες <ἀπ'> ἀλλήλων ὅσον οἱ κύκλοι.

[214] In *LSJ* si fa riferimento al solo ὅσα (*s.v.* ὅσος IV. 7) 'ὅσα *and* ὅσαπερ, *just like* ὡς, ὥσπερ, *as'*, ma nel *corpus* è attestato con lo stesso valore anche ὅσον. SCHMID 1896 (p. 71) sostiene che l'uso di ὅσα al posto di ὅσον sia una caratteristica dell'atticismo, sulla base di quanto riportato nel λεξικὸν τεχνολογικόν dal grammatico Filemone: ὅσα Ἀττικῶς λέγεται ἀντὶ τοῦ ὅσον. φιλοῦσι γὰρ οἱ Ἀττικοὶ πληθυντικοῖς ἀντὶ ἑνικῶν χρῆσθαι, οἷον ὅσα κἀμὲ εἰδέναι ἀντὶ τοῦ ὅσον λαμβάνεται. Schmid evidentemente ignorava quanto notato nel 1872 da Lehrs, che ha riconosciuto nel testo attribuito a Filemone un falso realizzato nel XVI sec. (cfr. Ucciardello, *s.v. Philemon* in «Lexicon of the Greek Grammarians of Antiquity», BrillOnline 2007). La notizia dell'atticismo di ὅσα, nella stessa forma, è riportata invece nell'anonima τῶν ὀνομάτων ἀττικῶν συλλογή attribuita erroneamente a Moscopulo.

Ecco! Questo filo quadrangolare gira intorno agli angoli come la fune dell'albero di una nave, al filo è attaccata una tela sottile che è arrotondata in molti cerchi, corde tese dal primo cerchio fino al più piccolo si intrecciano distanziandosi tra loro come i cerchi.

Anche nel caso seguente possiamo osservare come Filostrato usi ὁπόσα come forma equivalente[215]:

I 18, 1
οὔτε ὁρῶσι γοῦν τὰ δρώμενα καί, ὁπόσα ἱκετεύει ὁ Πενθεὺς, λέοντος ἀκούειν φασὶ βρυχωμένου.

Non vedono le azioni che compiono e, quanto alle suppliche di Penteo, dicono di sentire un leone che ruggisce.

Tuttavia non abbiamo molti esempi di questa forma nelle *Imagines*, poiché le attestazioni di ὁπόσα sono scarse. Possiamo attingere ancora una volta alla *Vita*:

I 20
ἔστι γὰρ τῶν Ἀραβίων ἤδη κοινὸν καὶ τῶν ὀρνίθων ἀκούειν μαντευομένων, ὁπόσα οἱ χρησμοί, ξυμβάλλονται δὲ τῶν ἀλόγων σιτούμενοι τῶν δρακόντων οἱ μὲν καρδίαν φασίν, οἱ δὲ ἧπαρ.

È comune infatti tra gli Arabi ascoltare gli uccelli che danno vaticini, come gli oracoli; mangiando secondo alcuni il cuore, secondo altri il fegato dei serpenti, che sono senza parola, ne danno interpretazioni.

Da ultimo osserviamo che i due pronomi vengono utilizzati con il valore usuale di "quanto" in numerosi luoghi del testo, senza che sia possibile rilevare una significativa differenza tra loro:

[215] Coerentemente con quanto affermato in precedenza in merito alla preferenza per la forma plurale ὅσα, le occorrenze di ὁπόσον sono molto scarse e l'unica che pare avere questo valore si trova in *Vit. Apoll.* IV 16 ὁρώμενος δέ, ὁπόσον εἶπον, μείζων ἐγίγνετο καὶ διπλάσιος καὶ ὑπὲρ τοῦτο, δωδεκάπηχυς γοῦν ἐφάνη μοι, ὅτε δὴ τελεώτατος ἑαυτοῦ ἐγένετο, καὶ τὸ κάλλος ἀεὶ ξυνεπεδίδου τῷ μήκει.

II 18, 3

ᾄδει δὲ ὑπὸ πρίνῳ ταῦτα, οὐδ' ὅπου αὐτῷ τὰ πρόβατα νέμεται εἰδὼς οὐδ' ὁπόσα ἐστὶν οὐδ' ὅπου ἡ γῆ ἔτι.

Canta queste cose sotto un leccio, senza sapere dove pascolano le sue greggi, né quante sono, né dov'è la terra.

II 15, 1

τὰ μὲν δὴ ἀγώγιμα τῆς νεὼς Διόσκουροι καὶ Ἡρακλῆς Αἰακίδαι τε καὶ Βορεάδαι καὶ ὅσον τῆς ἡμιθέου φορᾶς ἤνθει.

I passeggeri della nave: i Dioscuri, Eracle, gli Eacidi e i Boreadi e quanto fioriva della stirpe semidivina.

Per completare questa ricognizione sull'utilizzo di ὅσος e ὁπόσος, segnaliamo che mentre il primo è utilizzato nelle *Imagines* anche come aggettivo, la stessa cosa non è rilevabile per ὁπόσος:

I *pröem*. 3

ὅσοι μὲν οὖν κράτος ἤραντο τῆς ἐπιστήμης καὶ ὅσαι πόλεις καὶ ὅσοι βασιλεῖς ἔρωτι ἐς αὐτὴν ἐχρήσαντο, ἄλλοις τε εἴρηται καὶ Ἀριστοδήμῳ τῷ ἐκ Καρίας, ὃν ἐγὼ ἐπὶ ζωγραφίᾳ ξένον ἐποιησάμην ἐτῶν τεσσάρων.

Quanti hanno amato la forza dell'arte e quante città e quanti re hanno manifestato passione verso di essa è stato detto da altri tra cui Aristodemo di Caria[216], che ho fatto mio ospite per quattro anni per lo studio della pittura.

Tuttavia è sufficiente cercare tra le altre opere del *corpus* per trovare occorrenze di questo uso anche per ὁπόσος:

[216] Si tratta di un pittore non altrimenti noto. Cfr. SCHÖNBERGER 1968, p. 271.

Her. 54, 8

ἐνταῦθα εἶδόν τε πρῶτον καὶ περιέβαλον ἀλλήλους Ἀχιλλεύς τε καὶ Ἑλένη καὶ γάμον ἐδαίσαντο σφῶν Ποσειδῶν τε αὐτὸς καὶ Ἀμφιτρίτη Νηρηίδες τε ξύμπασαι καὶ ὁπόσοι ποταμοὶ καὶ δαίμονες ἔρχονται τὴν Μαιῶτίν τε καὶ τὸν Πόντον.

Lì Achille e Elena si videro per la prima volta e si abbracciarono, e Posidone in persona e Anfitrite offrirono il banchetto nuziale e le Nereidi tutte insieme e quanti fiumi e demoni giungono presso la palude Meotide e il Ponto.

Filostrato sembra infine avere una scarsa predilezione per la correlazione di questi aggettivi: nelle *Imagines* incontriamo solo tre casi di correlazione di ὅσος, con τόσος (I 24, 2) e τοσοῦτος (I 12, 7; II 27, 2), ma nessuna traccia di correlazione di ὁπόσος. Tuttavia qualche esempio per ὁπόσος emerge dal resto del *corpus*, in particolare nella *Vita Apollonii.* La mancata attestazione di quest'uso nelle *Imagines* può giustificarsi probabilmente con l'utilizzo limitato di ὁπόσος nell'opera, cui l'autore, come vedremo, preferisce la forma ὅσος.

Al termine di questa panoramica sull'utilizzo di queste forme, possiamo affermare con una certa sicurezza che Filostrato utilizza ὁπόσος come variante di ὅσος, considerando i due pronomi come equivalenti e che ὁπόσος rappresenta probabilmente la variante più marcata in senso atticista. In questa direzione andava già Schmid, che affermava che l'uso di ὁπόσος in luogo di ὅσος fosse da attribuire a un'errata ricostruzione della lingua attica da parte di Filostrato[217]. Se il senso delle due forme è sostanzialmente molto simile, non è altrettanto simile la diffusione dell'uso dei due pronomi nel corso della storia della lingua, con una netta prevalenza di ὅσος su ὁπόσος, che tuttavia si inverte nel caso di Filostrato[218]. L'analisi del *corpus* dell'autore in

[217] SCHMID 1896 (pp. 615-6) inserisce quest'uso tra quelli classificabili «Als Verkennungen oder missverständliche Weiterbildungen attischen Gebrauchs».

[218] Una sommaria idea della differenza è ricavabile da una veloce ricerca con il *TLG*: costituendo due *corpora* di tutti gli scrittori greci divisi per archi temporali, uno dal V al IV sec. a.C. e uno dal IV al I a.C., le attestazioni di ὁπόσος risultano complessivamente esigue se poste a confronto con quelle di ὅσος: per il V/IV sec. contiamo circa 1285 attestazioni di ὁπόσος, mentre quelle di ὅσος sono 8924. La situazione non cambia per il greco della κοινή, ma il divario sembra allargarsi: tra il IV e il I sec. abbiamo 306 ricorrenze di ὁπόσος, contro le 5768 di ὅσος. I dati presentati, pur essendo da valutare con la cautela che il mero dato numerico impone, appaiono significativi se confrontati con quelli ricavabili dal *corpus* filostrateo, dove le attestazioni di ὁπόσος sono ben 246, mentre quelle di ὅσος solamente 133.

relazione alla scelta tra le due forme consente di isolare l'uso delle *Imagines* da quello delle altre opere del *corpus*; il quadro che ci viene restituito è così sintetizzabile:

	ὅσος	**%**	**ὁπόσος**	**%**
Imagines	45	73	17	27
Vita Apollonii	54	27	147	73
Vitae Sophistarum	12	48	13	52
Heroicus	18	29	44	71
De Gymnastica	6	19	25	81

Il comportamento di Filostrato risulta ancora più significativo perché rappresenta un tratto stilistico singolare anche in relazione agli altri esponenti di primo piano della corrente atticista, in cui ὁπόσος è attestato sempre in percentuale decisamente minore rispetto a ὅσος[219].

In conclusione, è evidente che ὁπόσος è utilizzato da Filostrato in perfetta sovrapposizione semantica con ὅσος e che la preferenza decisa per questa forma, in contrasto con la tradizione letteraria precedente, rappresenta un iperatticismo squisitamente filostrateo. Coerentemente con quanto rilevato in precedenza per le modalità espressive della finale, le *Imagines* sembrano ancora una volta l'opera meno vincolata alla presenza di forme atticiste rispetto al resto del *corpus*.

[219] Anche in questo caso riportiamo i risultati di una ricerca effettuata con il *TLG* sui *corpora* dei singoli autori, per ricavarne un'indicazione generale; Dione Crisostomo: ὅσος 249, ὁπόσος 23; Elio Aristide: ὅσος 804, ὁπόσος 79; Luciano: ὅσος 398, ὁπόσος 205; Eliano: ὅσος 251, ὁπόσος 9.

5.3 Valore causale

Nell'ambito dell'approfondimento della sintassi delle subordinate, accanto ai valori consecutivo e finale, sembra particolarmente interessante un'analisi della resa del valore causale perché, come accennato in precedenza, il procedere dinamico dell'*ekphrasis* spinge l'autore a un utilizzo frequente di espressioni che possano chiarire le relazioni di causa-effetto che intercorrono tra i soggetti dei dipinti.

Condurremo l'analisi delle forme di resa della causale presenti nel testo, la cui varietà espressiva sembra notevole, inquadrando una dopo l'altra le diverse scelte dell'autore.

5.3.1 ὡς / ἅτε con il participio

Una prima osservazione è quella relativa alla preferenza per la forma esplicita o implicita di resa della causale. Tra le forme implicite utilizzate all'interno delle *Imagines* troviamo il participio preceduto da ὡς o ἅτε e l'infinito sostantivato preceduto da preposizione. Filostrato utilizza le congiunzioni ὡς e ἅτε per introdurre il participio con valore causale[220]. In merito all'uso di ὡς, nell'ambito della discussione sulle proposizioni finali, abbiamo rilevato la tendenza filostratea a connettere l'utilizzo di una determinata congiunzione con uno stesso modo verbale: si tratta di una preferenza per la creazione di sintagmi ricorrenti, che l'autore manifesta non senza alcune eccezioni. Gli scrittori atticisti fanno ricorso molto raramente all'utilizzo di ὡς con il modo indicativo per esprimere il valore causale, nonostante questa struttura fosse diffusa nel greco classico[221] e sostanzialmente scomparsa nella κοινή. Schmid, tuttavia, propone alcuni esempi proprio per Filostrato[222]. Essi destano, però, qualche dubbio:

[220] Si tratta di uno dei pochi riferimenti di SCHMID 1896 (p. 89) alla resa del valore causale.
[221] Si veda in merito quanto riportato in KÜHNER-GERTH 1904, p. 460.
[222] La presenza di quest'uso di ὡς è connessa, secondo SCHMID 1896 (p. 566), all'esempio della prosa di Senofonte.

I 19, 4

κατηρεφῆ δὲ τὴν ναῦν ἀμπέλῳ καὶ κιττῷ φαίνεσθαι καὶ βότρυς ὑπὲρ αὐτῆς αἰωρεῖσθαι θαῦμα μέν, θαυμασιωτέρα δὲ ἡ πηγὴ τοῦ οἴνου, ὡς κοίλη αὐτὸν ἡ ναῦς ἐκδίδοται καὶ ἀντλεῖται.

È una meraviglia che la nave si mostri coperta di vite ed edera e che i grappoli pendano su di essa, ma ancora più straordinaria è la fonte di vino, come la nave concava lo versa e svuota la stiva.

Ci troviamo nell'*imago* riguardante il mito di Dioniso e dei pirati Tirreni e Filostrato procede a una dettagliata descrizione della nave che trasporta il dio. Diversamente da quanto ipotizzato da Schmid, il valore causale della frase non sembra immediato e meglio si adatta al passo l'idea di interpretare la congiunzione con senso modale, ben attestato nelle *Imagines* con l'indicativo[223].

La preferenza di Filostrato, dunque, ricade su una forma che prevede l'uso del participio, sia con ὡς che con ἅτε. La differenza tra queste forme[224] è identificata solitamente nel valore soggettivo/oggettivo che esse conferiscono alla causale che introducono: ὡς accompagna un participio che esprime una causa riferibile al soggetto della proposizione reggente e che non implica che questa causa coincida con il pensiero di chi parla o scrive; al contrario ἅτε viene utilizzato per una causa non legata al soggetto dell'azione, ma spesso al pensiero di chi parla o scrive[225]. Come notato in relazione alle subordinate finali, spesso il greco di Filostrato sembra non avere percezione di alcune distinzioni funzionali, com'è naturale attendersi quando si recuperano strutture grammaticali poco familiari. Gli esempi di quest'uso del participio causale, pur esigui nelle *Imagines* e nel resto del *corpus,* sembrano dare conferma della sostanziale identità con cui le due forme entrano nella scrittura di Filostrato.

[223] Si noti che tale interpretazione è quella seguita dai più recenti traduttori del testo (Schönberger, Schilardi, Abbondanza, Lombardo).

[224] Un'analisi approfondita e completa sulla resa del valore causale in greco è quella di RIJKSBARON 1976 (p. 151 ss.) che, in riferimento alla funzione di ὡς e ἅτε, approfondisce e rivede la distinzione funzionale tra le due congiunzioni già suggerita da Goodwin.

[225] SCHWYZER 1939, p. 391; RIJKSBARON 1976, 151 ss.; KÜHNER-GERTH 1904, p. 90 (ὡς); p. 96 (ἅτε).

Osserviamo due esempi in cui il participio è introdotto da ὡς:

I 2, 5
ἡ γὰρ τῶν ἀνθέων ἐλευθερία παραιτεῖται τὴν χεῖρα ὡς μαραίνουσαν αὐτὰ πρὸ τοῦ χρόνου.

La libertà dei fiori rifiuta il tocco della mano, perché li fa appassire prima del tempo.

I 6, 2
οὐδὲ ἐστεφάνωνται τὰς κεφαλὰς ὡς ἀποχρώσης αὐτοῖς τῆς κόμης.

Gli Eroti non si coronano il capo, poiché gli basta la chioma.

Il primo esempio, ripreso dall'*imago* dedicata a Komos, personificazione della festa, si riferisce alla descrizione di alcuni fiori, composti in corone sul capo di coloro che partecipano al rito di Komos. I fiori hanno perso la loro naturale freschezza poiché nell'impeto della festa le corone sono state rassettate. Il participio non è concordato con il soggetto della principale, dunque ci aspetteremmo la preferenza per ἅτε, ma Filostrato ricorre a ὡς. Similmente, nel secondo caso, la presenza del participio assoluto mette ancor più in evidenza come la causa da esso espressa non possa essere riconducibile al soggetto della reggente. Ci si può domandare se l'opposizione soggettività/oggettività sia da connettere non tanto al punto di vista del soggetto della proposizione, quanto a quello dell'autore rispetto alla presentazione di ciò che descrive: mentre alcuni elementi sono presentati come oggettivamente presenti nei dipinti, altre informazioni, come quelle degli esempi appena discussi, appartengono invece al livello interpretativo. Il confronto con una delle due occorrenze di ἅτε sembra escludere anche questa ipotesi, poiché non solo il participio è congiunto al soggetto della reggente, ma il livello informativo dell'espressione è simile a quello visto per ὡς:

II 15, 4

ἀλλὰ νῦν ἐκπεπλῆχθαί μοι δοκεῖ καὶ τὸ τοῦ Λυγκέως ὄμμα τὴν προσβολὴν τοῦ φάσματος, ὑφ' οὗ καὶ οἱ πεντήκοντα σχασάμενοι τὴν εἰρεσίαν· Ἡρακλῆς μὲν ἄτρεπτος μένει τοῦ θεάματος, ἅτε δὴ πολλοῖς ὁμοίοις ἐντυχών.

Ma ora mi sembra che l'impeto della visione, per la quale cinquanta uomini hanno abbandonato i remi, abbia colpito anche l'occhio di Linceo; Eracle rimane impassibile allo spettacolo, poiché si è imbattuto in molte scene simili.

La nave degli Argonauti, diretta nella Colchide, incontra sul suo percorso Glauco Pontico: Filostrato descrive qui lo sgomento dei marinai alla vista della creatura che emerge dalle onde, un senso di smarrimento da cui solo Eracle sembra immune. Anche in questo caso l'espressione causale si configura come una valutazione che coincide con il punto di vista dell'autore e il suo soggetto è lo stesso della sovraordinata. Possiamo concludere dunque che le due forme, la cui ricorrenza nelle *Imagines* è piuttosto scarsa, sono utilizzate da Filostrato senza alcuna significativa distinzione funzionale.

5.3.2 Infinito con preposizione

Molto più frequenti e significative rispetto alle forme con participio sono le attestazioni dell'infinito preceduto da preposizione: si tratta anche in questo caso di strutture attestate in epoca classica, ma che certamente non erano di utilizzo così diffuso[226]. La preferenza per questa tipologia di costruzione è invece una caratteristica riconducibile ai modi della κοινή ed è da connettere a un contemporaneo regredire delle forme participiali[227]. Filostrato utilizza queste strutture con ὑπό, διά e ἀπό[228]: le tre

[226] Come notano sia KÜHNER-GERTH 1904 (p. 45) che SCHWYZER 1939 (p. 370).

[227] Per la sostituzione delle strutture participiali con quelle dell'infinito sostantivato si veda HORROCKS 2010, pp. 94-6. La maggiore diffusione di questo costrutto nella κοινή è segnalata sia da MAYSER 1926 (p. 323) che da BLASS-DEBRUNNER-REHKOPF 1982 (p. 484). L'idea che questo tipo di costruzione si offra come forma sostitutiva della subordinazione esplicita è anche in SCHWYZER 1939 (p. 369).

[228] Per i valori attribuibili a ciascuna delle preposizioni in esame si veda LURAGHI 2003, p. 118 (ἀπό); p. 168 (διά); p. 225 (ὑπό).

forme ricorrono in misura diversa e la preferenza ricade su ὑπό, che si trova con questo valore 20 volte all'interno delle *Imagines*.

Nei passi in cui le grammatiche fanno riferimento all'uso dell'infinito sostantivato e preceduto da preposizione, tra le forme indicate, ὑπό si trova solo in Kühner-Gerth, che mette in rilievo l'uso particolarmente limitato di questa preposizione in costruzione con l'infinito[229]. La preposizione non ha maggiore fortuna nella κοινή più bassa dove, come appena detto, l'uso di questa struttura all'infinito era di più largo utilizzo. La preposizione è invece ben diffusa tra gli atticisti, sempre in connessione con il genitivo, per esprimere l'idea di causa[230]: il suo impiego si può qualificare dunque come tratto di atticismo. Riportiamo un esempio di quest'uso:

I 21, 2
ἡ παρειὰ δὲ πάλλεσθαι δοκεῖ καὶ οἷον ὑπορχεῖσθαι τῷ μέλει, τὸ πνεῦμα δὲ οὐδὲν ἐπαίρει τοῦ προσώπου ὑπὸ τοῦ ἐν τῷ αὐλῷ εἶναι.

La guancia sembra vibrare e come danzare al canto, il soffio non altera nulla del volto, perché si trova nell'aulos.

L'*imago* presenta la figura di Olimpo intento a suonare il flauto in solitudine. Filostrato descrive passo dopo passo tutti i tratti del volto del giovane e in riferimento alle sue guance nota che esse non sono gonfie, poiché tutto il fiato si trova nel flauto con cui egli sta suonando.

Discorso lievemente differente è quello che riguarda l'infinito introdotto da ἀπό, il cui uso, non comune nella κοινή, era invece più frequente nel greco classico[231]. L'utilizzo di questa forma in Filostrato è da precisare, poiché i casi presenti nel *corpus* sono pochissimi e l'unico che troviamo nelle *Imagines* pone significativi dubbi di interpretazione:

[229] Per una visione d'insieme sull'uso delle preposizioni con l'infinito si veda KÜHNER-GERTH 1904, p. 41.
[230] SCHMID 1896, p. 631. Per le occorrenze di ὑπό causale in Filostrato: *ibid.* pp. 467-8.
[231] KÜHNER-GERTH 1904, p. 41.

I 21, 3

εἰ δὲ ἑστηκότα ἔγραφεν, οὐκ ἂν εὐσχήμονα τὰ ὑπὸ τῷ στέρνῳ ἔδειξεν· ἐπιπόλαιοι γὰρ αἱ μιμήσεις τῶν ὑδάτων ἀπὸ τοῦ συνιζάνειν ἐν αὐτοῖς τὰ μήκη.

Se ti avesse dipinto in piedi, non avrebbe mostrato adeguatamente le parti al di sotto del torace: infatti le immagini specchiate sull'acqua sono rese superficialmente perché in esse l'altezza si contrae.

Come abbiamo detto, si tratta di un passo la cui comprensione risulta abbastanza faticosa, poiché non è semplice ricostruire la posizione del giovane che Filostrato intende descrivere. Il quadro presenta ancora l'immagine di Olimpo che suona il flauto mentre, restando su una roccia, osserva uno specchio d'acqua: l'autore precisa come l'immagine visibile nell'acqua corrisponda solo al mezzobusto del personaggio, forse a causa del fatto che egli, sdraiato a terra, si sporge dalla roccia solo fino al torace. Aggiunge poi che, anche se il pittore l'avesse dipinto in piedi, l'acqua non avrebbe comunque mostrato la parte inferiore del corpo a causa dell'effetto ottico di schiacciamento che essa produce. La situazione è resa più complessa dal fatto che la presenza di ἀπό non è unanimemente attestata dalla tradizione manoscritta, che riporta anche la variante ὑπό: mentre ἀπό è attestata nel Laur. 69.30 e nel Par. 1696, i due codici più importanti per la trasmissione delle *Imagines*, ὑπό pare configurarsi invece come correzione presente nella maggior parte dei manoscritti e penetrata poi, *supra lineam*, anche nel Par. 1696. Se consideriamo che ὑπό rappresenta non solo la forma percepita come maggiormente atticista, ma anche quella più diffusa all'interno delle *Imagines,* possiamo motivare tranquillamente sia la genesi della correzione che la preferenza degli editori per ἀπό come *difficilior*. È opportuno comunque provare a precisare l'uso di ἀπό all'interno delle *Imagines*. Confrontiamo questo esempio con un'altra occorrenza:

II 5, 5

καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ κέκρανται μὲν ἀπὸ τοῦ χαροποῦ ἐς τὸ μέλαν, παρέχονται δὲ τὸ μὲν ἱλαρὸν ἀπὸ τοῦ καιροῦ, τὸ δὲ ὡραῖον ἀπὸ τῆς φύσεως, τὸ δὲ γαῦρον <u>ἀπὸ τοῦ ἄρχειν</u>.

Gli occhi sono di un colore che vira dal grigio al nero[232], mostrano la felicità che viene dall'occasione, la freschezza dalla natura, la fierezza dal comando.

Siamo nell'*imago* dedicata alla descrizione di una donna guerriera di stirpe persiana, Rodogune[233]. Filostrato tratteggia l'aspetto della donna soffermandosi sui diversi particolari del volto. In questo caso il ruolo dell'infinito sembra nominale e la sua funzione assimilabile a quella di un complemento di origine più che a una proposizione causale: lo conferma il fatto che esso è utilizzato in un elenco in cui ἀπό introduce diversi complementi identificabili come tali. In Filostrato questo valore di origine/separazione è quello più naturale e frequente per ἀπό[234], per cui ci si può chiedere se esso sia accettabile anche per il caso presentato in precedenza. La mancanza di espressioni simili nelle *Imagines* ci spinge a cercare possibili elementi di confronto nelle altre opere del *corpus*, nelle quali tuttavia non si ha maggiore fortuna; la struttura non appare infatti in nessun altro passo filostrateo, a eccezione di due luoghi della *Vita Apollonii,* che riportiamo brevemente:

IV 8

εἰ γὰρ ὁ μὲν ἀπὸ δημαγωγίας θαυμασθήσεται, ὁ δὲ ἀπὸ σοφίας, ὁ δὲ <u>ἀπὸ τοῦ ἐς τὸ κοινὸν πλουτεῖν</u>, ὁ δὲ <u>ἀπὸ τοῦ χρηστὸς εἶναι</u>, ὁ δὲ ἀπὸ τοῦ ἐμβριθὴς καὶ μὴ ξυγγνώμων τοῖς ἁμαρτάνουσιν, ὁ δὲ <u>ἀπὸ τοῦ μὴ διαβεβλῆσθαι τὰς χεῖρας</u>, εὖ κείσεται ἡ πόλις, μᾶλλον δὲ ἑστήξει.

Se uno sarà oggetto di ammirazione per la capacità di guidare il popolo, un altro per la saggezza, uno perché mette in comune le sue ricchezze, uno perché è buono, un altro per il suo essere duro e per nulla clemente con i colpevoli, uno perché non ha compiuto maneggi, la città vivrà bene e sarà più salda.

[232] In merito alle notazioni di colore nelle *Imagines* si vedano: MANIERI 1999, DUBEL 2009, PRIOUX 2013.
[233] Per quanto riguarda i diversi tentativi di identificazione di questo personaggio si veda quanto sintetizzato in PUCCI 2010, p. 101.
[234] Come osservato da SCHMID 1896, p. 626.

VI 4

θύσαντες οὖν Ἡλίῳ τε Αἰθίοπι καὶ Ἠῴῳ Μέμνονι, τουτὶ γὰρ ἔφραζον οἱ ἱερεῖς, τὸν μὲν ἀπὸ τοῦ αἴθειν τε καὶ θάλπειν, τὸν δὲ ἀπὸ τῆς μητρὸς ἐπονομάζοντες, ἐπορεύοντο ἐπὶ καμήλων ἐς τὰ τῶν Γυμνῶν ἤθη.

[Apollonio e Damis] dopo aver sacrificato a Helios Etiope e a Memnone Aurorale, i sacerdoti li chiamavano così l'uno perché risplende e riscalda, l'altro attribuendogli il nome dalla madre, partirono a dorso di cammelli verso le terre dei Ginni.

In entrambi i casi possiamo ritenere che il valore della costruzione con ἀπό, pur causale, sia legato al concetto di origine/derivazione dell'elemento che introduce; nel primo caso, come nel precedente esempio delle *Imagines*, l'infinito si trova in un elenco di sintagmi introdotti dalla preposizione e riferiti al verbo θαυμασθήσεται. Nel secondo esempio abbiamo una struttura simmetrica che prevede da un lato la costruzione con l'infinito e dall'altro quella con il sostantivo μήτηρ. Per concludere possiamo affermare che anche il problematico esempio delle *Imagines* sembra accettare questa idea di 'origine', poiché essa rende chiara la relazione tra la figura del giovane Olimpo e l'immagine nell'acqua generata dal riflesso.

L'ultima preposizione utilizzata in senso causale con l'infinito, questa volta con l'accusativo, è διά: si tratta di una costruzione che, a differenza delle due precedenti, era più frequente e utilizzata nel greco della κοινή per esprimere il valore causale[235]. In Filostrato la presenza dell'infinito con διά non è particolarmente significativa, ma le *Imagines* attestano comunque diversi casi. Presentiamo un esempio:

II 13, 2

ὁ μὲν δὴ λόγος τῆς γραφῆς οὗτος, τὸ δὲ ἐναργές· λευκὴ μὲν ὑπὸ κυμάτων ἡ θάλαττα, σπιλάδες δ' αἱ πέτραι διὰ τὸ ἀεὶ ῥαίνεσθαι.

Questo dunque è il tema della pittura, ecco invece quello che si vede: il mare è bianco per le onde, le rocce levigate perché sempre bagnate dagli spruzzi.

[235] Ancora una volta possiamo fare riferimento a quanto messo in luce da MAYSER 1926 (pp. 329-30) per la lingua dei papiri e BLASS-DEBRUNNER-REHKOPF 1982 (p. 488) per la κοινή neotestamentaria.

Siamo nuovamente nell'*imago* che presenta la descrizione delle scogliere Giree, che vengono qui descritte nel loro essere corrose dalla costante azione delle onde. L'espressione causale, resa attraverso l'utilizzo dell'infinito introdotto da διά, non presenta significative differenze rispetto alla forma preceduta da ὑπό: nell'esempio presentato in precedenza, la frase causale, il cui soggetto era lo stesso della reggente,si riferiva a un'osservazione dell'autore non immediatamente desumibile da quanto egli descrive; similmente anche in questo caso la levigatezza delle rocce è imputata da Filostrato al lavorio delle onde, che difficilmente poteva essere rappresentato nel dipinto. Siamo dunque portati a ritenere che la scelta filostratea sia guidata da una valutazione di carattere stilistico. Possiamo chiarire questo aspetto attraverso un interessante esempio in cui le due forme sono utilizzate insieme:

I 2, 5

καὶ οἱ στέφανοι οὐκ ἀνθηροὶ ἔτι, ἀλλ' ἀφῄρηται αὐτοῖς τὸ ἱλαρὸν <u>ὑπὸ τοῦ ταῖς κεφαλαῖς ἐφαρμόττεσθαι διὰ τὸ ἀτακτεῖν ἐν τῷ δρόμῳ</u>· ἡ γὰρ τῶν ἀνθέων ἐλευθερία παραιτεῖται τὴν χεῖρα <u>ὡς μαραίνουσαν</u> αὐτὰ πρὸ τοῦ χρόνου.

Le corone non sono più fiorite, ma la loro vivacità è venuta meno poiché sono state rassettate sulle teste, dal momento che si erano scomposte nella corsa; la naturale libertà dei fiori rifiuta il tocco della mano, perché li fa appassire prima del tempo.

Abbiamo già analizzato la parte finale del brano, tratto dall'*imago* dedicata a Komos, in relazione all'uso del participio: nel periodo immediatamente precedente possiamo leggere altre due espressioni causali rese attraverso l'infinito, distinte dall'utilizzo di preposizioni differenti. Filostrato si avventura nella spiegazione di un particolare della pittura attraverso il susseguirsi di tre espressioni causali ravvicinate. Se per l'uso del participio può rivelarsi determinante il fatto che il soggetto della subordinata sia diverso da quello della reggente, lo stesso non può dirsi per i due infiniti: possiamo ipotizzare che l'autore abbia semplicemente fatto ricorso alla *variatio* per evitare la ripetizione delle due preposizioni in due frasi non coordinate tra loro.

5.3.3 Causali esplicite

Per quanto concerne le forme esplicite di resa della causale, Filostrato alterna l'utilizzo di quattro congiunzioni differenti, tuttavia solo due di esse, ἐπειδή e ὅτι, ritornano con maggiore frequenza nel testo. La prima delle congiunzioni su cui soffermiamo la nostra analisi è ἐπεί, presente nelle *Imagines* in particolare nella forma ἐπειδή. L'utilizzo causale di questa congiunzione, attestato in epoca classica e ampiamente diffuso anche nella κοινή[236], è connesso sempre con forme verbali all'indicativo. Contrariamente a quanto osservato nella *descriptio* delle finali, per le quali Filostrato fa spesso ricorso all'ottativo con la precisa finalità stilistica di conferire al testo una connotazione atticizzante, il recupero dell'ottativo non coinvolge le causali, che nella loro forma esplicita presentano l'indicativo indipendentemente dal valore soggettivo o oggettivo dell'enunciato e dalla presenza di un tempo storico nella sovraordinata[237].

In merito al valore di ἐπεί è necessaria un'ulteriore precisazione, poiché essa poteva ricoprire occasionalmente la funzione di congiunzione coordinante in espressioni non causali *stricto sensu*. Per una definizione di tale valore possiamo fare riferimento al lavoro di Rijksbaron, che analizza in maniera dettagliata le caratteristiche di tali espressioni, definendole come *motivating clauses*[238]: si tratta di frasi attraverso le quali non è espressa la causa logica di un elemento presentato in precedenza nel testo, ma si motiva o giustifica un'affermazione. Data la predilezione che Filostrato dimostra per le strutture paratattiche, è lecito domandarsi se questo valore sia presente nelle *Imagines* nelle occasioni in cui l'autore dà la motivazione di ciò che dice. Si tratta di una distinzione non facilmente individuabile, per la quale possiamo proporre pochi esempi:

---

[236] Per la causale introdotta da ἐπεί / ἐπειδή si vedano KÜHNER-GERTH 1904 (p. 460) e SCHWYZER 1939 (p. 661). In merito alla più ampia diffusione di questa struttura nella κοινή: MAYSER 1934 (p. 82) e BLASS-DEBRUNNER-REHKOPF 1982 (p. 557). Si noti inoltre che lo stesso SCHMID 1896 (p. 566) ritiene che l'uso di ὡς con valore causale esplicito doveva essere scomparso o quantomeno molto raro al tempo di Filostrato sulla base del fatto che alcune attestazioni di quest'uso in Elio Aristide sono glossate negli scoli con il più familiare ἐπεί. Schmid segnala come possibili occorrenze di ὡς con l'indicativo di valore causale due casi che, come già osservato (*supra*, p. 116), sembrano avere valore modale.

[237] Questa assenza dell'ottativo dalle causali è in linea con gli sviluppi successivi della lingua: nel greco bizantino si trovano usualmente forme di ottativo con la finale, ma non con la causale. Si veda in merito BÖHLIG 1956, p. 189.

[238] RIJKSBARON 1976, p. 67 ss. La presenza di questa tipologia di causali è notata già da KÜHNER-GERTH 1904, p. 461 n. 1. Per un ulteriore approfondimento sulle *motivating clauses* e una breve ricognizione dei principali contributi relativi a queste proposizioni si veda MUCHNOVA 1991.

II 8, 4

εἰ βούλει, καὶ τὴν Κριθηίδα διαγράψωμεν, ἐπειδὴ χαίρειν φῇς, ὅταν ἐναλύῃ αὐτοῖς ὁ λόγος.

Se vuoi, descriviamo accuratamente anche Kritheis, perché dici di essere felice quando il discorso insiste su questi aspetti.

Siamo nel contesto della descrizione dell'amore della ninfa Kritheis per il fiume Meles: Filostrato, dopo aver descritto il fiume, chiede al ragazzo che lo accompagna se vuole che la descrizione si soffermi anche sui dettagli della fanciulla. In questo caso la frase introdotta da ἐπειδή sembra motivare l'affermazione dell'autore: "Se vuoi possiamo descrivere anche Kritheis [*il motivo di questa affermazione è*] perché dici di essere felice quando il discorso insiste su questi aspetti". La stessa idea sembra presente anche nel passo seguente in cui Filostrato si rivolge ancora direttamente al ragazzo:

I 24, 1

<u>ἐπεὶ δὲ οὐ σοφισταὶ τῶν μύθων ἥκομεν οὐδὲ ἀπιστεῖν ἕτοιμοι</u>, θεαταὶ δὲ μόνον τῶν γεγραμμένων, ἐξετάσωμεν τὴν γραφὴν καὶ πρῶτόν γε τὴν βαλβῖδα τοῦ δίσκου.

Poiché siamo venuti qui né come esperti di miti né pronti a essere increduli, ma come spettatori dei dipinti, analizziamo il quadro e per prima cosa il punto di lancio del disco.

Pienamente causale è invece il valore che dobbiamo attribuire alla struttura nell'esempio successivo, in cui l'autore descrive la scena di alcune Ninfe che tendono un agguato al dio Pan:

II 11, 2

προσπεσοῦσαι γὰρ αὐτῷ αἱ Νύμφαι περιῆκται μὲν ἤδη τὼ χεῖρε ὁ Πάν, δέδιε δὲ ἐπὶ τοῖς σκέλεσιν, <u>ἐπειδὴ βούλονται αἴρειν αὐτά</u>.

Le Ninfe si gettano su di lui, Pan ha già le mani strette sul dorso, è preoccupato per le gambe, perché vogliono sollevargliele.

In merito alla differenza d'utilizzo tra ἐπεί e ἐπειδή, osserviamo che ἐπεί, che ha solo due occorrenze nelle *Imagines*, si trova in causali anteposte alla loro reggente; dobbiamo ritenere, tuttavia, che si tratti di una semplice coincidenza, poiché nella *Vita Apollonii* possiamo facilmente trovare occorrenze di causali posposte. È chiaro che le due forme, come accennato in precedenza, si distinguono solo per una connotazione più o meno atticizzante e che ἐπειδή è quella che riduce progressivamente la sua diffusione[239]: entrambe rimangono comunque ben attestate.

Dopo ἐπειδή, ὅτι è la congiunzione più utilizzata nelle *Imagines* per l'espressione della causale esplicita. Possiamo considerarla come la congiunzione subordinante causale per eccellenza nel greco classico[240] e continua a essere vitale anche nel greco della κοινή neotestamentaria e dei papiri che, tuttavia, preferiscono il ricorso a strutture con il participio e l'infinito[241]. Riportiamo, a titolo esemplificativo, il brano conclusivo dell'*imago* dedicata ad Anteo:

II 21, 6

τὴν κορυφὴν τοῦ ὄρους μὴ ἀργῶς ἴδῃς, ἀλλ' ἐκεῖ ἐπ'αὐτῆς θεοὺς ὑπονόει περιωπὴν ἔχειν τοῦ ἀγῶνος· καὶ γάρ τοι χρυσοῦν γέγραπται νέφος, ὑφ' ᾧ οἶμαι σκηνοῦσι, καὶ ὁ Ἑρμῆς οὑτοσὶ παρὰ τὸν Ἡρακλέα ἥκει στεφανώσων αὐτόν, ὅτι αὐτῷ καλῶς ὑποκρίνεται τὴν πάλην.

Non guardare distrattamente la cima del monte, ma pensa che su di essa gli dei hanno il punto di osservazione dello scontro; infatti d'oro è dipinta la nuvola sotto la quale credo dimorino, e questo Hermes giunge da Eracle per incoronarlo, poiché secondo lui si è ben distinto nello scontro.

[239] MAYSER 1934 (p. 82) elabora una statistica sul rapporto tra le due forme nella lingua dei papiri, dalla quale è possibile osservare la riduzione di ἐπειδή a favore di ἐπεί.
[240] SCHWYZER 1939, p. 661; RIJKSBARON 1976, p. 146 ss.
[241] MAYSER 1934, p. 83.

Come ἐπεί / ἐπειδή, anche ὅτε è una congiunzione di valore originariamente temporale[242]. Nelle *Imagines*, e in generale nell'intero *corpus* filostrateo, è attestata prevalentemente con funzione temporale e solo in pochissimi casi con valore causale[243]:

I 17, 3

ἔσταλται δὲ ὁ μὲν τὸν Λύδιόν τε καὶ ἁβρὸν τρόπον ἡλικίαν τε καὶ ὥραν ἄγων, ἣν καὶ μικρῷ πρόσθεν εἶδες, ὅτε τοὺς ἵππους τὸν Ποσειδῶνα ἐζήτει[244], ἡ δ' ἔσταλται τὸν γαμικὸν τρόπον ἄρτι τὴν παρειὰν ἀνακαλύπτουσα, ὅτε ἐς ἀνδρὸς ἥκειν νενίκηκε.

Lui è vestito come un Lidio, raffinato, e mostra la giovinezza e la grazia che hai visto da poco, quando chiedeva i cavalli a Posidone; lei invece è vestita da sposa mentre adesso svela il volto, poiché ha ottenuto una vittoria tale da consentirle il matrimonio.

Il passo, già citato a proposito dell'utilizzo dell'infinito finale-consecutivo, contiene una breve descrizione di Pelope e Ippodamia. È interessante osservare come Filostrato utilizzi due volte ὅτε in rapida successione variandone il valore: nel primo caso il senso dell'espressione è evidentemente temporale, nel secondo invece dobbiamo preferire una lettura causale.

Riportiamo anche l'unico altro esempio di causale con ὅτε perché costituisce occasione di confronto con il greco non molto scorrevole di Filostrato:

II 6, 2

ἢ τίς οὕτως ἀναίσθητος, ὡς μὴ ἀνακραγεῖν ἐπὶ τῷ ἀθλητῇ; μεγάλου γὰρ δὴ αὐτῷ ὑπάρχοντος τοῦ δὶς ἤδη νικῆσαι τὰ Ὀλύμπια μεῖζον τοῦτο νυνί, ὅτε καὶ τῆς ψυχῆς αὐτὰ κτησάμενος εἰς τὸν τῶν ὀλβίων πέμπεται χῶρον αὐτῇ κόνει.

---

[242] Per l'utilizzo di queste congiunzioni si vedano KÜHNER-GERTH 1904, p. 460; SCHWYZER, p. 661. RIJKSBARON 1976 (p. 131 ss.) mette in evidenza alcune similarità nell'uso di ὅτε, ὡς e ἐπεί e ne ridimensiona il valore causale.

[243] Le occorrenze della congiunzione con valore temporale sono 16, solo 2 invece quelle di valore causale.

[244] Notiamo l'insolito utilizzo del verbo ζητέω con il doppio accusativo, che ha spinto Reiske e Jacobs a supporre la lettura ἐξῄτει, un tentativo di normalizzazione non accettato da Kalinka-Schönberger.

Chi è così insensibile da non urlare per questo atleta? Pur essendo grande per lui l'aver vinto già due volte a Olimpia, questa impresa ora è più straordinaria, poiché si avvia alla terra dei beati coperto di polvere, avendo guadagnato questi onori in cambio della vita.

Arrichione, vincitore nel pancrazio a costo della vita, suscita l'ammirazione dell'autore, che si domanda retoricamente chi possa non lodare la straordinaria impresa dell'atleta raffigurato dal dipinto. Il testo risulta piuttosto faticoso: dopo un genitivo assoluto, cui attribuiamo valore concessivo, la frase causale introdotta da ὅτε è appesantita dalla interposizione di un participio congiunto che separa la congiunzione dal verbo πέμπεται. Estremamente sintetico poi il riferimento alla polvere dell'arena che cosparge il corpo dell'atleta morto durante la lotta.

Concludiamo la ricognizione delle espressioni esplicite proponendo un confronto che esclude eventuali differenze di utilizzo delle due congiunzioni più ricorrenti nell'opera, ἐπειδή e ὅτι:

I 19, 4
φιλία δὲ τῷ Διονύσῳ πρὸς τὸ ζῷον, <u>ἐπειδὴ θερμότατον τῶν ζῴων ἐστὶ καὶ πηδᾷ κοῦφα καὶ ἴσα εὐάδι</u>.

Dioniso ama questo animale poiché è il più passionale e salta agilmente e in modo simile alle baccanti.

II 34, 2
χαρίεν ὑμῶν, ὦ ἄμπελοι, τὸ λαβέσθαι τῶν ὀπωρινῶν ἐθέλειν· ἐρᾶτε γάρ που τῶν Ὡρῶν, <u>ὅτι ὑμᾶς ἐργάζονται καλὰς καὶ ἡδυοίνους</u>.

È bello, o vigne, che cerchiate di trattenere le Ore autunnali: le amate certo tra le Ore, poiché vi rendono belle e cariche di buon vino.

La tipologia di rapporto causale presentata nei due esempi non mostra differenze significative; in entrambi i casi la subordinata si trova all'indicativo e ha un soggetto diverso da quello della reggente. Il diverso valore semantico che originariamente distingue le due congiunzioni non sembra più funzionale nel greco di Filostrato: nel

primo caso la passione di Dioniso nei confronti delle pantere, espressa attraverso un dativo di possesso con ellissi del verso εἰμί, è messa in relazione con l'atteggiamento focoso di questi animali, simile per alcuni tratti a quello delle menadi; nel secondo caso invece, il verbo utilizzato per indicare l'amore delle vigne per la stagione autunnale è ἐράω: la presenza di ὅτι e la sua sfumatura dichiarativo-causale potrebbe essere giustificata dalla dipendenza da un verbo classificabile tra i *verba affectuum*[245].Questa osservazione tuttavia non sembra decisiva, poiché ovviamente non tutte le occorrenze di ὅτι sono in dipendenza da verbi di sentimento, e soprattutto possiamo osservare alcuni casi di costruzione di χαίρω, verbo classificabile nella medesima categoria, sia con ἐπειδή che con ὅτι:

II 32, 1

Παλαίστρα γὰρ ἡ Ἑρμοῦ ἡβήσασα νῦν ἐν Ἀρκαδίᾳ πάλην εὕρηκε, καὶ ἡ γῆ χαίρει πως τῷ εὑρήματι, <u>ἐπειδὴ</u> σίδηρος μὲν πολεμιστήριος ἔνσπονδος <u>ἀποκείσεται</u> τοῖς ἀνθρώποις.

Palestra, figlia di Hermes, che è nel fiore della giovinezza, ora in Arcadia ha escogitato la lotta, e la terra si rallegra per l'invenzione, poiché gli uomini ben volentieri riporranno la spada da guerrieri.

II 9, 5

μεταβέβληκέ τε οὐδὲν τοῦ εἴδους ὑπὸ τοῦ ἀλγεῖν, ἥ γε μηδὲ ἀλγεῖν ἔοικεν, ἀλλ' ἀπιέναι χαίρουσα, <u>ὅτι αὐτὴν πέμπει</u>.

Nulla cambia del suo aspetto a causa della sofferenza, né sembra soffrire, ma è felice di morire, poiché lei stessa si è avviata a questa sorte.

[245] Cfr. SCHWYZER 1939, p. 645-6. Notiamo che la metà delle attestazioni di ὅτι causale nelle *Imagines* è in dipendenza da verbi che esprimono un sentimento; per ben tre volte è attestata inoltre la dipendenza della causale con ὅτι dal verbo ἐπαινέω.

5.3.4 Causali coordinate: l'uso di γάρ

Oltra alle diverse espressioni causali già osservate, dobbiamo soffermare la nostra attenzione sull'utilizzo di γάρ come particella coordinante con valore causale[246]. Si tratta di un valore non sempre facilmente identificabile, poiché il senso esplicativo e quello causale sono spesso estremamente vicini. Possiamo accostare questa tipologia di causale a quelle *motivating clauses* a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza in relazione a ἐπεί, dal momento che le proposizioni introdotte da γάρ spesso motivano e giustificano l'affermazione a cui si riferiscono[247]. Filostrato, infatti, utilizza le frasi introdotte da γάρ sia per motivare una sua considerazione in relazione a un elemento del dipinto, sia per giustificare un'affermazione nel dialogo con il suo interlocutore. A volte il legame causale che unisce le due proposizioni non è immediato, ma presuppone passaggi logici che rimangono sottintesi. Analizziamo alcuni esempi:

I 9, 3
ἡνιοχεῖσθαι δὲ τοὺς κύκνους ὑπὸ τῶν Ἐρώτων θαῦμα οὐδέν· ἀγέρωχοι γὰρ οἱ θεοὶ καὶ δεινοὶ παίζειν ἐς τοὺς ὄρνιθας.

Nessuna meraviglia che i cigni siano tenuti alle redini dagli Eroti: infatti sono divinità animose[248] e abili a giocare con gli uccelli.

Nella descrizione della palude presente nell'*imago* nona del primo libro, l'autore inquadra alcuni cigni e afferma che il fatto che essi vengano trattenuti con delle redini dagli Eroti non debba essere considerato sorprendente: giustapposta alla precedente, la frase introdotta da γάρ motiva l'affermazione dell'autore, aggiungendo un'informazione sulle piccole divinità che sono descritte come ἀγέρωχοι καὶ δεινοὶ παίζειν ἐς τοὺς

[246] Abbiamo già accennato alla presenza di proposizioni introdotte da questa particella in merito alla predilezione che Filostrato dimostra per l'uso di espressioni parentetiche. Per il valore causale di γάρ si veda DENNINSTON 1954, p. 56 ss.
[247] In merito si veda RIJKSBARON 1976, p. 79 ss.
[248] L'aggettivo ἀγέρωχος dev'essere considerato qui non nella sua accezione positiva, ma utilizzato in senso negativo per indicare il temperamento capriccioso e focoso degli Eroti, lo stesso che emerge a una lettura complessiva dell'*imago* I 6, di cui sono protagonisti. L'aggettivo è utilizzato con uguale significato in II 32, 2 per descrivere l'atteggiamento di alcuni bambini, personificazioni delle diverse tipologie di lotta.

ὄρνιθας. Non si spiega dunque per quale motivo gli Eroti tengano i cigni alle redini, ma piuttosto si motiva perché questo particolare non sia tale da destare sorpresa.

In alcuni casi, come detto, l'espressione introdotta da γάρ crea con la proposizione cui è giustapposta un effetto di forte sinteticità. Il brano riportato è la parte finale del quadro che narra le vicende riguardanti la nascita di Atena, con un riferimento alla ricezione del culto della dea nella città di Atene e sull'isola di Rodi:

II 27, 4

ἐφέστηκε τῇ ἀκροπόλει καὶ ὁ δαίμων ὁ Πλοῦτος, γέγραπται δὲ πτηνὸς μὲν ὡς ἐκ νεφῶν, χρυσοῦς δὲ ἀπὸ τῆς ὕλης, ἐν ᾗ ἐφάνη. γέγραπται καὶ βλέπων· <u>ἐκ προνοίας γὰρ αὐτοῖς ἀφίκετο</u>.

Anche il demone Pluto si trova sull'acropoli, è dipinto alato, come venendo fuori dalle nuvole, d'oro per la materia di cui si mostra. È dipinto anche non cieco: infatti è giunto da loro non per caso.

La presenza del demone della ricchezza è da collegare alla pioggia d'oro che Zeus ha concesso per premiare la città di Rodi[249]. Pluto, che la tradizione vuole cieco[250], è invece qui dotato di vista: Filostrato sente non solo l'esigenza di sottolineare questo particolare proprio perché in evidente contrasto con quanto il lettore si aspetterebbe, ma ha bisogno anche di motivarlo, con un'espressione che tuttavia rimane poco chiara. La cecità del dio aveva evidentemente un valore simbolico che connetteva la ricchezza alla casualità con cui essa veniva elargita: in questa occasione, invece, la pioggia d'oro è effusa sull'acropoli di Atene per una precisa volontà di Pluto. L'espressione attraverso cui l'autore articola questo pensiero è decisamente sintetica: anche in questo caso la frase con γάρ ha valore causale di motivazione, questa volta in relazione a un elemento della descrizione, poiché giustifica la presenza di un particolare aspetto del dipinto descritto.

[249] Cfr. SCHÖNBERGER 1968, pp. 460-2. Il riferimento alla pioggia d'oro mandata da Zeus per premiare i Rodii è già in Pind. *Ol.* 7, 34 ss.
[250] A proposito della cecità del demone cfr. Aristoph. *Pl.* 90 ss.

In un breve estratto dell'*imago* dedicata alla descrizione di una scena di caccia troviamo un esempio di causale con valore di motivazione, utilizzata in un'esortazione dell'autore rivolta a sé stesso e al suo interlocutore:

I 28, 2
σκοπῶμεν οὖν τὰ γεγραμμένα· γραφῇ γὰρ παρεστήκαμεν.

Osserviamo dunque le cose dipinte: ci troviamo, infatti, davanti a un quadro.

Subito prima di questa affermazione, come abbiamo già osservato, Filostrato si era così immedesimato nel realismo del dipinto da iniziare a rivolgere alcune domande direttamente ai personaggi rappresentati[251]: l'invito è dunque a riportare la propria attenzione agli elementi che sono dipinti nel quadro e a considerare come si tratti solo di un dipinto e non di una realtà concreta. Anche in questo caso la giustapposizione della proposizione con γάρ ha valore di frase di motivazione.

Come detto, in molti casi Filostrato utilizza queste espressioni causali come parentetiche, spezzando la sintassi del testo:

II 8, 1
πίνει δὲ οὐ διψῶσα καὶ λαμβάνεται τοῦ ὕδατος καὶ κελαρύζοντι προσδιαλέγεται καθάπερ λαλοῦντι, δάκρυα δὲ λείβει ἐρωτικὰ τῷ ὕδατι, καὶ ὁ ποταμός - ἀντερᾷ γάρ - χαίρει αὐτῶν τῇ κράσει.

[Kritheis] beve pur non essendo assetata e afferra l'acqua e si rivolge a quella che gorgoglia come se parlasse, versa lacrime d'amore nell'acqua, e il fiume - ricambia, infatti, l'amore - si rallegra per la loro unione.

Siamo ancora nell'*imago* dedicata alla storia d'amore di Kritheis per Meles. La giovane è qui descritta mentre cerca di dimostrare il proprio sentimento al fiume: ne beve l'acqua, discorre con esso e si unisce a lui attraverso il pianto. Proprio quest'ultimo dettaglio rende felice il fiume, che si rallegra poiché ricambia l'amore della ninfa.

[251] Per ulteriori considerazioni sul contesto del passo si veda quanto già discusso in 3.1.

L'espressione incidentale, che anticipa il verbo della proposizione a cui si riferisce, dev'essere considerata anche in questo caso di valore causale.

5.3.5 Alcune considerazioni conclusive

A conclusione di questa panoramica delle espressioni causali filostratee è opportuno soffermarsi sulla diversa incidenza che esse hanno all'interno delle *Imagines.* Presentiamo dunque un prospetto riassuntivo delle diverse forme analizzate:

participio		**infinito**			**indicativo**				
ὡς	ἅτε	ὑπὸ τοῦ	διὰ τό	ἀπὸ τοῦ	ὅτι	ἐπειδή	ἐπεί	ὅτε	γάρ
9	2	20	6	2	15	17	2	2	42

Possiamo osservare innanzitutto la varietà delle forme utilizzate da Filostrato e in secondo luogo la preferenza che l'autore accorda ad alcune di queste. Abbiamo rilevato come la scelta di una congiunzione o di una modalità espressiva non sia sempre condizionata da vincoli grammaticali quanto piuttosto da una preferenza di stile. Emerge un'omogenea distribuzione nell'uso di forme implicite ed esplicite e tra queste una preferenza per la forma introdotta da ὑπό con l'infinito e quella di ἐπειδή con l'indicativo.

Rispetto all'uso dell'infinito causale, interessante è la scelta di ὑπό, perché mette insieme due tendenze differenti: se, come abbiamo visto, l'infinito con preposizione si caratterizza come forma meno strutturata e decisamente più vicina al gusto anche della κοινή più bassa, la preferenza per la congiunzione ὑπό con il genitivo per esprimere il valore causale si qualifica invece come elemento di atticismo[252]. Anche in questo caso le *Imagines* tendono a rimanere isolate rispetto al resto del *corpus*:

[252] SCHMID 1896, p. 631.

	ὑπὸ τοῦ + inf.	διὰ τό + inf.	ἀπὸ τοῦ + inf.
Imagines	20	6	2
Vita Apollonii	3	7	4
Vitae sophistarum	3	3	-
Heroicus	1	1	-
De gymnastica	3	4	-

Come possiamo osservare, l'utilizzo dell'infinito sostantivato preceduto da ὑπό non solo è quello decisamente più frequente nelle *Imagines*, ma anche il più attestato in assoluto rispetto altre forme di infinito con preposizione presenti sia nelle *Imagines* che nel resto del *corpus*.

Concludiamo sottolineando la notevolissima presenza di causali giustapposte con γάρ: queste espressioni, come abbiamo osservato, non hanno la stessa forza e immediatezza causale delle frasi subordinanti, tuttavia rappresentano una modalità di resa del valore causale molto cara a Filostrato: non è sorprendente, nel quadro linguistico complessivo delle *Imagines*, che l'autore preferisca spesso questa forma paratattica, poiché evidentemente si adatta meglio all'idea di mimesi dei modi colloquiali che Filostrato vuole ottenere.

6. Il lessico

6.1 Lessico atticista

Abbiamo finora cercato di mettere in luce come la lingua delle *Imagines*, sotto il profilo della sintassi, goda di un certo margine di libertà rispetto ai più rigidi schemi dell'atticismo, proprio per la necessità tipica dell'*ekphrasis* di riprodurre il senso di vivacità e di immediatezza che costituisce il tratto saliente dello stile dell'opera. Concludiamo questa panoramica sulla lingua filostratea spostando la nostra attenzione sulla questione delle scelte lessicali, poiché questo aspetto ci consente di avere un quadro più completo sulla lingua e di mettere in luce il rapporto dell'autore con i suoi modelli[253].

Il primo spunto di riflessione deriva dall'ovvia constatazione che il lessico delle *Imagines* è sostanzialmente un lessico atticista. Abbiamo già notato, in riferimento alla sintassi, come questo aspetto non sia in contrasto con la ricerca della ἀφέλεια: anche se certamente il desiderio di immediatezza può spingere Filostrato verso piccole concessioni all'inserimento di modi linguistici desunti dal greco più familiare, il forte valore metaletterario dell'opera lo riconduce nell'alveo della ripresa dei modelli classici[254]. La notevole proliferazione di lessici atticisti, d'altra parte, suggerisce che agli aspetti di purismo lessicale dovesse essere dedicata una grande attenzione, ancor più che nei confronti della sintassi[255]. Se la sintassi delle *Imagines* è artefatta per riprodurre ritmi e modi della dimensione colloquiale e generalmente più disposta alla libertà rispetto ai canoni dell'atticismo, il lessico sembra un impasto altrettanto costruito di arcaismo, citazioni colte (spesso poetiche) e termini desunti dal linguaggio più informale.

Strumento fondamentale per orientarsi nel complesso lessico filostrateo è ancora una volta il prezioso lavoro di Schmid[256], che ha cercato di incasellare tutte le parole del

---

[253] Un'indagine sul rapporto tra le *Imagines* e i diversi ipotesti letterari che è possibile rintracciare dietro l'*ekphrasis* filostratea è quella condotta recentemente da CISTARO 2013.

[254] Si veda quanto discusso nel paragrafo 2.1.

[255] A proposito dei lessici atticisti della Seconda Sofistica si veda KIM 2010, p. 467 ss.

[256] Rispetto al quale è necessario sottolineare la presenza di due fondamentali criticità: il fatto che essa si basa sull'*editio minor* di KAYSER 1871, che presenta diverse problematiche in merito alla *constitutio*

corpus suddividendole in base alla loro provenienza[257]: i dati offerti da questa analisi, benché frutto di categorizzazioni a volte troppo rigide, sono certamente utilissimi per uno sguardo generale sul testo, dal quale emerge con evidenza il prevalere di un sostrato lessicale atticista (1498 termini nel *corpus*), su cui Filostrato tuttavia inserisce un corposo numero di termini desunti dal linguaggio poetico (1216 nel *corpus*)[258].

L'analisi proposta in questa sede non prende in considerazione l'interezza del lessico delle *Imagines*, ma si sofferma su una selezione di parole notevoli per la loro rarità o per l'uso peculiare riscontrato all'interno dell'opera: attraverso questi lemmi, che si isolano rispetto all'impasto magmatico del lessico atticista più diffuso e banale, è forse possibile tracciare in maniera più precisa un quadro dei riferimenti e degli autori cui Filostrato attinge. Giova ricordare che ogni tipo di analisi sul lessico è inevitabilmente legata allo stato attuale della nostra conoscenza dei testi antichi: Schmid, ad esempio, inseriva il sostantivo ἁρματίτης tra i neologismi perché non conosceva i due papiri di III sec. a. C., pubblicati nel 1930, in cui il termine è presente; allo stesso modo non è possibile affermare oggi con certezza che Filostrato riprenda il verbo ἀντιτοξεύω da Senofonte solo perché nell'*Anabasi* si trova l'unica attestazione del termine prima delle *Imagines*. In certi casi, tuttavia, alcuni dati ricorrenti possono dare corpo alle suggestioni di una singola attestazione: la contemporanea presenza di alcune parole con scarse ricorrenze in Senofonte e Filostrato, insieme all'esplicito riferimento allo storico nelle *Imagines,* costituiscono un quadro che porta ad affermare con maggiore sicurezza che una data parola, come appunto ἀντιτοξεύω, possa essere di origine senofontea (*An.* III 3, 15). In alcuni casi è chiaro che il termine utilizzato è citazione di un preciso autore, perché Filostrato lo dichiara apertamente o perché è il contesto stesso a suggerirlo: nel caso dell'aggettivo μελίφωνος, ad esempio, è l'autore a indicare che si tratta di una voce ripresa da Saffo (fr. 185 V.); τετράρρυμος, attestato in

---

textus (come già notato da DE LANNOY 2003, p. 71), e l'evidente scarto che un'indagine lessicale svolta a fine '800 presenta con quanto è possibile ottenere con i moderni strumenti di ricerca. Tuttavia, se è probabile che l'elenco di Schmid contenga alcuni errori per singoli lemmi, questo non altera in modo sensibile le valutazioni generali sul lessico del *corpus.*

[257] SCHMID 1896 individua parole generalmente attiche (p. 118 ss.), parole desunte da prosatori pre-aristotelici (p. 247 ss.), termini poetici (p. 266 ss.), parole di scrittori successivi al V-IV sec. (p. 338 ss.), parole utilizzate per la prima volta in Filostrato (p. 381 ss.) o che ricorrono nel *corpus* con un senso diverso di quello attestato in precedenza (p. 389 ss.).

[258] Per il quadro completo di questi dati, *ibid.,* p. 428. Benché i dati specifici proposti da Schmid siano da considerare con cautela, è interessante segnalare almeno la presenza di un cospicuo numero di termini desunti dal linguaggio platonico (115), senofonteo (65) ed erodoteo (52).

due passi delle *Imagines* e in uno della *Vita Apollonii,* è invece senofonteo perché nel contesto di uno dei quadri in cui si fa riferimento proprio a Senofonte (Xen. *Cyr.* VI 4, 2).

6.2 Parole notevoli[259]

ἀβάκχευτος, -ον *Im.* I 23, 2.
È detto della fonte in cui si specchia Narciso, che con una litote è οὐδὲ ἀβάκχευτος, dunque *non estranea ai misteri bacchici*. Si tratta di un aggettivo euripideo ripreso, tra i contemporanei di Filostrato, da Luciano e Clemente Alessandrino.
*Eur. *Orest.* 319; *Bacch.* 472; Luc. *Symp.* 3; Clem. Al. *Strom.* IV 25, 162, 3.

ἀγαλματοποιία, -ας, ἡ *Im.* I 16, 1; *Vit. Apoll.* IV 28; V 20; VI 4; VI 11; VI 19; VIII 7; *Vit. Soph.* I 495; II 551; *De gymn.* 25.
Il sostantivo è utilizzato in relazione all'opera di Dedalo e indica l'*arte scultoria*, *statuaria*; in riferimento allo stesso Dedalo è in *Vit. Apoll.* VI 4 e diverse sono le attestazioni di questa forma nel *corpus*, sempre con lo stesso significato. Scarse sono le occorrenze prefilostratee del composto, che ricorre solo in opere lessicografiche o grammaticali (in Polluce è registrato accanto ad ἀγαλματουργία). Molto meglio attestato e più antico è invece il sostantivo ἀγαλματοποιός, che indica invece lo *scultore* (Hdt. II 46, 1). La formazione in -ία, che Filostrato utilizza anche per altri sostantivi, potrebbe avere un precedente interessante in ἀνδριαντοποιία (Xen. *Mem.* I 4, 3), che indica l'arte scultoria che ha per oggetto le raffigurazioni di uomini, distinta dall'ἀγαλματοποιία il cui oggetto sono invece prevalentemente divinità. Schmid considera l'utilizzo di questi sostantivi come un tratto di atticismo (1896, p. 685).
*Svet. Περὶ βλασφημιῶν 4; Poll. I 13; VII 108; Phryn. *Praep. Soph.* fr. 47 De Borries.

[259] All'interno del lessico vengono segnalati alcuni *loci similes* che contengono il termine analizzato e altri che invece si segnalano per la vicinanza contenutistica con il corrispondente passo delle *Imagines*. Al termine di ogni voce sono elencati, invece, solo i passi in cui è contenuto il lemma, preceduti da asterisco semplice nel caso in cui si tratti di tutte le attestazioni esistenti sia prima che dopo Filostrato, doppio per tutte le attestazioni esistenti prima del III sec. Con l'eccezione di alcuni casi notevoli, non sono considerate le occorrenze dei lemmi successive al VII sec.

αἰγυπτιάζω *Im.* II 14, 1.

Nelle *Imagines* il verbo assume una sfumatura non attestata in precedenza, poiché viene usato con il senso di *apparire come l'Egitto*, che l'autore utilizza per notare come la terra della Tessaglia rappresentata nel quadro sia sommersa dall'acqua, similmente a quanto accade in Egitto con il Nilo. Nelle attestazioni precedenti a Filostrato il verbo è utilizzato con il senso di *essere come un egiziano*, che traslato diventa, in contesto comico, *essere disonesto e furbo*, significato attestato in Cratino e Aristofane, ma ripreso anche da Plutarco. In Luciano invece il verbo ha il senso di *parlare egiziano*.

*Aesch. *TrGF* 373; Cratin. *PCG* 406; Aristoph. *Th.* 922; Plut. *Quaest. Conv.* 670e; Luc. *Symp.* 18; *Philops.* 31.

ἀκρωνυχία, -ας, ἡ *Im.* II 17, 2; *Vit. Apoll.* III 1; *Her.* 33, 41.

Si tratta di un altro sostantivo con terminazione in -ία, probabilmente ripreso da Senofonte. Etimologicamente ha il senso di *estremità dell'unghia*, ma nelle uniche attestazioni precedenti Filostrato, quelle senofontee e quella di Cassio Dione, ha già quello di *cima di un monte*. Il sostantivo risulta attestato, sempre con lo stesso significato, anche nella *Vita Apollonii* e nell'*Heroicus.*

*Xen. *Hell.* IV 6, 7; *An*. III 4, 37; 38; Dio Cass. 280; 300.

ἁλουργία, -ας, ἡ *Im.* I 28, 4; *Vit. Apoll*. IV 21.

Il sostantivo è di utilizzo quasi esclusivamente filostrateo con il senso di *veste di porpora*, come indicazione del mantello indossato da un giovane cacciatore. La stessa forma ricorre nella *Vita Apollonii*. In constesto non letterario, si trova in un'iscrizione di III-II sec. a.C. proveniente dalla città di Teo (*SEG* 26, 1305) in cui è utilizzato per indicare l'atto del *tingere con la porpora.*

ἀμάντευτος, -ον *Im.* I 4, 3.

L'aggettivo, derivato del verbo μαντεύομαι, viene usato, con una litote, in riferimento a Tebe che non è *priva di oracoli*: Filostrato introduce, nel quadro riguardante Meneceo, la figura di Tiresia che profetizza in merito alla sorte del figlio di Creonte. Si tratta di un termine attestato a partire dal II sec. con il senso passivo di *non predetto, inaspettato* in

Massimo di Tiro e in un frammento di Enomao di Gadara. In Caritone invece, in senso attivo come nelle *Imagines,* è attributo di chi *non profetizza*.
**Max. Tyr. *Dissert.* 5, 6; Oenom. fr. 7 Hammerstaedt; Charit. II 2, 3.

ἁμαξεύω *Im.* II 17, 4; *Vit. Apoll.* VII 26
Si tratta di un verbo attestato in Erodoto con il valore di *percorrere con il carro*. Altre occorrenze riportano sfumature di poco differenti: in un frammento di Duride è *essere carrettiere*, mentre in un epigramma di Leonida è intransitivo per *viaggiare sui carri.* Nelle *Imagines* Filostrato riprende il senso erodoteo del verbo, descrivendo alcuni uomini che percorrono un ponte con il carro. La forma è presente anche nella *Vita Apollonii,* dove ricorre con un senso non attestato altrove per indicare l'abitudine degli Sciti di *vivere sui carri*.
Hdt. II 108, 2; Dur. *FGrH* 76 F 53; *AG* VII 478 (Leonid.).

ἀναπλημμυρέω *Im.* I 31, 4;
Il verbo è attestato per la prima volta in Filostrato e ricorre in seguito solo quattro volte, in Quinto Smirneo e in tre autori bizantini. Nelle *Imagines* è usato in riferimento al miele che si trova su una foglia di fico ed è ἐνδεδυκὸς ἤδη τῷ κηρῷ, un'immagine non di semplice lettura. È probabile che l'autore faccia riferimento a del miele che si è appena cristallizzato nella parte più esterna: prosegue infatti affermando che questo è ὡραῖον ἀναπλημμυρεῖν, se qualcuno vi preme sopra (εἴ τις ἀποθλίβοι). Il significato del composto può essere dunque traboccare, se diamo alla preposizione valore spaziale, o tornare a fluire se le attribuiamo invece valore temporale, che restituisce meglio il senso del passo. Negli autori successivi il verbo è nella forma ἀναπλημμύρω e in Quinto Smirneo l'uso è *far tracimare,* transitivo e causativo. Si noti infine l'insistenza di Filostrato sull'uso di composti del verbo πλημμύρω: cfr. ἐμπλημμυρέω, ἐπιπλημμυρέω.
*Quint. Sm. XIV 635; German. II *Orat.* 14, 328; Euthym.Torn. *Orat.* 2, 1; Achmet, *Oneirocr.* 175, 5.

ἀνεμοτρεφής, -ές *Im.* II 3, 1.
L'aggettivo, con il senso di *nutrito dal vento*, appartiene al lessico omerico, dove è utilizzato in riferimento alle onde o alle lance. Nelle *Imagines* Filostrato parla del monte

Pelio, su cui crescono alberi di frassino nutriti dal vento dai quali si ricavano lance particolarmente resistenti. La connessione tra l'aggettivo, l'albero di frassino e le lance, non presente nel testo omerico, è chiara negli scoli all'*Iliade*: l'aggettivo, secondo lo scolio, indica lance ricavate da piante cresciute in luoghi ben ventilati, poiché la presenza del vento fa crescere alberi più robusti; lo scolio prosegue citando come esempio di resistenza la lancia di frassino di Achille, tagliata Πηλίου ἐκ κορυφῆς (*Il.* XVI 143-4). Lo stesso aggettivo ricorre anche in Simonide, in riferimento a delle porte di legno (Particolarmente robuste secondo POLTERA 1997, p. 168).
Hom. *Il.* XI 256; XV 625; Simon. fr. 318 Poltera; *Schol*. Hom. *Il.* XI 256a.

ἀνταποδύομαι *Im.* II 19, 2.
Il verbo è utilizzato per la prima volta nelle *Imagines* in riferimento a Forbante, con il senso di *prepararsi alla lotta spogliandosi*. Il termine presenta scarse attestazioni fino all'epoca bizantina, a volte con sfumature diverse da quella filostratea, come l'uso metaforico di Ippolito in riferimento alla figura di Cristo o quello più generico di *essere in contrasto* attestato in Cirillo d'Alessandria.
Hippol. *Demonstr.* 7; Cyr. Al. *Nest.* 1, 2.

ἀντιτοξεύω *Im.* I 6, 3.
Il verbo è utilizzato nella descrizione di una scena di gioco tra Eroti con il senso di *tirare frecce in risposta*. Si tratta quasi certamente di una ripresa senofontea, in particolare forse di *An.* III 3, 15, dove il composto è usato insieme a τοξεύω come nelle *Imagines*. Solo in Senofonte il verbo è attestato prima del testo filostrateo e, tra i contemporanei di Filostrato, viene ripreso unicamente da Eliodoro.
**Xen. *An.* III 3, 15; V 2, 32; Heliod. *Aethiop.* IX 5, 8.

ἀποβλύζω *Im.* I 9, 1; II 2, 3; 4, 3.
Filostrato usa questo verbo in tre contesti differenti per indicare il *fuoriuscire* di un liquido, sia esso l'acqua che sgorga da una fonte (I 9) o dalle mammelle delle Ninfe (II 4) oppure il miele che trabocca dalle celle dell'alveare (II 2). Quest'ultima occorrenza è particolarmente interessante poiché il contesto dell'*imago*, che descrive l'educazione di Achille da parte di Chirone, è affine al contesto omerico in cui il verbo è utilizzato per il

vino sputato da Achille bambino sulla veste di Fenice. A eccezione di Achille Tazio, dove il composto è utilizzato in senso metaforico, nel resto della tradizione il verbo è sempre legato a qualcosa sputato fuori dalla bocca: così Filostrato utilizza un altro composto di βλύζω, παραβλύζω, per l'immagine di un satiro che rigurgita vino nel sonno (I 22, 1). La *iunctura* filostratea del verbo con πηγή e ὄρος si ritrova in Procopio, *De aedificiis* IV 2, 18.
Hom. *Il.* IX 491; Erasistr. fr. 152 Garofalo; Ach. Tat. *Leuc.* VI 19, 5; Aret. *Sign. Diut.* II 6, 4.

ἀπογυμνάζω *Im.* II 6, 3.
Verbo con scarse attestazioni, ricorre nelle *Imagines* con il senso di *esercitarsi intensamente,* riferito agli Spartani, che ammettevano nella lotta anche il mordere e il cavare gli occhi, mosse normalmente non concesse: l'autore sostiene che questa scelta sia dovuta al fatto che la pratica del pancrazio costituiva, in particolare per gli Spartani, una preparazione alla battaglia. (In merito all'utilità del pancrazio come allenamento per gli scontri a mani nude in battaglia e, più in generale, per una descrizione di questa pratica sportiva si veda PATRUCCO 1972, pp. 309-31). Le occorrenze più antiche di questo composto presentano significato e contesti diversi da quello filostrateo: in Eschilo è detto della bocca che si allena a parlare; contesto d'utilizzo completamente differente è in Aristotele, dove il verbo è usato per i fuchi delle api in volo. In Galeno si trova attestato con un significato ancora nuovo, per *approfondire la conoscenza* di una materia. La forma semplice del verbo è molto ben presente all'interno del *corpus* e ricorre una volta anche nelle *Imagines* (II 15, 5).
*Aesch. *Sept.* 441; Arist. *Hist. anim.* 624a; Gal. *In Hipp. Libr.* XVIIIa, 493.

ἀποθειόω *Im.* II 16, 3.
Variante del diffuso ἀποθεόω, *divinizzo,* conta solo tre attestazioni. Nelle *Imagines* è utilizzato in riferimento alle regole del sacrificio legate al culto di Palemone, rese sacre da Sisifo. L'istituzione di un culto legato a Palemone/Melicerte da parte di Sisifo, connesso con la celebrazione dei giochi Istmici, è testimoniata principalmente da tre fonti, Pausania (II 1, 3), la *hypothesis* degli scoli alle *Istmiche* di Pindaro e uno scolio alla *Medea* di Euripide (1284). Le uniche due occorrenze del composto, insieme a

quella filostratea, sono attestate con il senso di *divinizzare,* nella forma attiva in Onasandro e in quella passiva in un epigramma di Stratone.
*Onosan. *Strateg.* 10, 28; *AG* XII 177 (Stratone).

ἀποινάω *Im.* II 19, 2.
Il verbo è usato al medio passivo con il valore di *chiedere un riscatto* in Euripide, nella forma attiva per *chiedere un compenso* come risarcimento per un crimine, in Demostene. Nelle *Imagines* si trova all'attivo, ma nel senso euripideo: è riferito a Forbante, re dei Flegi, che intercettava anziani e bambini sulla strada verso Delfi e li mandava con la forza presso i suoi concittadini perché ne chiedessero il riscatto (a proposito di questo personaggio si veda n. 48).
**Eur. *Rh.* 177; Dem. *In Arist.* 28; 33.

ἀποστομίζω *Im.* II 17, 10.
Si tratta di un composto noto solo a partire dal II sec. da Polluce (che lo registra accanto a ἀπεστραμμένος τὴν γλῶτταν e ἄγλωττος) e un passo dell'*Evangelium Thomae*, un testo apocrifo sull'infanzia di Cristo, con il senso di *ridurre al silenzio.* Nelle *Imagines,* invece, il valore è *perdere l'affilatura*, in riferimento all'ascia di un taglialegna. Anche nella tradizione successiva il verbo sembra non essere attestato con il senso filostrateo (Esichio lo glossa con φιμόω, *far tacere,* α 6669). Molto più interessante è il confronto individuato nell'uso della forma ἀποστομόω, che ricorre con un senso molto vicino a quello filostrateo sia in Dionigi d'Alicarnasso (*Ant.* 6, 14), dove indica delle armi che hanno perso la punta, che in Luciano (*Tim.* 10) in cui a essere spuntate sono le folgori di Zeus.
**Poll. VI 145; *Ev. Thom.* A 6, 3.

ἁρματίτης -ου, ὁ *Im*. I 17, 1.
Il sostantivo, che nel passo delle *Imagines* sembra utilizzato con il significato di *abile a guidare il carro*, in riferimento ai Lidi, non conosce altre attestazioni letterarie; tuttavia è presente in due frammenti papiracei precedenti Filostrato: P. Cair. Zen. 4.59673 e P. Lond. 7.1930. Il primo è il frammento di un conto di cereali proveniente da Philadelphia

(260-58 a.C.), in cui il vocabolo sembra riferito ad animali da traino; nel secondo caso il papiro, forse palestinese (259 a.C.), fa chiaramente riferimento ai cavalli.

ἀσκεύαστος, -ον *Im*. II 9, 5.
Aggettivo di scarsissima diffusione, sembra avere la sua prima attestazione in Filostrato, da cui è usato come attributo della bellezza *non artificiosa*, *naturale,* che traspare dalla figura di Pantea nel momento in cui si dà la morte. Questa forma è attestata anche dagli scoli agli inni di Callimaco, in cui è utilizzata per glossare λιτός, mentre in Esichio è dato come sinonimo di ἄτακτος. Ulteriori scarse occorrenze sono tutte successive all'VIII sec.
**Schol*. Callim. *Hymn.* 5, 25b; Hsch. *Lex*. s.v. ἄτακτον 8068.

αὐλών, -ῶνος, ἡ *Im.* II 6, 1.
Il sostantivo, utilizzato con il senso di *piccola valle* o *canale*, è molto ben attestato al maschile nella prosa attica, mentre al femminile, come nell'occorrenza delle *Imagines,* è di uso esclusivamente poetico a partire da Sofocle (Cfr. JEBB 1962, p. 19). Questa distinzione nell'uso era ben chiara già ad Ateneo (V 15): καλοῦσι δ' ἀρσενικῶς τοὺς αὐλῶνας, ὥσπερ Θουκυδίδης ἐν τῇ δ΄ καὶ πάντες οἱ καταλογάδην συγγραφεῖς, οἱ δὲ ποιηταὶ θηλυκῶς.
Soph. Trach. 100; *id. TrGF* 549; Aristoph. *Av.* 244; Carc. *TrGF* fr. 1d.

αὐτερέτης, -ου, ὁ *Im.* I 12, 1.
Il sostantivo è certamente di origine tucididea e indica *chi rema da sè*, ma anche un uomo che è *soldato e rematore* (Cfr. HORNBLOWER 2003, p. 35). Nelle *Imagines* il sostantivo indica un gruppo di giovani cacciatori che attraversano lo stretto del Bosforo conducendo da soli la loro imbarcazione. Prima di Filostrato questa forma è utilizzata solo dallo storico ateniese, mentre tra i contemporanei di Filostrato appare, sempre con lo stesso significato in Longo e Polluce, che la registra come voce tucididea (οὕτω γὰρ Θουκυδίδης ὠνόμασε τοὺς καὶ ἐρέττοντας καὶ ἀπομαχομένους).
** Thuc. I 10, 4; III 18, 4; VI 91, 4; Poll. I 95; Long. *Daphn.* II 20, 1.

ἀφιστορέω *Im*. II 18, 2; *Vit. Apoll.* I 27.

Verbo di uso esclusivamente filostrateo, nelle *Imagines* ha valore di *osservare da* un luogo: Polifemo, innamorato di Galatea, la osserva dall'alto di un monte. La fonte di questo passo è quasi certamente un verso dell'idillio XI di Teocrito (16-7), in cui si legge che il Ciclope καθεζόμενος δ' ἐπὶ πέτρας ὑψηλᾶς ἐς πόντον ὁρῶν ἄειδε τοιαῦτα. Il verbo ricorre anche nella *Vita Apollonii,* ma con il senso di *esplorare*, *visitare*.

γενέτειρα, -ας *Im.* I 10, 3.

Il sostantivo è di uso poetico, come confermato dalle testimonianze dell'anonima Συναγωγὴ λέξεων χρησίμων, del *Lexicon* di Fozio e di Suda che registrano *s.v.* γενέτειρα· μητέρα, ποιητικῶς. Filostrato lo utilizza nella descrizione di Anfione che, secondo l'autore, è dipinto mentre canta la terra πάντων γενέτειρα καὶ μήτηρ. Tra le attestazioni precedenti interessante è un frammento euripideo riportato da Sesto Empirico, in cui il sostantivo è connesso con la terra: Αἰθέρα καὶ Γαῖαν πάντων γενέτειραν ἀείδω. Sulla base del confronto di questo frammento con la testimonianza di Probo (In Verg. *Buc.* 6, 31) e della base della somiglianza con il passo filostrateo in cui l'espressione è attribuita ad Anfione, Kannicht ha considerato il frammento come appartenente al dramma euripideo *Antiope*, in cui si narrava la storia della madre di Anfione. Ancora più interessante è la particolarità della terra che concede che le mura si costruiscano αὐτόματα: nel mito Anfione sposta e raduna i massi al suono della lira, ma non si trovano riferimenti alla terra, cui evidentemente Filostrato lega il movimento delle pietre.

Eur. *TrGF* 182a, 1.

διαθηράω *Im*. I 6, 5; 28, 1.

Il verbo è attestato solo in due passi delle *Imagines* e in Michele Apostolio (*Collectio paroemiarum* 2, 17). Il composto potrebbe fare riferimento a una caccia prolungata e attenta, dunque *cacciare con insistenza.* Nel primo caso il verbo è utilizzato per una lepre inseguita dagli Eroti durante una battuta di caccia; nella seconda attestazione, invece, l'oggetto della "caccia" è un giovane che per la sua bellezza ha attirato le attenzioni di un gruppo di cacciatori. All'interno delle *Imagines* è presente anche un altro composto del verbo, συνθηράω.

διακλίνω *Im.* II 18, 4.

Il composto viene utilizzato da Filostrato con il senso di *piegare completamente,* nella descrizione dell'avambraccio di Galatea che è piegato al punto che le dita arrivano a toccare la spalla. Negli autori precedenti, il verbo è attestato invece con il senso di *andare via, ritirarsi da* (Polibio), ma anche *eludere*, *schivare* (Plutarco).

Polyb. VI 41, 11 etc.; Plut. *Aem.* 10, 3 etc.

διαπίνω *Im.* I 12, 2.

Il verbo è attestato nella forma attiva con diversi significati, che vanno dal semplice *bere* con cui è utilizzato nella *Repubblica* di Platone a *competere nel bere* (così Erodoto dei Persiani). In Aristotele si trova l'unica occorrenza del verbo nella forma medio-passiva prima delle *Imagines*, con il senso di *essere bevuto d'un fiato*. Filostrato utilizza questo composto al passivo e in senso metaforico per descrivere la permeabilità di alcune rocce, con il valore di *essere assorbito*. Le attestazioni della forma semplice costituiscono un interessante luogo di confronto: il verbo πίνω, infatti, è utilizzato per l'acqua assorbita dal terreno già in Erodoto (III 117, 6).

Hdt. V 18, 2; Plat. *Resp.* 420e; Arist. *Probl.* 872b.

διαρραίνω *Im.* I 27, 2; II 9, 3; *De gymn* 56.

Verbo utilizzato con il senso di *spargere, diffondere*, presenta scarse attestazioni prima di Filostrato. Nelle *Imagines* è usato al medio-passivo in relazione alla terra su cui si sparge la schiuma che scorre fuori dalla bocca dei cavalli in corsa (I 27) e alle armi sulle quali si versa il sangue del persiano Abradate (II 9). Nelle *Trachinie* la più antica attestazione del composto è utilizzata per l'immagine dell'acqua che fluisce dalla barba del fiume Acheloo in sembianze umane, mentre in Aristotele è detto del fuoco. Il verbo ricorre anche nell'Antico Testamento, nel libro dei *Proverbi*, in cui è riferito al diffondersi del profumo. All'interno del *corpus* è presente con lo stesso significato, ma nella forma attiva, nel *De gymnastica.*

**Soph. *Trach.* 14; Arist. *Meteor.* 341a; Septuag. *Prov.* 7, 17.

διαστείχω *Im.* I 17, 2; *Vit. Apoll.* III 1.

La maggior parte delle attestazioni del verbo appartiene alla letteratura successiva a Filostrato. Delle quattro occorrenze che precedono le *Imagines,* tutte poetiche, la più antica è nelle *Istmiche* di Pindaro, in cui il verbo è costruito con il genitivo πλούτου in un'espressione di difficile interpretazione; più semplici le due che appartengono allo stesso passo dell'*Andromaca*, utilizzate con il senso di *percorrere, andare* attraverso. L'ultima è in un epigramma attribuito a Meleagro, in cui il composto ha il valore di *procedere.* Nelle *Imagines* Filostrato utilizza il verbo per il carro di Posidone che percorre il mare e la terraferma nello stesso modo; nella *Vita Apollonii* è invece il fiume Ifasi che attraversa l'India.

**Pind. *Isth.* 3, 17b; Eur. *Andr.* 1090; 1092; *AG* XII 85, 5 (Meleagr.).

διατωθάζω *Im.* I 28, 2; *Vit. Soph.* I 544; II 574.

Il verbo, attestato uniformemente con il significato di *schernire, beffeggiare*, ha scarsissimo utilizzo e le testimonianze appartengono tutte al II-III sec. d.C. Il termine ricompare nella letteratura bizantina dell'XI sec. Nelle *Imagines* il senso del verbo sembra lievemente attenuato in *stuzzicare, importunare*, poiché l'autore lo utilizza nella descrizione di una realistica scena di caccia, tanto vera da spingerlo a rivolgere la parola ai giovani personaggi dipinti, senza ovviamente ottenere risposta. È complesso attribuire una funzione alla preposizione, poiché il senso del composto non sembra allontanarsi sensibilmente da quello della forma semplice τωθάζω, che risulta ben attestata a partire da Erodoto (II 60) ed è presente con lo stesso significato anche nelle *Imagines,* a proposito degli Eroti che si beffeggiano l'un l'altro (I 9, 3). Il verbo si trova con lo stesso senso anche nelle *Vitae Sophistarum.*

**Athen. *Epit.* II 2, 123; Alciphr. *Epist.* IV 19, 4.

διεξοιδέω Im. I 12, 10.

Il verbo è attestato soltanto nelle *Imagines* e in opere di letteratura bizantina dal IX all'XI sec. Filostrato utilizza il termine per indicare l'*essere gonfio* dei muscoli del braccio di un uomo descritto nell'atto del remare. Suda glossa con la voce διογκόω. La stessa immagine è ripresa nell'opera del *Minor*, che tuttavia utilizza il composto con la sola preposizione ἐκ (11, 2 βραχίονας ἐξῳδηκότας αὐτοῖς ὑπὸ τοῦ ἐς τὴν εἰρεσίαν

ξυντόνου): la forma ἐξοιδέω è attestata con lo stesso significato di *essere gonfio* a partire da Euripide (*Cycl*. 227).
*Sud. δ 930; Etym. Gud. δ 362.

διοχετεύω *Im.* I 6, 7.
Il verbo conta poche ma significative attestazioni prima delle *Imagines.* In un passo del *Timeo* platonico è utilizzato al passivo in una similitudine tra un giardino irrigato attraverso canali e il sistema vascolare del corpo umano. Similmente in Filostrato è una sorgente *distribuita attraverso condotte*, come anche in Luciano.
Plat. *Tim.* 77c; Luc. *Ver. Hist.* 1, 33.

διυφαίνω *Im.* II 28, 1; 3.
Il composto ha valore di *intessere*. Filostrato lo impiega nella descrizione di alcuni ragni e delle ragnatele da essi realizzate. L'uso del verbo in connessione con i ragni ha precedenti in Galeno e Luciano: nella *Storia Vera* alcuni ragni di dimensioni smisurate intessono una tela nell'aria. Cfr. παρυφαίνω.
Gal. *Anatom. administr.* II 569; Luc. *Ver. Hist.* I 15.

ἐκθορυβέω *Im.* I 28, 8.
Le occorrenze di questo composto sono pochissime e solo quattro prima delle *Imagines,* in cui è utilizzato per un cacciatore che è stato disarcionato poiché ha fatto *imbizzarrire* il cavallo che stava cavalcando. Polluce registra il verbo accanto a ἐξέπληξε τὰς ψυχάς. Un possibile luogo di confronto per l'immagine del cavallo agitato è nel *De re* equestri senofonteo, in cui l'autore, utilizzando la forma semplice θορυβέω, suggerisce che il cavaliere non deve mostrarsi turbato dal grido di guerra, né lasciare che il cavallo si agiti (9, 11).
**App. *Bell. Civ.* III 60; Poll. I 117; Aret. *Sign. Diut.* I 5, 6.

ἐκμηνύω *Im.* I 22, 2.
Composto che presenta pochissime attestazioni: prima delle *Imagines* è noto solo attraverso un passo di Plutarco ed registrato nel lessico di Polluce accanto a διαμηνύων τὴν φωνήν e διαγγέλλων. Il significato è *divulgare* o *informare* di qualcosa e Filostrato

lo utilizza a proposito della storia di Mida diffusa dalle canne tra gli uomini (la storia di Mida è anche in *Vit. Apoll.* VI 27). In Plutarco è utilizzato con un senso simile a quello filostrateo in riferimento a una congiura svelata.
**Plut. *Pelop.* 9, 8; Poll. V 154.

ἐκμουσόω *Im.* II 2, 4.
Si tratta di una voce verbale di utilizzo assai raro che Filostrato riprende forse da Euripide, dove il composto è utilizzato nella forma attiva. Il verbo è attestato anche in tre passi di Eliano, nella forma passiva, sempre come rafforzativo di μουσόω con il senso di *istruire*. Nelle *Imagines* Chirone, descritto come mite e assennato, si è formato attraverso la pratica con la lira.
*Eur. *Bacch.* 825; Ael. *Var. Hist.* XII 4; XIV 34; fr. 317 Hercher.

ἐκμυθόομαι *Im*. I 3, 1.
Il verbo è un *hapax.* Filostrato lo utilizza per descrivere l'attività letteraria di Esopo che *ha trasformato in favola* πάντα τὰ τῶν ἀνθρώπων. Un possibile luogo di confronto è in Teocrito, dove si trova la forma ἐκμυθέομαι in tmesi (25, 3), ma il composto è utilizzato con il senso di *esprimersi apertamente*.

ἔμμουσος, -ον *Im.* II 12, 1.
Per la definizione di questo aggettivo il Liddell-Scott rimanda a μουσικός, *musicale, abile nella musica*. Prima di Filostrato si trova una sola attestazione nel matematico Nicomaco, tuttavia con il senso di *opportuno, conveniente.* Il termine è presente anche in un epigramma sepolcrale di incerta datazione inserito nell'*Appendix* dell'*Anthologia Graeca* (*IG* IX 1 234/235) in cui il defunto è celebrato poiché ἐμμούσοις γράμμασιν παιδείαν ἤσκησεν. Nelle *Imagines* l'aggettivo è utilizzato in *iunctura* con ἐμμελής per indicare le abilità musicali tradizionalmente attribute dalle api a Pindaro ancora fanciullo (cfr. Paus. IX 23, 2). L'aggettivo è decisamente più diffuso nella letteratura bizantina a partire dal IX sec.
**Nicom. *Arithm.* II 2, 3; *AG App*. 276.

ἐμπλημμυρέω *Im.* I 29, 2; II 3, 2.

Si tratta di un *hapax* che Filostrato utilizza in costruzione con il dativo. Il verbo si trova in due espressioni all'interno delle *Imagines*; per quanto possano apparire distanti tra loro, hanno in comune l'idea di un liquido che, versandosi, si spande intorno. In questo caso la preposizione ἐν sembra utilizzata per conferire a πλημμυρέω il senso di *inondare*. In I 29 il verbo è usato per descrivere il sangue copiosamente versato dal mostro atlantico che insidiava Andromeda e, ucciso da Perseo, giace sulla spiaggia. In II 3 l'espressione, di non facile lettura, indica un gruppo di cuccioli di Centauro il cui aspetto non è chiaro ἐμπλημμυροῦντος αὐτῷ τοῦ γάλακτος: il valore del verbo potrebbe essere concretamente riferito al fatto che i cuccioli sono dipinti in modo poco definito poiché sporchi del latte materno versato fuori dalla bocca o potrebbe essere inteso metaforicamente per significare che i cuccioli, ancora troppo piccoli, sono rappresentati dal pittore in modo poco dettagliato, a differenza di quelli più grandi. Per quanto riguarda il primo dei due casi dobbiamo rilevare la presenza di una variante testuale attestata dal ms. Laur. 58.32 che riporta ἐκπλημμυροῦν in luogo di ἐμπλημμυροῦν: si tratta di un caso particolarmente interessante poiché questa forma è riportata, sempre come *hapax,* nelle *Imagines* di Filostrato *Minor* (4, 1), anche se in un contesto e con un senso differenti. La variante può essere ritenuta accettabile, poiché mette in evidenza l'abbondanza del sangue versato dal mostro, che è così copioso da tingere anche il mare.

ἐναλύω *Im.* I 10, 3; II 8, 4.

Composto attestato prima delle *Imagines* solo in due passi del *De specialibus legibus* di Filone con il valore di *esultare*. Nelle *Imagines* è utilizzato con il dativo per l'idea di un movimento scomposto sia in senso concreto, per la chioma di Anfione (*Im.* I 10), che in senso figurato, per il *divagare* del discorso (II 8). Tra i contemporanei di Filostrato il verbo ricorre con significato simile in Eliodoro, in cui indica il *muoversi qua e là* senza una meta precisa.

**Phil. *De special. Leg.* IV 202; 217; Heliod. *Aethiop.* II 21, 2; VII 9, 1.

ἐναποσημαίνω *Im.* II 17, 4.

Verbo di scarsa diffusione, ricorre tre volte prima delle *Imagines.* All'attivo è attestato in Plutarco con il valore di *indicare, mostrare*; nella forma media, come in Filone,

Clemente Alessandrino e nel passo filostrateo, il senso è *imprimere*: nelle *Imagines* è utilizzato per la descrizione di un'isola la cui terra, spaccata da un terremoto, mostra i segni visibili della frattura.
**Plut. *Cim.* 2, 5; Phil. *Quod deus sit immut.* 124; Clem. Al. *Strom.* VI 12, 104, 1.

ἐναράσσω *Im.* I 10, 2; 12, 6; *Vit. Apoll.* I 11; III 8; *De gymn.* 57.
Le tre attestazioni del composto che precedono le *Imagines* hanno il valore di *sbattere contro* (Giuseppe Flavio, Appiano) o *colpire* (Arriano). Quest'ultimo significato è quello con cui il verbo ricorre in I 10, dove le corna della capra sono δεινὰ ἐναράξαι, ma non in I 12, in cui il verbo è transitivo e costruito con l'accusativo τρίαιναν, con il senso di *scagliare* il tridente. Una costruzione simile si trova in *Vita Apollonii* (III 8) dove l'arma con cui è inferto il colpo è una scure. Al passivo è invece nel *De gymnastica* nel senso di *essere colpito.*
**Joseph. *Antiq.* V 305; Arrian. *Tact.* 40, 6; App. *Bell. Civ.* V 11, 98.

ἔνθηρος, -ον *Im.* II 17, 10.
L'aggettivo è utilizzato da Filostrato per descrivere alcune zone di un'isola, su cui si svolge una scena di caccia, descritte come *piene di animali selvaggi*. La forma è accostata all'immagine di un bosco selvaggio in un frammento degli *Ichneutai* di Sofocle, nel *Rhesus* e in un frammento di Euripide, e nel *De Natura animalium* di Eliano.
Soph. *TrGF* 314, 222; Eur. *Rhes.* 289; *TrGF* 669; Poll. V 13; Ael. *Nat. anim.* VI 63; VIII 1; XVI 20.

ἐνυπτιάζω *Im.* II 16, 4; *Vit. Soph.* I 494.
Forma nota soltanto attraverso Filostrato e ripresa nel XIII sec. dal patriarca Germano II (*Orat.* 2, 260). Nelle *Imagines* il composto è utilizzato in riferimento all'Istmo di Corinto, dipinto sotto forma di demone che *adagia la schiena* sulla terra (τῇ γῇ). In *Vit. Soph.* il valore è, invece, metaforico ed è usato per descrivere l'atteggiamento di Protagora e il suo insistere su modi stilistici ricorrenti (cfr. CIVILETTI 2002, p. 398).

ἐξαρμόζω *Im.* II 4, 2; 17, 4; *Her.* 8, 11.

Verbo utilizzato quasi solamente nella forma passiva con il senso di *essere staccato, disconnesso*. La sola attestazione pre-filostratea è in Giuseppe Flavio, dove è utilizzato, con un senso opposto a quello di Filostrato, nella descrizione di alcune colonne che si adattano al basamento su cui sono poggiate. Nelle *Imagines* la preposizione ha invece valore spaziale di allontanamento/separazione: il composto descrive i raggi sconnessi di una ruota del carro di Ippolito (II 4) e un territorio montuoso che si è fratturato a causa di un evento sismico. Quest'ultima attestazione è in connessione con quella dell'*Heroicus*, poiché si fa riferimento sempre a un terremoto che ha messo in luce i resti di un gigante e le connessioni tra le sue ossa spezzate. (Cfr. MODAFFERI 2016, pp. 11-3). Nelle *Imagines* Filostrato non utilizza mai la forma semplice di questo verbo, ma dimostra invece una notevole predilezione per i suoi composti: ἐξαρμόζω, ἐφαρμόζω, μεθαρμόζω, συναρμόζω, ὑφαρμόζω.

**Joseph. *Antiq.* VIII 82.

ἐξερεθίζω *Im.* II 17, 5.

Il composto è un rafforzativo di ἐρεθίζω, utilizzato con il senso di *irritare, provocare*. In Filostrato è participio sostantivato nell'espressione τὰ τὴν ὕλην ἐξερεθίζοντα, utilizzata nel contesto della descrizione pseudo-scientifica del processo che porta alle eruzioni vulcaniche nell'*imago* II 17. Si tratta di una forma attestata a partire da Pindaro e presente in pochi autori prima di Filostrato, nei quali tuttavia il verbo è sempre utilizzato in relazione a persone. Il luogo di confronto più significativo è nel *Brutus* di Plutarco, in cui il composto è riferito a un fuoco che brucia perché continuamente *alimentato*.

Pind. *Pyth.* 8, 13; Plut. *Brut.* 31, 2.

ἐπαυγάζω *Im.* I 11, 4.

L'esempio filostrateo è preceduto da un verso di un epigramma di Antipatro di Sidone, un passo di Filone e uno di Luciano, nei quali il verbo è attestato nella forma media. Il significato oscilla da *guardare alla luce, esaminare attentamente*, come in Filone, al semplice *osservare* di Antipatro. Il luogo di confronto più significativo sembra quello di Luciano, in cui il verbo è *splendere* in riferimento alle raffigurazioni di alcuni dei: nelle

Imagines si riferisce, invece, alle lacrime d'oro delle Eliadi, sorelle di Fetonte, che brillano nei loro occhi. Cfr. μεταυγάζω.
****AG* IX 58, 8 (Antip. Sid.); Phil. *Praem. et poen.* 28, 1; Luc. *Jupp. Tr.* 8.

ἐπημύω *Im.* II 34, 2.
Il verbo è evidentemente ripreso da *Il.* II 148, dove è utilizzato in tmesi per la descrizione delle spighe di grano che si piegano al soffio di Zefiro. Nel passo delle *Imagines* Filostrato gioca con il riferimento omerico descrivendo delle spighe che non si piegano sotto i passi leggeri delle Ore. Il verbo è accompagnato dal sostantivo λήιον, utilizzato anche in Omero. La costruzione del verbo con il dativo (ὡς μηδὲ ἐπημύειν τῷ ληίῳ) è stata corretta da Benndorf-Schenkl in τὸ λήιον nonostante una tradizione manoscritta quasi uniforme (τῷ ἡλίῳ Laur. 69.30 τι τῷ ληίῳ Barocc. 131). Il confronto con la costruzione omerica (ἐπί τ' ἠμύει ἀσταχύεσσιν) sembra confermare la correttezza del dativo.
Hom. *Il.* II 148.

ἐπιδηλόω – *Im.* I 26, 4; 28, 3; *Vit. Apoll.* V 34; 35; 37; *Vit. Soph.* II 618.
Il verbo è utilizzato diverse volte nel *corpus* sempre con il senso di *indicare, mostrare*. I due casi presenti nelle *Imagines* sono in *iunctura* con il dativo προσώπῳ con il senso di *mostrare sul volto.* Le attestazioni del composto prima di Filostrato sono molto limitate e appartengono tutte alla letteratura filosofica. Il verbo ricorre anche nell'opera di Filostrato *Minor.*
**Aristot. *Meteor.* 373a; Theoph. fr. 89, 13 Wimmer; Epicur. fr. 72a Arrighetti; Philostr. Min. 10, 19.

ἐπιθόρνυμαι *Im.* II 3, 1; *Vit. Apoll.* V 29.
Il verbo, costruito con il dativo, ha il senso di *accoppiarsi, montare*, in particolare per l'accoppiamento di animali. Appare per la prima volta in Aristofane di Bisanzio, che riporta una teoria attribuita a Democrito; il passo è poi ripreso da Eliano, che riutilizza il verbo in altre due occasioni all'interno della sua opera. Nelle *Imagines* è usato per le cavalle progenitrici dei Centauri, mentre nella *Vita Apollonii*, probabilmente in senso

spregiativo, per l'imperatore Vitellio che ha l'abitudine di giacere con prostitute e donne sposate.
**Ar. Byz. *Epit.* 2, 563; Ael. *Nat. Anim.* X 2; XVII 44.

ἐπικυΐσκομαι *Im.* I 6, 6.
Il verbo descrive la caratteristica, attribuita alle femmine di alcuni animali, che possono *essere gravide nuovamente prima del parto del primo feto*. Filostrato connette questa caratteristica alla lepre, secondo una tradizione ben attestata da Erodoto, Ippocrate, Aristotele e Plutarco.
Hdt. III 108, 3; Hipp. *Superf.* I 1; Arist. *Gen. Anim.* 774a; *Hist. Anim.* 542b; 585a; Plut. *Aer. Alien.* 829b.

ἐπικυμαίνω *Im.* II 17, 5; *Her.* 23, 11.
Nelle *Imagines* il composto ha valore di *riversarsi ondeggiando*, in riferimento a dei fiumi di lava che si gettano in mare (τῇ θαλάττῃ). Le attestazioni che precedono il *corpus* filostrateo non risalgono oltre il I sec. d.C. In Giuseppe Flavio è transitivo e causativo, nel senso di *far innalzare con onde* il mare; in Plutarco, invece, è metaforico per la falange che si *getta come un'onda* contro i nemici. In senso metaforico è anche nell'*Heroicus*, dove è riferito alle popolazioni della Scizia e della Misia.
**Joseph. *Ant.* IV 44; Plut. *Alex.* 33, 4.

ἐπιπαίζω *Im.* II 17, 2; *Vit. Soph. II* 614.
Verbo dalle scarse attestazioni, prima di Filostrato è noto solo da un frammento di Alessi, riportato da Ateneo, che lo utilizza in ambito culinario in un'espressione poco chiara relativa a cibi serviti come seconda portata. Nelle *Imagines* il composto è invece utilizzato attribuendo valore spaziale alla preposizione, con il senso di *scherzare* o *giocare su,* costruito con il dativo: Filostrato lo usa per le Nereidi che *giocano sul mare*. Il valore del verbo cambia nelle *Vitae Sophistarum*, in cui il complemento connesso al verbo ha valore di argomento: *scherzare riguardo le proprie sventure*. Il verbo si trova costruito con il dativo anche in Eliodoro, ma con il senso di *parodiare, prendere in giro*. Il passo delle *Imagines* è citato nel *Lexicon de Atticis nominibus* come esempio di costruzione del composto con il dativo.

Alex. *PCG* 178, 15; 16; *Lex. Attic. Nom.* 148.

ἐπιπλημμυρέω *Im.* II 17, 12.
Il composto è utilizzato con il senso di *traboccare in*, costruito con il dativo θαλάσσῃ: l'ultima isola descritta nell'*imago* II 17 è tanto ricca di acque interne che esse si riversano in mare. La forma, che rientra tra i composti del verbo πλημμυρέω, ha come unico precedente un passo degli *Halieutica* di Oppiano, in cui è costruito con l'accusativo. Dopo Filostrato viene utilizzato solo da Gregorio Nisseno e in autori bizantini del XII sec. Cfr. ἀναπλημμυρέω, ἐμπλημμυρέω.
**Opp. *Hal.* I 465; Gr. Nyss. *Mort.* IX 36.

ἐπιρροθέω *Im.* I 19, 1.
Il verbo è attestato quasi esclusivamente in contesto tragico, con il significato di *gridare in risposta* o *gridare in approvazione,* con particolare riferimento alle urla di una folla; in Sofocle è invece *insultare*. Nelle *Imagines* è detto delle Baccanti che urlano in preda al furore bacchico in risposta allo strepito di Dioniso.
Aesch. *Choeph.* 458; Eur. *Hec.* 553; *Phoen.* 1238; *Orest.* 901; Soph. *Trach.* 264.

ἐπισαλεύω *Im.* I 23, 5; *Her.* 53, 5.
Il composto è attestato nelle *Imagines* con il senso di *ondeggiare* in riferimento alla chioma di Narciso che si sposta da un lato all'altro della fronte (cfr. ἐναλύω utilizzato sempre per il movimento dei capelli). Nei *Physiognomonica* di Aristotele, unica occorrenza precedente Filostrato, il verbo è usato per un modo di ondeggiare le spalle che denota un atteggiamento altero. Il confronto più interessante è con gli *Amores* pseudo-lucianei, in cui il verbo è utilizzato proprio per l'ondeggiare dei capelli. Nell'*Heroicus* la forma è invece concretamente riferita alla navigazione ed è traducibile con *stare all'ancora*. Si noti che il nesso ἐπισαλεύει τῷ μετώπῳ ritorna nelle *Imagines* di Filostrato *Minor*.
**Arist. *Phgn.* 813a; Ps. Luc. *Amor.* 40; Philostr. Min. 872.

ἐπισοβέω *Im.* I 30, 3.

Si tratta di una voce con pochissime attestazioni. Il primo esempio è in Alessi, il cui testo è riportato da Ateneo: il commediografo utilizza il verbo con il senso di *passare*, in riferimento a una grande coppa nel contesto di un banchetto. L'uso filostrateo è lontano da quello di Alessi: nelle *Imagines* lo sguardo di Pelope è pieno di orgoglio perché egli *incede glorioso* per la tiara che ha sul capo. Quest'uso è ben attestato anche per la forma semplice del verbo (Dem. 21, 158; Plut. *Sol.* 27), che l'autore utilizza all'interno dell'opera ma nel senso di *essere agitato* (I 8, 1; II 10, 4).

*Alex. *PCG* 181.

ἐπιτρυπάω *Im.* I 20, 1

Questo composto è una congettura di Salmasius, accolta sia dagli editori viennesi che da Kalinka-Schönberger, in luogo della forma ἐπιθρύπτω attestata dalla totalità dei codici. Il passo in discussione riguarda Olimpo, figura connessa con l'arte auletica (cfr. Ps. Plut. *De Mus.* 5): il giovane è descritto addormentato e accanto a lui si trovano alcune canne, *che già suonano come auloi* (αὐλοῦντες ἤδη), e gli strumenti con cui esse sono state lavorate, σιδήρια ἔτι, οἷς ἐπιτρυπῶνται οἱ αὐλοί. Il verbo, un composto di τρυπάω, sarebbe utilizzato al passivo con il senso di *forare, bucare*.

ἐπίχολος, -ον *Im.* II 11, 2; *Vit. Soph.* I 536; II 578; 580; *Gymn*. 39; 42.

L'aggettivo è attestato a partire da Erodoto e nella tradizione medica come *pieno di bile* o *che produce bile*: tradizionalmente la presenza nell'organismo di ξανθὴ χολή era connessa con un umore collerico (Gal. *De temp. passim*), come quello attribuito a Pan nelle *Imagines*. L'immagine di del dio irascibile è anche in Teocrito (I 18), in cui troviamo un'espressione vicina a quello che è il senso filostrateo, poiché in Pan è ἀεὶ δριμεῖα χολὰ ποτὶ ῥινὶ. L'aggettivo ricorre, sempre nel senso di *iracondo, rabbioso,* anche in *Vit. Soph.* e *Gymn*. Cfr. ὑπερχολάω.

Hdt. IV 58; Hipp. *Morb. Pop.* V 1, 22; 26; VI 6, 14; Plut. *Tuend. Sanit.* 129 C.

ἐρετικός, -ή, -όν *Im.* II 17, 10; *Vit. Apoll.* IV 9.

Del rematore o *del remare*, ha solo quattro attestazioni letterarie prima di Filostrato. La testimonianza più significativa, per la sua antichità, è quella platonica delle *Leges*, in cui

il termine indica la *pratica del remare.* L'aggettivo riappare dopo diversi secoli in Appiano, sostantivato al neutro singolare, per indicare l'equipaggio dei rematori; in Filostrato è utilizzato sempre come sostantivo in *Vit. Apoll.* al maschile plurale per *rematori*, mentre nelle *Imagines* è al neutro plurale per *remi*. La forma è riportata, inoltre, da tre papiri: sia in P.Fouad 1 21 (63 d.C.) e SB 8 9668 (63 d.C.), che sono due copie dello stesso documento, che in BGU 5.1210 (149 d.C.), il termine è sostantivato a indicare dei *rematori*.
**Plat. *Leg.* 707a; Plut. *Pomp.* 25, 3; App. VII 226.

εὐάς, -άδος, ἡ *Im.* I 19, 4.
Sostantivo con scarsissime attestazioni, è utilizzato per la prima volta in un epigramma attribuito ad Antipatro di Sidone come attributo di κῶμος. Negli *Inni Orfici* si trova ancora come aggettivo per κόρη (per la datazione di questo riferimento al II-III sec. cfr. RICCIARDELLI 2000, pp. 30-1). Nelle *Imagines* è invece sostantivo per *baccante*, *colei che grida* εὐαί. In seguito il termine ritorna in Nonno, da cui è utilizzato come aggettivo per φωνή (XIX 110).
AG VII 26, 5 (Antip. Sid.); Orph. *Hymn.* 49, 1; Nonn. *Dion.* XIX 110 etc.

εὐήτριος, -ον *Im.* II 31, 1.
Aggettivo utilizzato con il senso di *ben tessuto, di tessitura fine*; è attributo dell'oro che impreziosisce l'abito di Serse, un particolare difficile da rendere nella pittura secondo Filostrato. In un brevissimo frammento eschileo è attributo di una rete da pesca ben tessuta. In Platone il termine è utilizzato metaforicamente per indicare l'opera di accordo che un sovrano deve attuare nei contronti delle diverse parti politiche dello stato. Più vicine all'uso filostrateo sono le attestazioni tarde, tutte riferite a tessuti e abiti.
Aesch. *TrGF* 47, 1; Plat. *Polit.* 310e; Strab. XV 1, 20; Luc. *Lex.* 9.

ἔφυδρος, -ον *Im.* 9, 1.
L'aggettivo è utilizzato da Filostrato con un significato nuovo rispetto alla tradizione precedente. In Omero è attributo di Zefiro *umido, piovoso*, mentre in Erodoto e Aristotele è invece un luogo *abbondante d'acqua*. Nelle *Imagines* l'autore potrebbe

voler indicare la collocazione di alcune anatre *che stanno sull'acqua*, conferendo a ἐπί valore spaziale, o definirle più genericamente come animali *acquatici*. Differente è l'uso nella *Vita Apollonii* dove l'aggettivo indica luoghi *bagnati* o *umidi*. Cfr. ὕφυδρος.
Hom. *Od*. XIV 458; Hdt. IV 198, 2; Arist. *Meteor*. 347a.

ἡδύοινος, -ον *Im.* II 34, 2; *Vit. Apoll*. VII 25; *Her.* 17, 2.
L'aggettivo in riferimento ad ἄμπελος è senofonteo, per indicare, con un nesso ripreso anche da Plutarco, viti *che producono dolce vino*. La *iunctura* con ἄμπελος è anche in *Vita Apollonii* e *Heroicus*.
Xen. *An.* VI 4, 6; Plut. *Quaest. Conv.* 676a.

ἡλιώδης, -ες *Im.* I 1, 2; 6, 2.
L'aggettivo, che ricorre solo due volte prima delle *Imagines*, equivale alla forma ἡλιοειδής, *simile al sole*. In Filostrato è attributo del fuoco (I 1) e delle mele (I 6). Estremamente significativo è il confronto con un passo del *De coloribus* di Aristotele dove l'aggettivo è citato in rapida successione insieme ad altri due attributi, χρυσοειδής e ξανθὸς presenti anche in *Im.* I 1. Dopo Filostrato l'uso dell'aggettivo si ripresenta nella letteratura bizantina a partire dall'VIII sec. A proposito di questa forma è necessario sottolineare che la variante senza contrazione del gruppo -οει-, ἡλιοειδής è meglio attestata. All'interno delle *Imagines,* negli aggettivi composti con εἶδος, è presente un'oscillazione tra la forma contratta -ω- e quella non contratta -οει-. La preferenza di Filostrato sembra andare alle forme non contratte: θυμοειδής, κιρροειδής, κρυσταλλοειδής, μηνοειδής, χρυσοειδής.
**Arist. *Col.* 793a; Chaerem. *TrGF* 14, 14.

ἡμίκυκλος, -ον *Im.* I 12, 2.
L'aggettivo è una variante di ἡμικύκλιος e ricorre per la prima volta nel II-III sec. in Filostrato ed Eliodoro. Nelle *Imagines* è attributo di στοά per un *portico semicircolare*; il nesso è un *unicum* filostrateo e non ricorre neanche con la forma più comune dell'aggettivo. Scarse le attestazioni negli autori successivi.
*Heliod. *Aethiop.* VIII 14, 3; Procl. *In Tim.* II 255; Olymp. *In Mete.* 262, 5; Procop. *Aed*. I 1, 35; 36.

ἡνιόχησις, -εως, ἡ - *Im.* I 9, 3; 11, 1; *Her.* 37, 1.

Il sostantivo indica *il condurre il carro*. Tra gli esempi precedenti le *Imagines*, particolarmente significativo per notorietà è il passo del *Fedro* platonico, dove il sostantivo è inserito all'inizio del mito della biga alata. Notevole è poi la somiglianza che si riscontra tra due passi di un'orazione di Dione di Prusa e l'*imago* I 11: in *Orat.* 36, 48 il sostantivo appare in riferimento a Fetonte, protagonista dell'*imago* filostratea e poco dopo (36, 55) Dione utilizza lo stesso nesso presente nelle *Imagines*, ἔρωτα ἡνιοχήσεως.

Plat. *Phaedr.* 246b; Dio Chr. *Orat.* 36, 48; 55.

ἱππηδόν *Im.* II 2, 5.

Si tratta di un avverbio di diffusione molto limitata, attestato in età classica in ambito drammatico. Due le occorrenze eschilee, simili tra loro e lontane dal senso filostrateo, poiché l'avverbio è usato per delle donne trascinate via dai capelli o legate, *come cavalle*. Con il senso di *come a cavallo* è invece nella *Pace* per Trigeo che vola a cavallo dello scarabeo: con questo stesso significato è utilizzato da Filostrato per descrivere Achille che gioca su Chirone cavalcandolo. Dopo Filostrato l'avverbio è in Nonno e nella letteratura bizantina a partire dal XII sec.

*Aesch. *Sept.* 328; *Suppl.* 431; Aristoph. *Pax* 81; Nonn. *Dion*. VI 117.

ἱππόκαμπος, -ου, ὁ *Im.* I 8, 1; *Her.* 45, 3.

Nel *corpus* filostrateo il sostantivo indica l'ippocampo, animale mitologico con il corpo di cavallo e la coda di pesce spesso associato al corteggio di Posidone. Filostrato fa esplicito riferimento a un passo omerico (*Il.* XIII 24 ss.) in cui Posidone si muove con un carro trainato da cavalli che corrono sul mare, senza tuttavia utilizzare il termine ἱππόκαμπος. Le attestazioni del sostantivo per indicare questa creatura sono pochissime e incerte: la più antica, infatti, è in un frammento di Menandro in cui leggiamo οὐχ οὗτος ἱππόκαμπος <ἐστ'> ἐν αἰθέρ<ι>. I commentatori hanno interpretato il frammento come un riferimento del comico a qualcosa di incredibile e assurdo (cfr. Kassel-Austin, VI 2, p. 287), ed è probabile che l'allusione sia alla creatura mitologica e non più semplicemente al cavalluccio marino (*Hyppocampus Rafinesque*), che è identificato con lo stesso termine ἱππόκαμπος nella tradizione medico-scientifica successiva

(Dioscoride, Galeno ed Eliano). Strabone racconta di una statua bronzea di Posidone, raffigurato insieme a un Ippocampo, finita sul fondo del mare dopo un terremoto nella città di Elice in Acaia, senza aggiungere dettagli significativi sull'aspetto di questa figura; tuttavia, se consideriamo la tradizione iconografica, numerose sono le raffigurazioni di questa mostruosa creatura (N. Icard-Gianolio, *LIMC Suppl.* 1997, s.v. 'Hippokampos', pp. 634-7), tanto da poter ipotizzare che il gruppo statuario di cui parla Strabone faccia riferimento a un ippocampo come quello descritto da Filostrato. Alla stessa creatura sembra poi fare riferimento anche Luciano, poiché utilizza il termine metaforicamente nel senso di *stranezza*.
Men. *PCG* 511; Strab. VIII 7, 2; Luc. *Prom. verb.* 7.

καλάσιρις, -εως, ἡ *Im.* II 31, 1.
Si tratta di un capo di vestiario lungo tipico degli Egizi, secondo quanto possiamo leggere in Erodoto e in un frammento di Cratino, ma anche dei Persiani, come sappiamo da un frammento dello storico Democrito Efesio, in cui si dice che le *calasireis* persiane sono le più belle tra tutte. Quest'ultimo riferimento è quello più interessante, poiché nelle *Imagines* l'abito è indossato da Artaserse nel dipinto che lo raffigura insieme a Temistocle.
Hdt. II 81, 1; Crat. *PCG* 32; Democr. Ephes. *FGrH* 267 F 1.

καταλιθόω *Im.* I 6, 4; *Vit. Apoll.* I 16; III 22; IV 8; 10; *Her.* 33, 31.
Il verbo è uniformemente attestato con il significato di *lapidare*, anche se nelle *Imagines* è utilizzato con senso attenuato in una scena di schermaglie tra Eroti nella quale una delle piccole divinità viene colpita con alcune mele. Questa immagine non è attestata altrove, se non in uno degli *scholia recentiora* all'*Ecuba*, nel quale si fa riferimento al senso pleonastico (*schol.* Eur. *Hec.* 128 ἀπὸ τοῦ πλεονάζοντος τοῦτο λέγεται ὥσπερ τὸ καταλιθοῦν τοῖς μήλοις.) con cui viene utilizzato il verbo καταλιθόω paragonandolo all'uso euripideo di στεφανόω (Eur. *Hec.* 126-7 τὸν Ἀχίλλειον τύμβον στεφανοῦν | αἵματι χλωρῷ). Nella *Vita Apollonii* e in *Heroicus* il senso è quello usuale di *lapidare*.
Dem. *Coron.* 204; Joseph. *Ant.* IV 282; Paus. II 3, 6 etc.

καταψελλίζομαι *Im.*I 25, 2.

Si tratta di un verbo attestato solo nelle *Imagines* e nel poeta bizantino dell' XI sec. Cristoforo di Mitilene (*Vers. Var.* 136, 152). Il senso è evidentemente *biascicare*, poiché è riferito al modo di parlare degli abitanti di Andros, ubriachi per volere di Dioniso. Nel resto del *corpus* il verbo è attestato solo nella forma semplice ψελλίζω con il senso di *balbettare*, in riferimento al modo di parlare dei bambini, mai in connessione con gli effetti del vino (*Vit. Ap.* II 11; *Vit. Soph.* II 560; 574; *Her.* 45, 5).

κιρροειδής, -ές *Im.* I 12, 2.

L'aggettivo indica il colore *giallo* dell'acqua stagnante e limacciosa, dalla quale deriva anche la colorazione di una pietra che di essa è impregnata (Per un approfondimento sulle indicazioni cromatiche nelle *Imagines* si veda PRIOUX 2013). Pochissime le attestazioni prima delle *Imagines*: in Apollodoro è attributo di un pesce, in Dioscoride dei fiori dell'artemisia. Dopo Filostrato l'aggettivo non ha diffusione. Per gli aggettivi composti con εἶδος cfr. ἡλιώδης.

**Apollod. Gr. *FGrH* 244 F 109; Diosc. *Mat. Med.* III 113, 1.

κοκκοβαφής, -ές *Im.* II 5, 2; *Vit. Apoll.* III 8.

Aggettivo che indica qualcosa *tinto di rosso*. Non molto numerose le attestazioni prima di Filostrato, che utilizza il termine come attributo dell'abito di Rodogune. In Teofrasto il termine è connesso con una bacca rossa prodotta da alcune querce, dalla quale si ricavava una tintura. In Eliano è, invece, il colore del dorso di una specie di uccelli che abita alcune isole del mar Caspio. In riferimento a un capo d'abbigliamento (χιτών) è l'attestazione di Polluce. Nella vita di Apollonio l'indicazione cromatica è riferita a un tessuto sul quale vengono ricamate delle lettere d'oro, utilizzato come esca per attirare i serpenti fuori dalle tane. Anche nelle *Imagines* del *Minor* il riferimento è a un mantello. Thphr. *Hist. plant.* III 7, 5; Poll. IV 154; VII 56; Ael. *Nat. anim.* XVII 36; Philostr. Min. 888.

κυανόπρῳρος, -ον *Im.* I 12, 4.

Si tratta di un epiteto omerico per una nave *dalla prua scura,* attestato in seguito sempre in contesto poetico nell'inno omerico ad Apollo, in Simonide e Bacchilide. Filostrato è il primo a portare l'aggettivo all'interno di un testo in prosa. Cfr. χρυσόπρῳρος.

**Hom. *Il.* XV 693 etc.; Hymn. Hom. *In Apoll.* 406; Simon. fr. 337 Poltera; Bacchyl. *Dith.* 3, 1.

κύμβαχος, -ον *Im.* II 10, 3.

Filostrato afferma che questo aggettivo è quello che un poeta avrebbe utilizzato per definire chi εἰς ὤμους καὶ κεφαλὴν κεῖται. Il riferimento è ancora una volta Omero: in *Il.* V 586 il troiano Midone cade κύμβαχος ἐν κονίῃσιν ἐπὶ βρεχμόν τε καὶ ὤμους. L'aggettivo è ripreso nell'*Alessandra* di Licofrone e in un frammento dei *Giambi* di Callimaco. Come per il precedente lemma, anche in questo caso Filostrato è il primo a utilizzare questa voce omerica al di fuori del contesto poetico.

Hom. *Il.* V 586; XV 536; Lyc. *Alex.* 66; Call. *Iamb.* fr. 195, 29 Pfeiffer.

κυναγωγός, -οῦ, ὁ - *Im.* I 28, 5.

Il sostantivo, di uso molto raro, è certamente un riferimento al *Cynegeticus* di Senofonte in cui, in contesto venatorio, indica il *cacciatore che conduce i cani*. Nelle *Imagines* è utilizzato nella lunga descrizione della scena di caccia al cinghiale dell'*imago* I 28, che presenta diversi elementi ripresi dall'operetta senofontea, in particolare per l'elenco delle diverse razze di cani utilizzate per la caccia (si veda SCHÖNBERGER 1968, p. 367).

Xen. *Cyn.* 9, 2.

λαγαρῶς *Im.* II 2, 5.

L'avverbio è attestato solo in Filostrato e negli *scholia vetera* all'*Iliade*, con i quali tuttavia non condivide il contesto di utilizzo (nel commento al poema omerico è in riferimento a Idomeneo che trafigge con la lancia Enomao). Il significato è ricavabile da quello dell'aggettivo λαγαρός che, tra gli altri (*cavo, sottile*), ha il senso di *fiacco, debole,* e dal contesto del passo: Achille bambino cavalca Chirone, che si comporta in modo tale da insegnare l'equitazione all'eroe *con leggerezza* e in misura adatta alla sua

tenera età, senza le difficoltà che comporta il cavalcare su cavalli bizzosi. L'avverbio, connesso al verbo ἱππάζομαι, ha dunque il valore di *facilmente*, *in modo leggero*.
*Sch. Hom. *Il.* XIII 507-8.

ληδίον, -ου, τό *Im.* II 18, 4; *Vit. Apoll.* IV 20; 21; *Vit. Soph.* I 513.
Il sostantivo indica un abito comune poco costoso, di uso specialmente estivo. Pur essendo un diminutivo derivato da λῆδος, risulta meglio attestato di quest'ultimo. Prima di Filostrato ricorre prevalentemente in contesto comico. Nelle *Imagines* è un capo dell'abbigliamento di Galatea del colore della porpora marina. Il termine è attestato inoltre in diverse iscrizioni di provenienza attica: IG II² 1514; 1516; 1517; 1529.
**Men. *PCG* 465; Macho, fr. 18, 412; 421 Gow; Posidipp. fr. 218, 3 Austin.

λιβανώδης, -ες *Im.* I 29, 3.
L'aggettivo, in questa forma, è un *hapax*, ma in Dioscoride si trova λιβανοειδής. Filostrato lo utilizza come attributo dell'erba *profumata come l'incenso*. Per gli aggettivi composti con εἶδος cfr. ἡλιώδης.
*Diosc. *Mat. Med.* III 83, 1.

λιθουργέω *Im.* I 11, 5.
Nella tradizione antecedente Filostrato il verbo è attestato con il senso di *lavorare la pietra*; nelle *Imagines* e in un epigramma dell'*Anthologia Graeca* è invece *far diventare di pietra*, *pietrificare*. Filostrato lo utilizza in riferimento al mito delle Eliadi, sorelle di Fetonte, che trasformate in pioppi piangono non più lacrime, ma la resina che poi darà origine all'ambra dopo essere caduta nell'Eridano (cfr. Eur. *Hipp*. 735 ss; Ovid. *Metam.* II 340 ss). Nell'anonimo epigramma dell'*Anthologia* è invece riferito agli effetti dello sguardo della Gorgone.
**Aristox. fr. 51 Wehrli; Tim. *FGrH* 3b, 566f, 15; Phil. Mech. *Poliorc.* 84; Septuag. *Exod.* 35, 33; Strab. XVII 1, 41; Cyranid. I 20; *AG* III 11, 4.

λύγδινος, -η, -ον *Im.* I *proem.* 2
L'aggettivo indica sia qualcosa *di marmo bianco* (Valerio Babrio, Antipatro di Tessalonica, Filostrato) che qualcosa *bianco come il marmo* (Filodemo di Gadara,

Anacreontea). Filostrato lo utilizza nel proemio dell'opera, al femminile, in un nesso con λίθος all'interno di un elenco di materie prime adatte alla scultura. La stessa *iunctura* con λίθος si trova solo nell'anonima *Historia Alexandri Magni*, sulla cui datazione sussistono molte incertezze (la recensio α, tuttavia, dovrebbe essere di età ellenistica: cfr. STONEMAN 2007, p. 15 ss.).
** *Hist. Alex. Magn.* α I 4, 6; *AG* V 12, 3 (Phil. Gad.); VI 209, 2 (Antip. Thess.); Babr. *Myth. Aesop.* 1, 30, 1; Anacreont. 16, 27.

μάργηλις, -εως, ἡ *Im.* I 6, 2.
Il sostantivo è un *hapax.* Si tratta di una variante del diffuso μαργαρίτης, *perla*: è inserito in un elenco di pietre preziose (σαρδώ, σμάραγδος) che decorano il cesto in cui gli Eroti raccolgono le mele. In *Vit. Apoll.* si trovano tre attestazioni di μαργαρίς, sempre con lo stesso significato: anche in questo caso si tratta di un sostantivo di uso raro e comunque mai attestato prima di Filostrato. Schmid (1896, p. 436) sostiene si tratti di una forma popolare. Nel *Thesaurus Graecae Linguae* (s.v. μάργηλις) si ipotizza che da questa voce sia derivato il bizantino μαργέλλιον.

μαχαιρίς, -ίδος, ἡ *Im.* II 11, 2.
Il sostantivo indica la mannaia del macellaio o genericamente un coltello; al plurale, in un frammento di Eupoli e negli *Equites* di Aristofane, è lo strumento del barbiere. I lessici attestano l'uso di μάχαιρα e μαχαιρίς con un senso differente (Ammon. *Adfin. Vocab. Diff.* 306 μάχαιρα καὶ μαχαιρὶς διαφέρει. μάχαιραν μὲν γὰρ ὁμοίως ἡμῖν λέγουσιν Ἀττικοί, μαχαιρίδας δὲ τὰς τῶν κουρέων). Filostrato usa dunque il termine come *forbici* nella descrizione delle Ninfe che aggrediscono Pan e lo privano della barba.
**(al plurale) Eup. *PCG* 300, 1; Aristoph. *Eq.* 412; Ctes. *FGrH* 688, 29b; Luc. *Advers. Indoct.* 29; Poll. II 32.

μεθάπτομαι *Im.* I 19, 4.
Il composto è attestato solo in questa occasione. Il senso è quello del verbo semplice ἅπτω che, costruito con la preposizione, diventa *essere legato a*: Filostrato lo utilizza

per descrivere le vele issate sul tirso che funge da albero maestro della nave su cui viaggia Dioniso.

μελίφωνος, -η, -ον *Im.* II 1, 3.
Aggettivo che Filostrato utilizza facendo esplicito riferimento a Saffo. Il contesto dell'*imago* inquadra alcune giovani che cantano inni ad Afrodite e che l'autore descrive come ῥοδοπήχεις καὶ ἑλικώπιδες καὶ καλλιπάρῃοι καὶ μελίφωνοι, aggiungendo Σαπφοῦς τοῦτο δὴ τὸ ἡδὺ πρόσφθεγμα. È interessante notare che in un'epistola di Aristeneto, in un passo che sembra decisamente echeggiare Filostrato, l'epiteto saffico è riportato come μελλιχόφωνος (*Epist.* I 10). Tuttavia il passo filostrateo non è l'unica attestazione per μελίφωνος, che presenta altre due interessanti occorrenze: è infatti utilizzato nel lessico omerico di Apollonio per glossare μελίγηρυς e soprattutto è connesso a Saffo in un epigramma dell'*Anthologia Graeca* attribuito a Antipatro di Sidone, autore che presenta altri punti di contatto con il lessico delle *Imagines* (ἐπαυγάζω, εὐάς).
*Sapph. fr. 185 V.; *AG* IX 66 (Antip. Sid.); Apollon. *Lex. Hom.* 110.

μετανθέω *Im.* I 10, 3.
Si tratta di un composto utilizzato solo nelle *Imagines* e nell'opera di Filostrato *Minor*. Il passo filostrateo è poi oggetto di una citazione in un'epistola di Aristeneto. Il significato del verbo è *cambiare il proprio colore* e l'autore lo utilizza per descrivere le sfumature che appaiono sulla clamide indossata da Anfione, che Filostrato considera dono di Hermes poiché è cangiante nel colore come l'arcobaleno. La connessione tra il mantello iridescente e il dio sembra suggerita dall'affinità tra quest'ultimo e Iris, divinità connessa con il fenomeno ottico dell'arcobaleno, in quanto entrambi messaggeri degli dei (cfr. SCHÖNBERGER 1968, p. 310). Nelle *Imagines* del *Minor* a cambiare colore è invece l'abito di Orfeo. Si noti la predilezione dimostrata dall'autore per i composti del verbo ἀνθέω (cfr. προσανθέω, συνανθέω, ὑπανθέω).
*Philostr. Min. 871, 9; Aristaenet. *Epist*. I 11.

μεταυγάζω *Im.* I 19, 4.

Il verbo è attestato solo in Pindaro e Filostrato, ma in contesti differenti e con un diverso significato. Nel poeta si trova nella forma dorica πεδαυγάζω con il senso di *scrutare*, detto di Linceo. Si tratta però di un riferimento che sotto il profilo tematico non ha nulla a che vedere con il passo filostrateo ed è diverso anche nel significato con cui il composto è utilizzato: nelle *Imagines,* infatti, il verbo è riferito alle vele color porpora della nave di Dioniso che *risplendono* o *brillano*. All'interno dell'opera si trovano altri composti del verbo ἀυγάζω: cfr. ἐπαυγάζω e ὑπαυγάζω.

*Pind. *Nem.* 10, 61.

μετοχλίζω *Im.* II 21, 5.

Il verbo è omerico e nelle quattro attestazioni precedenti le *Imagines* è utilizzato sempre per *rimuovere con una leva* o *sollevare*: la spranga di una porta nell'*Iliade* e nell'*Anthologia Graeca*, in *Odissea* il letto dell'eroe, nell'*Alessandra* di Licofrone alcune colonne. Nel passo dell'*imago* che descrive la lotta tra Eracle e Anteo, Gea aiuta quest'ultimo risollevandolo quando viene buttato a terra: si tratta di un particolare interessante poiché molto poche sono le testimonianze riconducibili a questo elemento del mito di Anteo (cfr. CANNATÀ 2011). L'utilizzo del verbo μετοχλίζω, che indica concretamente l'atto del sollevare, aiuta Filostrato a rendere visibile nella descrizione l'azione di Gea che infonde forza nel figlio.

**Hom. *Il.* XXIV 567; *Od.* XXIII 188; Lyc. *Alex.* 627; *AG* IX 81, 5 (Crinag.).

μηλάνθη -ης, ἡ *Im.* I 28, 1.

Il sostantivo è utilizzato prima di Filostrato solo in Eroda, dove viene associato a μηλολόνθη, un grosso insetto, uno scarabeo o un coleottero. Il senso filostrateo è invece riportato come unico e pare connesso al valore etimologico di μήλων ἄνθη, *fioritura dei meli*: un cinghiale inseguito dai cacciatori ha sradicato dalla terra ogni pianta, οὐδὲ συκῆν καταλέλοιπεν οὐδὲ μῆλον ἢ μηλάνθην. La connessione dell'insetto con l'etimologia della parola è chiarita dalla tradizione lessicografica che, a partire da Svetonio, riporta che gli abitanti dell'Attica chiamano l'insetto così perché nasce dalla fioritura del melo: Μηλάνθη ζῷόν ἐστι μεῖζον σφηκὸς ἐκ τῆς ἀνθήσεως τῶν μηλεῶν γεννώμενον. Interessante è l'osservazione di Schönberger che connette il passo

filostrateo con l'immagine della devastazione causata dal cinghiale calidonio raccontata in *Il.* IX 541-2 dove si legge: πολλὰ δ' ὅ γε προθέλυμνα χαμαὶ βάλε δένδρεα μακρὰ | αὐτῇσιν ῥίζῃσι καὶ αὐτοῖς ἄνθεσι μήλων. È possibile dunque che, a partire dal testo omerico, Filostrato abbia restituito al sostantivo il suo valore etimologico.
**Herod. *Mim.* 12, 2; Svet. Περὶ τῶν παρ' Ἕλλησι παιδιῶν 6, 1.

μυρσινών, -ῶνος, ὁ *Im.* II 1, 1.
Il sostantivo indica un mirteto, connesso con il culto di Afrodite. Le attestazioni precedenti a Filostrato sono molto limitate e quella più interessante è nelle *Rane* di Aristofane, in cui il riferimento al boschetto di mirto accenna a un contesto di culto misterico come nel passo filostrateo, benché non in riferimento ad Afrodite.
**Aesop. *Fab.* 88, 1; Aristoph. *Ran.* 156; Hierocl. *Fragm. Ethic.* 54 Von Arnim.

ὀκτάβλωμος, -ον *Im.* II 26, 2.
Nell'*imago* che descrive alcuni *xenia,* Filostrato tratteggia un cesto che contiene ἄρτους ὀκταβλώμους, pani *divisi in otto parti*. Si tratta di un riferimento a un passo di Esiodo in cui si descrive il pasto del contadino (cfr. WEST 1978, p. 270). L'utilizzo letterario dell'aggettivo è attestato solo in Filostrato, ma la citazione del verso esiodeo appare in diversi lessici bizantini.
*Hes. *Op.* 442.

ὁμοζυγέω *Im.* II 18, 4.
Il verbo è utilizzato per descrivere la quadriga di delfini *aggiogati insieme* che guida il corteo di Galatea. Le attestazioni del composto sono tarde e si trovano in autori del II-III sec. in contesti di utilizzo del tutto diversi da quello filostrateo. In Galeno il verbo è usato per indicare la connessione di due vene, mentre metaforico è l'uso che ne fa Clemente Alessandrino; in Eliodoro indica, con una litote, due rematori non ben coordinati nel remare. L'immagine di Galatea che guida una quadriga di delfini non ha altre attestazioni e la presenza di questi animali nel mito riguardante l'amore del Ciclope per la Nereide è riportata solo dallo scoliasta dell'XI idillio di Teocrito, che attribuisce a Filosseno (fr. 10 Fongoni) l'idea che Polifemo abbia affidato ai delfini un messaggio da portare a Galatea (*schol.* Theoc. *Idyll.* XI 1-3b). Composto simile è

συζυγέω, che tuttavia è utilizzato nelle *Imagines* con il senso metaforico di *essere stretti insieme*, in riferimento a Pelope e Ippodamia che sembrano abbracciarsi per la vittoria nella corsa contro Enomao.
Gal. *Anatom. Administr.* II 396; Clem. Al. *Protrept.* 11, 117, 2; Heliod. *Aethiop.* II 2, 3.

οὐλότης, -ητος, ἡ *Im.* II 6, 1.
Il sostantivo indica qualcosa dalla trama stretta e lanosa: in Aristotele caratterizza l'*essere riccio* del pelo degli animali o dei capelli dell'uomo; più interessante il confronto con Teofrasto, poiché il termine si trova in contesto botanico per indicare il fitto intreccio dei tronchi d'albero, con particolare riferimento agli ulivi. Proprio all'ulivo selvatico fa riferimento il passo delle *Imagines,* paragonando questo albero all'apio per la sua οὐλότης. Filostrato, tuttavia, sembra riferirsi non al tronco degli alberi, ma alla chioma, poiché molto probabilmente alle foglie è connesso il colore glauco con cui egli descrive gli alberi, come argomenta Schönberger (1968, p. 393) che individua nella nota sul colore un riferimento a Pindaro (*Ol.* III 20). Nel paragone, inoltre, il sostantivo non può certamente indicare il fusto dell'apio, ma solo le foglie. Per concludere, benché il termine non sia associato in altri luoghi all'apio, un interessante confronto è quello con un passo di Ateneo in cui si parla di una particolare tipologia di cavolo, detta σελινοῦσσα, proprio a causa del suo essere arricciata.
Arist. *Generat. Anim.* 782a; 782b; Thphr. *Hist. Plant.* I 8, 6; V 2, 3; Athen. IX 9.

παραβλύζω *Im.* I 22, 1.
Si tratta di un verbo di scarsissima diffusione, attestato per la prima volta nelle *Imagines* e presente in seguito in Eunapio, in Suda e in alcuni autori bizantini del XII sec. Filostrato utilizza il composto, costruito con il genitivo, per descrivere un satiro ubriaco catturato da Mida che *rigurgita* vino dal lato della bocca mentre dorme. Un possibile luogo di confronto è *Il.* I 491, dove si incontra un altro poco diffuso composto di βλύζω in un nesso con οἶνος, nell'immagine di Achille bambino che sputa vino sulla veste di Fenice (cfr. ἀποβλύζω).
*Eunap. *Vit. Soph.* V I2, 8; Sud. φ 292.

παρακνάομαι *Im.* I 28, 1.

Il verbo è un composto di uso estremamente limitato e ricorre per la prima volta in Filostrato, costruito con il dativo, nel senso di *strofinarsi contro*: il soggetto è un cinghiale che, fuggendo ai cacciatori, devasta il bosco (per questa immagine cfr. μηλάνθη). Né ulteriori composti, né la forma semplice del verbo risultano attestati all'interno del *corpus*. Dopo Filostrato il verbo si trova in Origene e nella parafrasi degli *Halieutica* di Oppiano giunta sotto il nome di Eutecnio.

*Orig. *Fragm. in Lc.* 96; Eutecn. *Paraph. Opp. Hal.* IV 14.

παραπλήσσω *Im.* I 10, 4.

Filostrato è il primo a utilizzare il verbo nella forma attiva, con il senso concreto di *toccare lateralmente*, per descrivere l'atto del suonare la cetra. Nella forma passiva, il verbo è attestato come *essere attonito* o *essere squilibrato, pazzo*. Dopo Filostrato sono attestati sporadici casi di uso attivo del verbo (Gr. Nyss. *Eunom*. III 6, 55; Athan. *Incar. Verb.* 40, 6), ma con il significato attribuito tradizionalmente alla forma passiva. Interessante è il caso degli scoli all'*Odissea*, in cui il verbo è utilizzato al passivo ma con il senso concreto di *essere colpito*, nel commento a ἠϊόνας παραπλῆγας, *spiagge colpite lateralmente dalle onde*. Il verbo semplice πλήσσω viene utilizzato con l'idea di *colpire* qualcosa per produrre un suono in *Im.* I 2, 5; 6, 2. Cfr. παραψάλλω.

* Gr. Nyss. *Eunom.* III 6, 55; Athan. *Incar. Verb.* 40, 6; *Schol.* Hom. *Od.* V 418b.

παραπτύω *Im.* I 31, 1; *Vit. Apoll.* IV 10; *Vit. Soph.* II 585.

Verbo di limitata diffusione, è utilizzato come *sputare di lato*. È costruito con il genitivo μέλιτος per descrivere dei fichi che stillano la loro dolce linfa. Nella *Vita Apollonii* è invece transitivo nella descrizione di un cane che rigurgita schiuma ai lati della bocca, un'immagine che verrà ripresa da Gregorio di Nissa (*Orat. beatit.* XLIV 1285) ed Eusebio (*Hierocl.* 391). Nelle *Vitae Sophistarum* lo stesso verbo è da intendersi metaforicamente in riferimento a uno stile di scrittura approssimativo, *buttare giù*. Cfr. *supra,* p. 11.

*Ar. Byz. *Epit.* 2, 65; Phil. *Rer. Divin.* 110.

παραφυτεύω *Im.* I 14, 4.

Si tratta di un verbo attestato più volte in Teofrasto e presente in pochi altri autori prima di Filostrato, sempre con il significato di *piantare accanto.* Nelle *Imagines* descrive l'azione di Megera che pianta un abete accanto alla personificazione del monte Citerone: si tratta dell'albero connesso con il mito relativo alla morte di Penteo, di cui lo stesso Filostrato parla in I 18.

**Thphr. *Caus. Plant.* II 9, 5 etc.; Phil. *De agric.* 7; Plut. *Quaest. Conv.* 648a; Ael. *Nat. Anim.* IX 31.

παραψάλλω *Im.* II 1, 4.

Il verbo presenta pochissime attestazioni, la prima delle quali nello *Strategicus* di Onasandro in costruzione con il genitivo χορδῆς nel senso di *toccare, pizzicare leggermente* una corda; anche in Plutarco l'uso del verbo è accompagnato dal riferimento all'oggetto pizzicato (νευρά): in Filostrato invece il senso è *suonare accanto*, con il dativo αὐταῖς che indica le giovani accanto alle quali Eros suona il suo arco come uno strumento musicale. Un possibile luogo di confronto per l'immagine della corda dell'arco che vibra è un passo delle *Baccanti* di Euripide (782-3), in cui viene utilizzato il verbo senza preposizione τόξων χερὶ | ψάλλουσι νευράς. Cfr. παραπλήσσω.

*Onasand. *Strat.* 10, 3; Plut. *Dem.* 19, 10; *Tuend. Sanit. Praecept.* 133a.

παραψεύδομαι *Im.* I 12, 9;

Il verbo è utilizzato con il senso di *falsificare* in Aristofane di Bisanzio. In Filostrato è detto di alcuni pesci, dipinti come fossero in profondità, poiché i loro contorni si confondono con il colore del mare. Dopo Filostrato il verbo si trova in Gregorio di Nissa, dove il verbo è costruito con l'accusativo ὄψιν (*Refut.* 147), e in alcuni autori bizantini del X secolo.

**Ar. Byz. *Epit.* 2, 53; Gr. Nyss. *Refut. Eunom.* 146; 147.

παρυφαίνω *Im.* II 28, 1.

Il verbo è utilizzato da Filostrato per la prima volta nella forma attiva e con un significato nuovo rispetto alla tradizione precedente. Al medio-passivo è attestato con il

senso di *essere posto lungo il margine* dello schieramento in Senofonte, dell'esofago in Aristotele; *essere intessuto* in Diodoro Siculo. Nell'*imago* II 28 Filostrato descrive, invece, l'opera di alcuni ragni le cui tele sono talmente belle e sottili che *superano nella tessitura* Penelope e i Seri, una popolazione orientale le cui tele sono definite ὑπέρλεπτα. Cfr. διυφαίνω.
Xen. *Cyr.* V 4, 48; Arist. *Hist. Anim.* 529a; Diod. Sic. XII 21, 1.

περιαμπίσχω *Im.* II 26, 3; *Vit. Soph.* II 604.
Il composto è una variante di περιαμπέχω, forma attestata già nel V sec. a.C. (Aristoph. *Eq.* 893; Plat. *Phaed.* 98 d; *Symp.* 221e; Ctes. *FGrH* 688 F 45r), con il senso di *mettere intorno a*, *avvolgere*, sia in senso letterale che metaforico. Nella forma περιαμπίσχω il verbo è più tardo e attestato a partire da Filone Alessandrino. Nelle *Imagines* è utilizzato per descrivere alcune foglie di fico che avvolgono la παλάθη, una focaccia dolce a base di fichi (Sud. π 37). Metaforico è invece l'uso nelle *Vitae Sophistarum,* dove l'espressione οὐ περιήμπισχεν αὐτὰ ἡ λέξις è utilizzata per definire *senza alcun ornamento* lo stile del sofista Fenice di Tessaglia. Entrambe le forme non sono più vitali dopo il VI secolo, ma riemergono nell'uso di alcuni autori del XII sec.
**Phil. *Ebriet.* 85; *Decalog.* 139; Plut. *Latent. vivend.* 1130c.

περιδιείρω *Im.* II 6, 4.
Il verbo, composto di διείρω, *inserisco, faccio passare*, è un *hapax.* Filostrato lo utilizza nella complessa descrizione di una scena di lotta nell'espressione περιδιείρας ἐς ἑκατέραν ἀγκύλην ἄκρω τὼ πόδε: la posa assunta dall'atleta nello scontro corpo a corpo contro Arrichione non è di immediata comprensione. L'avversario ha aggredito Arrichione da dietro e, stringendogli il braccio intorno al collo, ne avvinghia le cosce e fa passare le punte dei piedi intorno all'incavo di ciascun ginocchio dell'avversario per poterlo stringere con maggior vigore e soffocarlo facendo pressione con il braccio sulla gola. Per una descrizione delle svariate prese tipiche del pancrazio si veda PATRUCCO 1972, p. 318 ss.

περιθάλλω *Im.* II 6, 1.

Il verbo è un *hapax*, utilizzato in riferimento ad alcuni alberi di ulivo che *sono rigogliosi* attorno alle sponde del fiume Alfeo. Kayser ha ritenuto il termine corrotto e ha congetturato, contro tutta la tradizione, παραθάλλω: si tratterebbe comunque di una forma rarissima, attestata solo in Esichio e, anche in questo caso, con una tradizione alquanto dubbia (cfr. HANSEN 2005, p. 25). È probabile che l'esigenza della congettura sia dovuta al fatto che παρά, in riferimento a qualcosa che cresce accanto alle sponde del fiume, possa essere ritenuta forma più corretta rispetto all'uso di περί. Tuttavia la tradizione concorde e il fatto che nella *Vita Apollonii* troviamo alcuni casi di περί in riferimento a ποταμός (II 9; 17) suggeriscono di mantenere un atteggiamento più prudente.

περιιδρύω *Im.* I 12, 5.

Si tratta di un verbo di uso estremamente raro, che ricorre solo in Filostrato e Cirillo di Alessandria. Nelle *Imagines* è utilizzato nella forma passiva con il significato di *essere eretto intorno a*, per descrivere le colonne che circondano un tempio; in Cirillo invece il verbo è utilizzato all'attivo.

*Cyr. Al. *Adorat.* LXVIII 417; *In Is.* LXX 64.

περιστίλβω *Im.* I 8, 2.

Sono solo tre le attestazioni di questa forma verbale prima delle *Imagines* e anche in seguito il verbo è piuttosto raro. Filostrato racconta una versione del mito di Amimone incentrata sull'amore di Posidone nei confronti della fanciulla che si reca ad attingere l'acqua: l'oro della coppa che Amimone tiene in mano risplende sulla bianca figura della fanciulla, mischiando il proprio colore con quello dell'onda causata da Posidone. Il senso del composto è dunque *luccicare, splendere tutto intorno*.

**Diod. Sic. III 45, 5; Plut. *Quaest. Conv.* 640d; 693d.

περιτρίβω *Im.* I 23, 2; *Vit. Apoll.* II 13; *Her.* 9, 6.

Composto scarsamente attestato, la sua prima occorrenza è in Aristotele, al passivo, con il senso di *essere logorato tutto intorno* in relazione alle ali delle api; in Licofrone è una conchiglia a essere consumata dalla salsedine. Lo stesso significato è presente in tutti i

passi filostratei e sempre in espressioni che connettono il logorarsi con il tempo: ὑπὸ τοῦ χρόνου in *Imagines* e *Vita Apollonii*, mentre περιτρίψας δὲ αὐτὸ ὁ χρόνος nell'*Heroicus.* Nell'*imago* I 23, dedicata alla figura di Narciso, il verbo è utilizzato in riferimento ad alcune statue presenti nell'antro di Acheloo, vicino la fonte nella quale Narciso si specchia.
**Aristot. *Hist. Anim.* 627a; Lyc. *Alex.* 790.

πριονωτός, -ή, -όν *Im.* I 10, 2; *Vit. Apoll.* III 7.
L'aggettivo, attestato per la prima volta in un frammento di Aristofane in cui è attributo di στομίον, ha il valore di *simile a una sega*, *frastagliato*. Nella *Historia Animalium* aristotelica è riferito al punto di sutura delle ossa del cranio. Poche sono le occorrenze sia prima che dopo Filostrato: nelle *Imagines* è attributo delle corna di capra, mentre in *Vita Apollonii* delle creste dei δράκοντες, un'immagine che verrà ripresa in seguito da Filostrato *Minor*.
**Aristoph. *PCG* 61; Arist. *Hist. anim.* 516a; Phil. Mech. *Poliorc.* 83; 86; Philostr. Min. 867.

προεγείρω *Im.* II 17, 11; *Vit. Apoll.* VIII 7, 43.
Prima di Filostrato il verbo può essere letto solo in Aristotele, dove l'utilizzo è transitivo nel senso di *svegliare prima* qualcuno. Il *LSJ* riporta come possibile esempio di uso intransitivo sempre un passo aristotelico, che tuttavia è stato considerato corrotto da Bekker (*Probl.* 916b). L'uso filostrateo è intransitivo, con il senso di *vegliare per* in costruzione con il genitivo: nelle *Imagines* è il ceice, un uccello di non facile identificazione, a fare la guardia al posto dei gabbiani (cfr. MODAFFERI 2016, p. 24 ss.). Identici sono la costruzione e il significato nella *Vita Apollonii.*
**Aristot. *Eth. Nicom.* 1150b.

προνομαία, -ας, ἡ *Im.* II 12, 1; *Vit. Apoll.* II 11; 12; 14.
Il sostantivo, equivalente a προνομή, indica una *proboscide*, in particolare di elefante: così è nella *Vita Apollonii,* ma non nelle *Imagines* dove invece indica la ligula di un'ape, dipinta con straordinaria cura dei dettagli. Unico interessante luogo di confronto per quest'uso è Luciano, che utilizza lo stesso sostantivo per la mosca.

Luc. *Musc. Encom.* 6.

προσαθύρω *Im.* II 2, 2.

Verbo di utilizzo estremamente raro. Si trova per la prima volta in Filostrato e in sporadiche attestazioni fino alla letteratura bizantina del XII sec. Nelle *Imagines* è utilizzato per descrivere Zefiro che *gioca* sulla chioma di Achille bambino scompigliandola. La preposizione sembra conferire al verbo l'idea che il gioco sia un'azione ripetuta, al punto che la chioma, ricadendo da un lato e dall'altro, rende l'immagine del piccolo Achille sempre diversa. Esichio glossa il verbo con προσπαίζω.

*Synes. *Astrolab.* 3, 7; Cyr. Al. *Comm. proph.* I 596; Hsch. π 3662.

προσανθέω *Im.* I 29, 4; II 5, 3; 8, 5.

Si tratta di un composto di utilizzo quasi esclusivamente filostrateo che, oltre le *Imagines,* si trova solo in un passo del filosofo bizantino Damascio (V-VI sec.) riportato da Fozio (cod. 242, 341a) e Suda α 14497). In Filostrato è utilizzato con due sfumature di senso differenti: *splendere accanto a* con il dativo (II 5), in riferimento al braccio della persiana Rodogune che risalta sulla parte interna del suo scudo color porpora, ma anche, in senso assoluto, *fiorire pienamente*, sia per la figura di Perseo resa più bella dalla fatica della lotta (I 29) che per i gioielli che esaltano la bellezza femminile (II 8). Cfr. μετανθέω, συνανθέω, ὑπανθέω.

*Damasc. *Isid.* fr. 121, 2.

προσαστράπτω *Im.* I 28, 4.

Il composto è attestato solo in Filostrato e Gregorio di Nazianzo. Nelle *Imagines* lo troviamo utilizzato, nell'ambito della descrizione di un cavallo, in riferimento a un χαλινὸν κόκκου Μηδικοῦ, un morso di porpora della Media, che *mischia il proprio splendore con* l'oro della bardatura, τῷ χρυσῷ. Il verbo è riportato anche in due opere di letteratura bizantina di IX e XIV sec.

*Gr. Naz. *Orat.* 32, 10; *Compar. Vit.* 139.

προσηχέω *Im.* II 16, 1; *Vit. Soph*. I 487.

Molto scarse le occorrenze del verbo prima di Filostrato. Nell'*imago* dedicata a Palemone l'autore descrive un τέμενος Ποσειδῶνος che *riecheggia* verso il mare (θαλάττῃ) attraverso le chiome di alcuni pini (la presenza di un altare dedicato a Palemone-Melicerte e di un pino sull'Istmo è testimoniata da Pausania II 1, 3). Il riferimento al mare è presente in tutte le attestazioni precedenti: in un frammento di Aristotele sono le onde che riecheggiano sui litorali, nell'*Alessandro* di Plutarco alcune voci che riecheggiano dall'accampamento καθάπερ ἐξ ἀχανοῦς πελάγους, il mare stesso in Elio Aristide. In *Vit. Soph.* il verbo è transitivo e causativo nell'espressione προσηχεῖ ὁ Δίων τὸ ἑαυτοῦ ἴδιον [*scil.* ὄργανον].

**Arist. fr. 1, 13, 88 Rose; Plut. *Alex.* 31, 11; Aristid. *Orat.* 361.

προσπαροινέω *Im.* II 23,4.

Verbo attestato solo nelle *Imagines* e in Teodoreto di Cirro con il senso di *comportarsi con più insolenza*. Filostrato utilizza questo composto alla fine di una delle descrizioni dedicate a Eracle, affermando che alcuni poeti aggiungono alla narrazione della follia dell'eroe il particolare riguardante il fatto che egli fu legato: si tratta, probabilmente, di un riferimento a Euripide, *Her. fur.* 1012.

*Theodor. *Quaest. in Reg.* LXXX 584.

πυριάλωτος, -ον *Im.* II 17, 11.

Aggettivo verbale attestato prima di Filostrato solo in un'opera attribuita, con molti dubbi, a Clemente Romano. Nelle *Imagines,* inoltre, il significato è differente anche rispetto al resto della tradizione successiva, per la quale il senso è *bruciato dal fuoco*, come riportato in TRAPP 2011. Filostrato lo utilizza per descrivere una particolare forma di caccia ai gabbiani, che vengono catturati nella notte dopo essere stati storditi dalla luce del fuoco (cfr. LONGO 1987, pp. 79-80).

**Ps. Clem. Rom. *Recognit*. X 24, 2.

ῥοδόπηχυς, -υ, -υος *Im.* II 1, 3.

Dalle braccia di rosa, aggettivo con una tradizione esclusivamente poetica prima di Filostrato. Nelle *Imagines* è utilizzato insieme al saffico μελίφωνος nella descrizione di

alcune giovani che cantano inni ad Afrodite. Al di là delle attestazioni in Esiodo e nell'inno omerico *Al Sole*, il luogo di confronto più rilevante è certamente costituito da due frammenti di Saffo, poiché è lo stesso Filostrato ad attribuire alla poetessa di Lesbo la serie di aggettivi con cui definisce le giovani seguaci di Afrodite: oltre il già citato μελίφωνος, certamente saffico è anche ἑλικῶπις (fr. 44 V.), mentre non abbiamo conferme per καλλιπάρηος, che ha comunque una buona tradizione poetica.
**Hymn. Hom. *Sol.* 6; Hes. *Theog.* 246; 251; *Fr.* 35, 14; 64, 13; 251a, 1; Sapph. 53, 1; 58, 19 V.; Bacchyl. *Epin.* 13, 63; Theocr. *Idyll.* 15, 128; Anacreont. 55, 21.

σαρδώ, -όος, ἡ *Im.* I 6, 2.
Il sostantivo indica una pietra preziosa, la sardonice, più comunemente indicata con σάρδιον o σαρδόνυξ. In questa forma ha diffusione estremamente limitata e ricorre solo in un frammento di Ctesia e in Luciano. Filostrato lo utilizza nelle *Imagines* insieme all'*hapax* μάργηλις e a σμάραγδος nella descrizione delle ceste in cui gruppi di Eroti raccolgono mele. Nel *De domo,* Luciano utilizza il sostantivo insieme a σμάραγδος, fornendo esempi di pietre preziose utilizzate come ornamenti femminili.
*Ctes. *FGrH* 688 fr. 45; Luc. *De dom.* 15.

σκοπιωρέομαι *Im.* I 12, 8.
Verbo di scarsa diffusione, attestato in pochissimi autori prima di Filostrato; nelle *Imagines* si trova anche il raro sostantivo σκοπιωρός. Nelle *Vespe* di Aristofane ha valore di *fare la guardia, sorvegliare,* in riferimento al compito di alcuni soldati. Nelle *Imagines* indica l'azione della vedetta che scruta il mare alla ricerca di pesci dall'alto del suo punto di osservazione sulla nave. Molto interessante è l'utilizzo del verbo da parte di Senofonte nel *Cinegetico*, poiché riferito al cacciatore che, da una certa distanza, resta a osservare in attesa delle prede. Si noti inoltre che il passo senofonteo è lo stesso in cui è utilizzato il sostantivo κυναγωγός, presente nella stessa *imago* filostratea e già analizzato in precedenza. Cfr. σκοπιωρός.
*Aristoph. *Vesp.* 361; Xen. *Cyn.* 9, 2; Poll. V 17.

σκοπιωρός, -οῦ, ὁ *Im.* I 12, 9; 28, 5.

Il sostantivo presenta pochissime occorrenze: un epigramma trasmesso sotto il nome di Posidippo, un'epistola di Alcifrone (autore dalla cronologia abbastanza incerta, ma probabilmente contemporaneo di Filostrato), nella quale il termine è congetturale, e gli scoli alle *Nubes* di Aristofane. Nelle *Imagines* è utilizzato per designare un pescatore di vedetta che osserva il mare cercando di individuare la presenza di pesce (I 12) e, similmente, alcuni dei cacciatori con il ruolo di esploratori (I 28). Interessante è il confronto con Alcifrone, anche se frutto di congettura, poiché anche in questo caso indica il pescatore di vedetta. Nell'*Onomasticon* di Polluce (V 17) il verbo σκοπιωρέομαι è elencato al participio medio con la stessa funzione del sostantivo, in un elenco con altri due termini tecnici che indicano ruoli legati alla caccia e alla pesca (ἰχνευτής, ἀρκυωρός, σκοπιωρούμενος).

**AG App.* 80, 3 (Posidipp.); Alciphr. *Epist.* I 20, 1; *schol. recen.* Aristoph. *Nub.* 280c 2.

σκυμνεύω *Im.* II 18, 3.

Questa forma è attestata solo in Filostrato e nei *Carmina historica* di Teodoro Prodromo (XII sec). Il verbo è un derivato di σκύμνος, *cucciolo*, ed è utilizzato con il significato di *allevare* nell'immagine del Ciclope che alleva per Galatea cerbiatti e cuccioli di orso: si tratta, come notato da Schönberger (1968*,* p. 436), della ripresa di un passo teocriteo (XI 40-1 τράφω δέ τοι ἕνδεκα νεβρώς, | πάσας μαννοφόρως, καὶ σκύμνως τέσσαρας ἄρκτων) tratto dall'idillio che è modello dell'*imago* fillostratea.

σμαράγδινος, -η, -ον *Im.* II 9, 5.

L'aggettivo indica qualcosa *di smeraldo* o di colore *verde smeraldo*. Filostrato lo utilizza nella descrizione dell'elsa della spada di Abradate con cui Pantea si trafigge, che ha la forma di un bastone d'oro con nodi di smeraldo. Le scarse attestazioni dell'aggettivo prima dell'uso filostrateo presentano contesti diversi: in un frammento di Filarco l'aggettivo è utilizzato per dei grappoli d'uva, nell'*Apocalisse* di Giovanni è riferito a un arcobaleno che segna l'apparizione di una figura divina, mentre nella *Storia Vera* di Luciano è attributo del muro che circonda la città dei Beati.

**Phylarch. *FGrH* 81 fr. 41; Nov. Testam. *Apoc.* 4, 3; Luc. *Ver. Hist.* 2, 11.

συμβακχεύω *Im.* I 14, 3; II 17, 10.

Il composto appare per la prima volta in Euripide, utilizzato sia in modo assoluto (*Bacch*. 726), che costruito con il dativo Διονύσῳ (*Iph. Taur.* 1243), sempre con il significato di *unirsi ai festeggiamenti dionisiaci.* Con lo stesso significato è attestato nel *Fedro* platonico e nell'*imago* I 14. Immagine differente e suggestiva è invece quella descritta dall'autore in II 17, in cui Eco si *unisce alla festa* di alcuni cacciatori che gridano nel bosco per la cattura di una preda.

**Eurip. *Iph. Taur.* 1243; *Bacch.* 726; Plat. *Phaedr.* 234d.

συμπαιστής, -οῦ, ὁ *Im.* II 17, 13.

Il sostantivo indica un *compagno di gioco* ed è di uso limitato sia prima che dopo Filostrato. Nelle *Imagines* viene utilizzato per indicare alcuni bambini che giocano insieme al re fanciullo che abita l'ultima delle isole descritte nell'*imago*. Tra i diversi *loci*, quello più interessante sembra essere un passo della *Ciropedia* in cui Senofonte, utilizzando la forma συμπαίστωρ, parla dei compagni di gioco del giovane Ciro.

Xen. *Cyr*. I 3, 14.

συναναπάλλομαι *Im.* I 24, 2.

Accanto a questo composto, i due manoscritti più autorevoli, il Laur. 69.30 e il Par. gr. 1696, attestano la variante συναναβάλλω, anche se nel *Parisinus* la forma è stata corretta da una seconda mano con l'aggiunta di un π *supra lineam*. Se l'edizione di Benndorf-Schenkl accoglie a testo συναναβάλλω, Kalinka-Schönberger preferiscono invece la forma attestata dalla maggioranza dei codici. In entrambi i casi si tratta di forme di uso essenzialmente unico, anche se συναναβάλλω è utilizzato in un'orazione di Eustazio di Tessalonica (*Serm.* 5, 393), che tuttavia è un esempio troppo distante dalle *Imagines* per poter essere considerato significativo. Il contesto del passo è quello della descrizione dell'angusta pedana per il lancio del disco utilizzata da Apollo nella gara con Giacinto (cfr. Ps. Apollod. I 3, 17): Filostrato cerca di rendere l'idea della complessa posizione assunta dal discobolo nel momento dello sforzo subito prima del lancio, ma il passo risulta davvero poco chiaro. La pedana ha la dimensione necessaria al gesto atletico, che prevede che una gamba segua il movimento del corpo nello slancio per poi ricongiungersi all'altra che rimane saldamente a terra. Il composto, che nella

forma ἀναπάλλω è attestato al medio-passivo con il valore di *slanciarsi*, sembra utilizzato proprio per descrivere la prima parte del movimento, quella in cui la gamba *si solleva insieme* al resto del corpo in modo repentino.

συνανθέω *Im.* I 30, 3.
Composto attestato con il senso di *fiorire insieme*, spesso con valore metaforico: riferito al vino che *fiorisce con* i grappoli in un frammento di Teofrasto, ad Atene che *splende con* la virtù di Temistocle in Polibio, ad Alcibiade, la cui bellezza *fiorì* lungo tutte le età della sua vita, in Plutarco. Filostrato lo utilizza per la chioma di Pelope che, scendendo come in rivoli d'oro fino alla barba, *fiorisce insieme* a essa sul volto del giovane. L'immagine della barba che fiorisce, resa attraverso il semplice ἀνθέω, è già in Omero, *Od.* XI 319. Cfr. μετανθέω, προσανθέω, ὑπανθέω.
Thphr. fr. 4, 63; Plb. VI 44, 2; Plut. *Alcib.* 1, 4.

συνανίσχω *Im.* II 14, 3.
Prima delle *Imagines* il verbo si trova solo in Eliano, ma anche in seguito le attestazioni sono piuttosto esigue. Nel *De natura animalium* è utilizzato con il senso di *sollevarsi insieme*, in riferimento al corso dei fiumi in periodi di particolare piena. Filostrato lo usa in un'immagine che prevede la presenza di un fiume, ma per indicare due elementi che emergono da esso: un puledro e la personificazione della Tessaglia vengono fuori insieme dal corso del Peneo mentre questo si abbassa, deviato nel suo corso per l'intervento di Posidone. Filostrato riporta un'informazione, quella relativa al dono del cavallo alla Tessaglia da parte del dio del mare, nota solo attraverso uno scolio a Pindaro (*Pyth.* IV 246). Cfr. ὑπανίσχω.
**Ael. *Nat. Anim.* X 45; XIV 23.

συναπολήγω *Im.* II 18, 4; *Vit. Ap.* III 20; *Her.* 8, 8.
Il verbo è attestato in Filostrato costruito con il dativo con il senso di *terminare insieme a*, significato che rimane immutato anche nella letteratura bizantina (cfr. TRAPP 2011). Nelle *Imagines* è il bell'aspetto di Galatea che termina con il piede sulla superficie dell'acqua; nella *Vita Apollonii* il verbo è utilizzato per descrivere il territorio dell'Egitto che finisce insieme al corso del Nilo, mentre nell'*Heroicus* per il corpo

sepolto di un gigante i cui piedi terminano in un promontorio. L'unico luogo di confronto, al di là delle scarse attestazioni successive a Filostrato, è negli scoli all'*Iliade*, in cui il verbo è utilizzato nell'espressione δείκνυσιν ὁ ποιητὴς ὅτι συναπολήγει γῆ καὶ θάλασσα.
**Schol.* Hom. *Il.* VIII 478-9.

συνεκφύομαι *Im.* II 27, 2.
Si tratta di un composto di uso decisamente raro, attestato solo a partire dal I sec. A eccezione delle *Imagines*, è utilizzato esclusivamente in testi medico-scientifici, sempre al medio-passivo, con il senso di *essere nati insieme*. In Filostrato il verbo appare per la prima volta nella forma attiva e si trova nella descrizione delle armi di Atena che nascono insieme alla dea.
**Ruf. *Anat.* 38; Gal. *Anat. Adm.* II 586; *Nerv. Dissect.* II 838; *Muscul. Dissect.* XVIII b 941.

συνθηράω *Im.* I 6, 5.
Il composto nella forma attiva ha il senso di *cacciare insieme*, *unirsi alla caccia* (Senofonte, Filarco, Pausania), mentre in quella passiva *essere preso* (così Sofocle). La costruzione con il dativo, presente nelle *Imagines,* è attestata già in Senofonte. Filostrato utilizza il verbo in una esortazione nei confronti del suo giovane interlocutore, perché entrambi si uniscano con l'immaginazione alla battuta di caccia alla lepre compiuta dagli Eroti rappresentati nel dipinto. Cfr. διαθηράω.
Soph. *Phil.* 1005; Xen. *An.* V 3, 10; *Cyr.* III 1, 14 etc.; Phylarch. *FGrH* 81 F 32a; Paus. VIII 20, 3.

συώδης, -ες *Im.* II 19, 4; *Vit. Apoll.* VIII 7.
L'aggettivo ha il senso di *simile a un maiale*, in riferimento al comportamento ingordo e brutale dell'animale. Nelle *Imagines* è utilizzato, in modo evidentemente spregiativo, come attributo di Forbante, che è talmente brutale da poter mangiare i nemici che affronta (per la figura di Forbante si veda quanto detto *s.v.* ἀποινάω). Nella *Vita Apollonii* è detto della popolazione degli Arcadi.
*Ar. Byz. *Paroem.* fr. 13 Nauck; Plut. *Quaest. Conv.* 716e; Ael. fr. 123 Hercher.

τετράρρυμος, -ον *Im.* I 17, 1; II 9, 2; *Vit. Apoll.* II 42.
L'aggettivo, attestato solo in Senofonte e Filostrato, indica un carro *a quattro timoni*, dunque trainato da otto cavalli. Il termine ricorre nell'*imago* II 9, in cui Senofonte è esplicitamente citato come autore di riferimento per il dipinto descritto.
*Xen. *Cyr.* VI 1, 51; 52; 4, 2.

ὑπανθέω *Im.* I 31, 2.
Composto con attestazioni molto limitate, ricorre per la prima volta nel II sec. in Longo ed è registrato da Polluce. Nell'*Onomasticon* è attestato per la primavera (ἦρος ὑπανθοῦντος) o, metaforicamente, per la barba che *inizia a fiorire* (ἰούλῳ νέον ὑπανθῶν παρὰ τὰ ὦτα). Filostrato lo utilizza invece nel senso di *fiorire lentamente,* volendo indicare che il colore rosso di alcune mele è talmente ben reso dal pittore che non sembra applicato sulle mele (τὸ δὲ ἐν αὐτοῖς ἔρευθος οὐδὲ ἐπιβεβλῆσθαι φήσεις) ma, come nel naturale processo di maturazione, prodotto dal frutto stesso. Dopo Filostrato, il composto si trova in Suda e pochi altri autori dell'XI-XII sec.
**Poll. I 60; II 10; Long. *Daphn.* IV 8, 1.

ὑπανίσχω *Im.* II 5, 2; *Vit. Apoll.* III 1; 7.
Si tratta di un composto di utilizzo molto limitato. In Eliano è attestato con il senso di *salire lentamente*, in relazione al sorgere della luna. In Filostrato, e in particolare nelle *Imagines,* il senso sembra *emergere*, *diventare visibile*: nell'*imago* II 5 il braccio di Rodogune è visibile solo nei punti in cui la disposizione del chitone che lo copre, appuntato con delle fibie, lo lascia emergere alla luce. Nella *Vita Apollonii* è utilizzato per alcune rocce che emergono dall'acqua con la loro punta (III 1) e per la cresta di alcuni serpenti (III 7). La forma semplice del verbo è utilizzata in II 14, 3 per la Tessaglia che emerge dal corso deviato del Peneo (cfr. συνανίσχω).
**Aristoph. Byz. *Epit.* 2, 506; Ael. *Nat. Anim.* XI 10.

ὑπαυγάζω *Im.* II 8, 5; *Vit. Soph.* II 564.
Diversamente dal resto della tradizione, in cui è utilizzato con il senso di *iniziare a splendere*, in riferimento al sorgere del giorno o più in generale di un astro, Filostrato utilizza il verbo con il senso di *splendere sotto* qualcosa. Nelle *Imagines* è detto dei seni

della ninfa Kritheis che splendono al di sotto della veste bianca che indossa; questa immagine è chiarita dal fatto che l'autore ha affermato poco prima che le pietre preziose, brillando come ornamenti sulle donne già naturalmente belle, distolgono l'attenzione dalla vera bellezza: il seno di Kritheis, dunque, splende come fosse una pietra preziosa. Nelle *Vitae Sophistarum* il composto è utilizzato per definire lo stile di Erode Attico attraverso la bella immagine della pagliuzza d'oro che splende sotto la corrente di un fiume d'argento (cfr. CIVILETTI 2002, p. 527). Nelle *Imagines* del *Minor* il senso è semplicemente *splendere.* Cfr. ἐπαυγάζω e μεταυγάζω.
**Apoll. Rh. III 1378; Luc. *Ver. Hist.* 2, 47; Polyaen. *Strateg.* I 39, 1; VII 8, 2; Philostr. Min. 869.

ὑπεγείρω *Im.* I 24, 3; II 26, 1; *Vit. Soph.* I 519.
Si tratta di un verbo attestato solo in Filostrato e in alcuni autori bizantini a partire dal X sec. Nelle *Imagines* è utilizzato per descrivere Giacinto, il personaggio amato da Apollo di cui l'autore vuole esaltare la giovinezza: lo tratteggia dunque con il braccio *leggermente sollevato* per il vigore della muscolatura che inizia a manifestarsi e non ha ancora la possenza dell'uomo maturo (I 24). Molto diverso il contesto dell'*imago* II 26, nella quale il verbo è utilizzato per un coniglio che drizza leggermente le orecchie. Nelle *Vitae Sophistarum* il composto è utilizzato metaforicamente nella descrizione del sofista Scopeliano, che aveva l'abitudine di percuotersi la coscia per tenere desta la propria attenzione.

ὑπεκφαίνω *Im.* I 2, 5; 15, 2; 24, 3; II 9, 5.
Si tratta di un composto spesso ricorrente nelle *Imagines,* utilizzato da Filostrato sia nella forma attiva che in quella medio-passiva. In I 24 è attivo con il senso di *lasciar apparire leggermente*, in relazione al braccio di Giacinto, la cui muscolatura ancora non eccessivamente vigorosa lascia intuire la bellezza dell'ossatura; similmente in II 9 Pantea mostra tra i capelli, che le coprono nuca e spalle, la gola ferita. Il composto è invece al medio in I 2 per alcune fiaccole che *si mostrano,* ovvero emanano la loro luce sulla scena, e in I 15 per una pantera, che appare in contesto dionisiaco. Il composto ha diffusione limitata dopo Filostrato.

*Doroth. 317; Eutecn. *Paraph. Opp. Cyn*. 41; Bas. Caes. *Sermon.* XXXII 1336; Jo. Ant. *Nat. Domin.* LXI 765.

ὑπεκφύομαι *Im.* I 15, 2.
Si tratta di un *hapax* filostrateo, che ritorna nel poeta bizantino Manuele File (XIII-XIV sec.). Il verbo è utilizzato nella descrizione delle piccole corna che *spuntano leggermente fuori* dalle tempie di Dioniso e, per ammissione dello stesso Filostrato, costituiscono un segno di riconoscimento del dio all'interno del dipinto. Come per il composto precedente, anche in questo caso la forma ἐκφύομαι è ben attestata nelle *Imagines*.

ὑπεργάνυμαι *Im.* I 5, 1.
Composto costruito con il dativo e attestato solo in Filostrato, Gregorio di Nissa ed Eunapio sempre con il significato di *gioire grandemente*: così nell'esordio di *Im.* I 5 il Nilo, che si rallegra per la presenza di bambini che rappresentano la personificazione dei cubiti e indicano la misura in cui il fiume si riverserà sulla terra circostante rendendola fertile. Un interessante luogo di confronto per l'immagine dei bambini che rappresentano i *cubiti* è segnalato da Schönberger (1968*,* p. 288) in Luciano, *Rhet. Praec*. 6.
*Gr. Nyss. *Chr. Resurr*. 249; Eunap. *Vit. Soph.* VI 7, 9.

ὑπερκράζω *Im.* I 28, 8.
Voce attestata solo dal passo delle *Imagines* e dagli *scholia recentiora* agli *Equites* di Aristofane, che suggeriscono il confronto con un rapido scambio di battute tra Paflagone e il Salsicciaio (*Eq.* 285-7), in cui Aristofane utilizza l'espressione κατακεκράξομαι σε κράζων. Lo scoliasta associa il futuro perfetto utilizzato da Aristofane a quello filostrateo ὑπερκεκράξεται, con cui l'autore descrive alcuni innamorati che gridano dalla sponda di uno stagno, quasi volendo competere tra loro per vedere chi *avrà superato il vicino nel gridare*.
**Schol. recent.* Aristoph. *Eq.* 287a.

ὑπερλέπτος, -ον *Im.* II 28, 1.

L'aggettivo ricorre per la prima volta in Filostrato con il senso di *estremamente sottile*, *delicato*, attributo dei prodotti tessili dei Seri, così sottili da essere appena visibili (cfr. Paus. VI 26, 6 ss.). Le attestazioni successive sono estremamente esigue e arrivano fino all'XI sec.

*Eutecn. *Paraph. Opp. Cyn.* 10, 11; Oribas. *Synop.* V 2, 5; Alex. Trall. *Febr.* I 329.

ὑπερχολάω *Im.* II 11, 2.

Il composto ha una tradizione molto limitata: attestato sia in senso concreto che in senso metaforico come *essere sovraccarico di bile* o *essere pieno di rabbia,* si trova prevalentemente in campo medico. Filostrato lo usa in riferimento a Pan, descritto mentre subisce un agguato da parte delle Ninfe. Cfr. ἐπίχολος.

**Aristoph. *Lys.* 691-4; Hipp. *Morb.* II 41; Gal. *Ling. Hipp. Expl.* XIX 149; Phryn. *Praep. Soph. (epit.)* 121.

ὕποινος, -ον *Im.* I 18, 1; 25, 1; 31, 3; *De gymn.* 48.

Aggettivo attestato solo in Frinico, Filostrato e nel lessico bizantino di Ps. Zonara. Il senso riportato da Frinico è *sotto effetto del vino*, poiché è messo in relazione con il participio sostantivato ὁ οἰνώμενος, con riferimento a Eur. *Bacch.* 687, in cui indica appunto le donne in preda all'ubriacatura; con questo significato è attestato nel *De Gymnastica.* Nelle *Imagines,* invece, è attributo solo di elementi del paesaggio dionisiaco: di alcune rocce (I 18), della terra che spaccandosi lascia scorrere fuori il vino (I 25), di alcuni grappoli d'uva (I 31).

*Phryn. *Praep. Soph. (epit.)* 118, 12.

ὑποκυμαίνω *Im.* I 9, 5; II 18, 4; 22, 1; *Vit. Ap.* III 8; *De Gymn.* 35.

Verbo di attestazione tarda decisamente poco diffuso, si trova per la prima volta in Eliano con il senso di *ondeggiare leggermente*; nelle *Imagines* è utilizzato per un fiume che scorre da una palude (I 9), per le braccia di Galatea (II 18) e per la sabbia che si muove a causa dei Pigmei che emergono da sotto terra (II 22). Nel *De Gymnastica* il movimento ritmico è quello delle vene che pulsano mosse dal flusso sanguigno. Diverso invece l'uso nella *Vita Apollonii,* in cui il composto è utilizzato con il senso di

ondeggiare sotto, per il movimento di alcuni δράκοντες nel sottosuolo. Scarse sono le attestazioni di questa voce dopo l'uso filostrateo. Schmid connette l'utilizzo di ὑπό con valore diminutivo nei composti verbali e nominali alle tendenze del greco tardo (1896, p. 698). Cfr. ἐπικυμαίνω.
Ael. *Nat. anim.* XIII 19; Gr. Nyss. *Epist.* 10, 1; Him. *Orat.* 9, 44; Procop. *Aed.* I 10, 20.

ὑποκυματίζω *Im.* I 12, 7; II 17, 12.
Si tratta di una forma utilizzata solo da Filostrato in due costruzioni diverse tra loro per struttura e significato. Il senso del verbo è da accostare al precedente ὑποκυμαίνω per il riferimento al movimento delle onde, tuttavia in questo caso i contesti di utilizzo sembrano suggerire l'idea di un moto disordinato ed energico: in I 12 l'espressione [θύννοι] ὑποκυματίζουσιν ἀλλήλοις sembra indicare il movimento del banco dei tonni, con i pesci che nuotano spostandosi uno sotto l'altro; in II 17 l'immagine è invece quella di alcune fragorose sorgenti di acqua calda: τό τοι ῥόθιον τοῦτο πηγαὶ ὑποκυματίζουσι ζέουσαι. L'espressione è strutturata attraverso il nominativo-titolo τό τοι ῥόθιον τοῦτο, chiarito dalla frase successiva che spiega l'origine del fragore col violento ondeggiare dell'acqua: *questo fragore*: *le fonti, ribollendo, ondeggiano dal basso*.

ὕπομβρος, -ον *Im.* I 9, 1; 12, 2; *Vit. Apoll.* I 24; VII 41.
Aggettivo utilizzato generalmente nel senso di *piovoso*, nei *Poliorcetica* di Filone è attributo di τόπος per indicare un luogo piovoso, mentre in Plutarco è riferito ad alcune nuvole *cariche di pioggia*. Il termine apparteneva anche al linguaggio medico, poiché sia Erotiano che Galeno lo inseriscono nel lessico ippocratico con il senso di *pieno di liquido*, *umido*: proprio questo senso sembra quello più vicinio alle *Imagines,* in cui il termine è attributo del terreno *imbevuto d'acqua* della palude (I 9), ma anche di alcune rocce permeabili che traggono dall'acqua stagnante un colorito giallastro (I 12). Lo stesso significato si riscontra in *Vit. Apoll.* I 24 dove il terreno è *impregnato* di asfalto, mentre diverso è l'uso in VII 41, dove l'aggettivo è utilizzato per un vento *misto a pioggia*. Dopo Filostrato si trova solo in alcuni lessici. Cfr. διαπίνω.
**Phil. Mech. *Poliorc.* 82; 97; Erotian. 129; Plut. *Aet. Rom.* 292c; Gal. *Ling. Hipp. Expl.* XIX 149.

ὑπομόχθηρος, -ον *Im.* II 28, 3.

Prima di Filostrato l'aggettivo si trova solo in Luciano, che riporta un verso di un ignoto comico precedente in cui indica probabilmente una battuta *infelice* o *brutta* (Luc. *Jupp. Tr.* 38). La forma è utilizzata in diversi luoghi da Polluce come attributo di termini inseriti nell'*Onomasticon* e considerati difficili (ἀθυρόγλωσσος, σκολύθριον, ὀβελισκολύχνιον). Similmente nelle *Imagines* è riferito alla peluria dei ragni (τὸ ἔριον) che è *piuttosto difficile* da dipingere, dunque la sua resa realistica è, per Filostrato, segno della maestria del pittore.

**PCG Adesp.* 458; Poll. II 109 etc.

ὑποσαίρω *Im.* I 31, 1.

Questo raro composto è attestato solo nel *Cinegetico* di Oppiano, ma è registrato anche da Polluce nell'espressione τὰ δὲ χείλη ὑποσέσηρε καὶ συνάγει τὰς ὀφρῦς. In entrambi i casi il verbo è usato in modo transitivo per indicare l'atto dello *schiudere leggermente* le labbra mostrando i denti. In Filostrato invece si trova in modo assoluto per indicare un fico maturo la cui buccia si è spaccata, rivelando al di sotto il bianco della polpa.

*Poll. IV 145; Opp. *Cyn.* II 243; III 442.

ὑπόσεμνος, -ον *Im.* 29, 3*;* II 1, 1; *Vit. Ap.* VIII 6; *Vit. Soph.* II 572.

Si tratta di un aggettivo composto che ha la sua prima attestazione in Filostrato e che ricorre solo in Sinesio e Aristeneto per poi essere ripreso nella letteratura bizantina a partire dall'XI sec. Filostrato lo utilizza nel senso di *dignitoso*, *grave*: nelle *Imagines* appare come attributo delle donne Ateniesi (I 29) e della vecchiaia che si mostra sul volto di una σοφὴ διδάσκαλος che guida un coro di fanciulle (II 1). Nelle altre opere del *corpus* è utilizzato per riferirsi a uno stile oratorio grave.

*Synes. *Calv*. 23, 29; Aristaenet. *Epist*. II 18.

ὑποσκιρτάω *Im.* I 9, 5; 14, 4.

Questa forma ricorre solo in un frammento di Aristotele, noto attraverso Eliano, in cui si parla di agnelli e capretti che *saltellano*: il precedente è particolarmente interessante poiché anche in *Im.* I 9 il riferimento è proprio ad alcune capre che saltano. In I 14 il verbo indica, invece, il saltare al ritmo bacchico, il danzare sfrenato tipico delle

baccanti: è sicuramente interessante notare che il verbo nella forma semplice è utilizzato con lo stesso significato da Euripide sempre in contesto dionisiaco (*Bacch*. 446). Il composto è attestato nel senso di *danzare* in alcuni autori successivi (cfr. LAMPE 1962 s.v. ὑποσκιρτάω).
*Arist. fr. 6, 36, 253.

ὑπόχρυσος, -ον *Im.* I 6, 7; I 31, 2; *Vit. Apoll.* II 7.
Nelle *Imagines* l'aggettivo sembra legato all'aspetto esteriore di qualcosa che è *dorato*: Filostrato lo utilizza per un paio di sandali che le Ninfe hanno donato ad Afrodite, in opposizione a delle spille che invece sono d'oro, αἱ περόναι αἱ χρυσαῖ (I 6) e alcune mele (I 31). Nella *Repubblica* di Platone è attributo della classe sociale più elevata, *che ha in sé una parte d'oro*; in Menandro è utilizzato per qualcosa che *splende d'oro* ma solo in apparenza: si tratta di un anello che è esternamente dorato, ma internamente costituito di ferro. La formula δακτύλιος ὑπόχρυσος σιδήρεος, molto simile a quella usata negli *Epitrepontes*, è ricorrente in alcune epigrafi del III sec. a.C. provenienti dal tempio di Delo (IG XI 2, 161; 164; 203; 247; 287; 298). Nella *Vita Apollonii* il riferimento a qualcosa solo esteriormente dorato è restituito ancora più chiaramente, poiché l'aggettivo è riferito a una moneta falsa. Da ultimo notiamo che, riguardo le attestazioni più vicine a Filostrato, se in Eliano il senso è ancora legato al colore dorato di un pesce che vive nel mar Rosso, in Luciano ed Eliodoro l'aggettivo assume invece il senso di *molto ricco*.
Plat. *Resp.* 415c; Men. *Epitr.* 387; Luc. *Tox.* 16; Ael. *Nat. Anim.* XI 23. Heliod. *Aethiop.* II 8, 5.

ὑπωπιασμός, -οῦ, ὁ *Im.* II 6, 3
Si tratta di una forma dubbia. Il sostantivo è attestato solo dai due codici principali, il Laur. 69.30 e il Par. gr. 1696, contro il resto della tradizione che presenta invece ὑπτιασμός. Il contesto è quello della descrizione del pancrazio, di cui si sottolinea la durezza (οἱ παγκρατιάζοντες, ὦ παῖ, κεκινδυνευμένῃ προσχρῶνται τῇ πάλῃ). La prima delle mosse elencate è indicata attraverso il sostantivo ὑπωπιασμός / ὑπτιασμός: si tratta di due elementi tecnici tipici del pancrazio, poiché il primo, che sarebbe un'innovazione filostratea, indica il colpire con pugni sotto (questa forma ricorre anche in alcuni autori

successivi con il senso generico di *mortificazione,* cfr. LAMPE 1962 s.v. ὑπωπιασμός); il secondo invece descrive la pratica di gettarsi a terra di schiena trascinando con sé l'avversario e mettendogli un piede sullo stomaco (cfr. PATRUCCO 1972, p. 318 ss.). In entrambi i casi siamo di fronte a mosse certamente dure, dunque sembra difficile operare una scelta. Di seguito Filostrato elenca un'altra serie di mosse, tutte connesse con la lotta corpo a corpo e non con il pugilato: si potrebbe dunque propendere per ὑπτιασμός, che sembra più coerente con l'elenco fornito. Dallo stesso Filostrato, tuttavia, sappiamo che il pancrazio era una disciplina a metà tra lotta corpo a corpo e pugilato (*De gymn.* 11): l'indicazione dei pugni sul viso andrebbe a completare la lista dei gesti tecnici carattestistici di questa pratica. A sostegno di quest'ultima considerazione dobbiamo sottolineare che, da un punto di vista strettamente metodologico, l'accordo dei due codici più autorevoli sul *difficilior* ὑπωπιασμός è da considerarsi significativo. Benndorf-Schenkl e Kalinka-Schönberger inseriscono a testo ὑπωπιασμῶν, pur manifestando incertezze su questa scelta.

ὑφαρμόζω *Im.* II 15, 1.

Il verbo, utilizzato in modo intransitivo, ha il senso di *adattare sotto*, spesso in costruzione con il dativo. Prima di Filostrato è attestato solo in ambito medico-scientifico. Nelle *Imagines* è utilizzato nell'espressione τρόπις δὲ ὑφήρμοσται τῇ νηὶ δένδρον ἀρχαῖον: alla nave degli Argonauti è stato adattato come carena un vecchio albero che cresceva a Dodona. Come notato da Schönberger, il riferimento è quasi certamente alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (I 526-7), in cui si legge che Atena aveva adattato alla carena della nave Argo il tronco di una quercia di Dodona: si noti che il verbo utilizzato nel passo di Apollonio è la forma semplice ἁρμόζω. Cfr. ἐξαρμόζω.

Hipp. A*rtic.* 7; Ptol. *Almag.* I 1, 352; 354.

ὑφορμίζομαι *Im.* I 12, 4; *Vit. Apoll.* III 24; *Her.* 8, 12.

Questa forma è attestata in maniera quasi uniforme dai codici, con l'eccezione del Laur. 69.30 e della prima mano del Par. 1696 che presentano la variante ἐφορμίζομαι. Gli ultimi due editori hanno preferito inserire a testo la forma tradita dai due codici più autorevoli. La differenza tra le due forme risiede nella scelta della preposizione da

premettere al verbo ὁρμίζω, *ormeggio*: si tratta in entrambi i casi di composti di utilizzo decisamente raro, tuttavia ὑφορμίζομαι, che prima di Filostrato ricorre nella *Vita di Solone* plutarchea, si trova anche nella *Vita Apollonii* e nell'*Heroicus*. In particolare l'espressione utilizzata da Filostrato nella *Vita Apollonii* (ὑφορμίσασθαι τῷ ἀκρωτηρίῳ) è molto simile a quella del passo delle *Imagines*, ὑφορμίζονται τῷ κρημνῷ, nella quale con κρημνός è indicata una roccia scoscesa ai piedi della quale è possibile ormeggiarsi.
*Plut. *Sol.* 9, 3.

ὕφυδρος, -ον I 8, 1
L'uso di questo aggettivo nelle *Imagines* è una congettura di Lesky per una voce che presentava una tradizione non perfettamente uniforme: καὶ ἔφυδροι nel Bruxell. 11182 e nel Par. 1761, ὕφεδροι nel Laur. 69.30 e nel Par. 1696, ἔφυδροι nel resto dei codici. Benndorf-Schenkl mettono a testo ἔφυδροι, già utilizzato all'interno delle *Imagines* (I 9), mentre l'edizione di Kalinka-Schonberger preferisce ὕφυδροι. Come nel caso precedente, si tratta di stabilire quale preposizione sia più adatta al contesto e più rispondente agli usi della lingua dell'autore, tenendo in considerazione il fatto che non sempre Filostrato conferisce alle preposizioni utilizzate il loro pieno valore. L'immagine è quella degli ippocampi (cfr. ἱππόκαμπος) che muovono il carro di Posidone e lo stesso autore ci fornisce un luogo di confronto in Omero (*Il.* XIII 20 ss.), sottolineando tuttavia come l'immagine da lui descritta sia differente da quella proposta nell'*Iliade* proprio per la natura stessa degli animali che tirano il carro: se in Omero erano ἠπειρῶται ἵπποι, nell'*imago* sono invece Ippocampi ἔφυδροι / ὕφυδροι τὰς ὁπλὰς καὶ νευστικοὶ καὶ γλαυκοὶ καὶ νὴ Δία ὅσα δελφῖνες. L'idea degli ippocampi descritti dall'autore sembra richiamare l'iconografia tipica della creatura che presenta la parte posteriore del corpo con una coda simile a quella dei delfini, ma zoccoli da cavallo nelle zampe anteriori (cfr. *LIMC suppl.* s.v. *Hippocampos*). Se si attribuisce a ἔφυδροι valore di *sull'acqua,* come in I 9, e non quello più generico di *acquatico, bagnato* che è invece nella *Vita di Apollonio,* è evidente che il senso restituito dal passo non è convincente ed è da preferire la congettura ὕφυδροι, poiché descrive pienamente l'immagine di zoccoli *immersi nell'acqua*. L'uso dell'aggettivo per indicare qualcuno che nuota *sotto l'acqua* è già tucidideo. Cfr. ἔφυδρος.

Thuc. IV 26, 8; Ctes. 688 F 35; Thphr. *Caus. Plant.* III 6, 6; Strab. IV 1, 6; Dio Cass. LXXIV 12, 2; Ael. *Nat. Anim.* XII 12.

χρησμώδης, -ες *Im.* I 27, 2; *Vit. Apoll.* II 37; VI 11; *Her.* 7, 4; 33, 16.
L'aggettivo, attestato per la prima volta nel *corpus* filostrateo, è utilizzato nel senso di *profetico*, *oracolare*; nelle *Imagines* è attributo dello sguardo di Anfiarao che, sopravvissuto al conflitto tebano tra Eteocle e Polinice, fu inghiottito da una fenditura del terreno e divenne un oracolo (cfr. Pind. *Nem.* 9, 22-7; 10, 8-10; Eur. *Supp.* 925-7; Diod. Sic. IV 65, 8; Paus. I 34, 2; II 23, 2; Strab. IX 2, 11). Il termine ricorre due volte sia nella *Vita Apollonii* che nell'*Heroicus* con lo stesso significato, ma non in riferimento alla vista. Limitatissima è la diffusione dell'aggettivo dopo Filostrato.
*Theosoph. Graec. Fragm. *Theos. Sibyll.* 1, 29; Damasc. *In Parmen.* 16, 7.

χρυσόπρῳρος, -ον *Im.* I 12, 4.
Si tratta di un composto modellato quasi certamente a partire dall'omerico κυανόπρῳρος, che Filostrato utilizza nello stesso passo per la descrizione di alcune barche. Cfr. κυανόπρῳρος.

6.3 Alcune considerazioni sul lessico

L'analisi lessicale condotta sul testo delle *Imagines* consente di trarre alcune considerazioni di carattere generale, che possono rivelarsi utili a definire i modelli linguistici dell'autore e il suo rapporto con la tradizione.

La presenza nelle *Imagines* di numerosi termini mai attestati prima di Filostrato non li qualifica necessariamente come neologismi dell'autore, ma è comunque un indizio della tendenza all'utilizzo di un lessico ricercato. In molti casi, inoltre, si tratta di composti il cui meccanismo di formazione consiste nell'aggiunta di una preposizione su forme già ampiamente attestate[260]: il frequente ricorso a questo meccanismo per le stesse parole suggerisce che si possa trattare di coniazioni filostratee, anche se non

[260] Per un quadro complessivo del valore delle preposizioni greche si veda LURAGHI 2003.

possiamo averne certezza. Prendiamo come esempio il caso del verbo πλημμυρέω: nelle *Imagines* troviamo ben tre composti del verbo, ἀναπλημμυρέω, ἐμπλημμυρέω ed ἐπιπλημμυρέω, tutti di utilizzo raro, dei quali solo l'ultimo presenta un'attestazione quasi coeva a Filostrato negli *Halieutica* di Oppiano. La stessa predilezione per l'uso di composti poco diffusi dello stesso verbo, alcuni dei quali mai attestati prima di Filostrato, si ha anche con ἀνθέω (προσανθέω, συνανθέω, ὑπανθέω) e ἁρμόζω (ἐξαρμόζω, ἐφαρμόζω, μεθαρμόζω, συναρμόζω, ὑφαρμόζω)[261]. In alcuni casi l'autore non disdegna la coniazione di nuovi composti mediante l'aggiunta di preposizioni su forme già composte: ἀνταποδύομαι, διεξοιδέω, ἐνυπτιάζω, προσπαροινέω, ὑπεκφαίνω, ὑπεκφύομαι. A volte nuovi composti sono costruiti attraverso una studiata variazione di modelli letterari noti: evidente il caso dell'aggettivo χρυσόπρῳρος che Filostrato utilizza per descrivere una nave, distinguendola da un'altra che invece definisce κυανόπρῳρος; mentre quest'ultima è una nota forma omerica (*Il.* XV 693 *et alii*), la prima è attestata solo nelle *Imagines* ed facile supporre che si tratti del frutto di un gioco letterario che l'autore instaura con Omero, anche per l'evidente difficoltà di immaginare, sul piano della realtà, una nave con una prua d'oro.

Come già messo in luce da Schmid, significativo è il numero di parole notevoli che Filostrato sembra desumere dalla lingua poetica, in particolar modo da autori cui le *Imagines* sono legate anche sotto il profilo tematico nello sviluppo di alcuni quadri: Omero[262], attraverso il testo dei due poemi (ἀποβλύζω, ἐπημύω, κυανόπρῳρος, κύμβαχος), ma forse anche attraverso materiale presente negli scolii (ἀνεμοτρεφής, λαγαρῶς, συναπολήγω); Esiodo (ὀκτάβλωμος); i lirici (μελίφωνος, ῥοδόπηχυς; μεταυγάζω); i tragici (ἀβάκχευτος, ἀποινάω, διαρραίνω, ἐκμουσόω, ἔνθηρος, ἐπιρροθέω, ἱππηδόν, συμβακχεύω) e i comici (ἐπιπαίζω, ἐπισοβέω, ληδίον, ὑπομόχθηρος).

Per quanto riguarda i modelli della prosa, importante è il contributo di parole attestate negli storici (ἀκρωνυχία, ἁμαξεύω, ἀντιτοξεύω, αὐτερέτης, ἡδύοινος, τετράρρυμος), nella prosa filosofico-scientifica e nella trattatistica tecnica (ἐπιδηλόω, ἐπικυΐσκομαι, ἡλιώδης, κυναγωγός, οὐλότης, παραφυτεύω, προεγείρω, προνομαία, σκοπιωρέομαι, ὑποσκιρτάω, ὑφαρμόζω).

[261] Per un elenco completo delle forme composte con preposizione di probabile coniazione filostratea all'interno del *corpus* si veda SCHMID 1896, p. 431 ss.
[262] Per la presenza di Omero nelle *Imagines* si veda WEBB 2015.

Quanto emerso dall'analisi offre occasione per ribadire la convinzione in merito alla comune paternità delle differenti opere del *corpus*: al di là dei diversi punti di contatto sotto il profilo contenutistico, un numero significativo di parole rare o composti di attestazione esclusivamente filostratea accomuna le *Imagines* alle altre opere del *corpus,* a sostegno dell'idea che i diversi scritti attribuiti a Filostrato possano effettivamente essere stati prodotti dallo stesso autore[263].

Per concludere, è opportuno notare come dall'analisi delle parole notevoli giunge conferma della notorietà delle *Imagines* nei secoli successivi. Se da un lato, come abbiamo visto, la lingua di Filostrato incontra molte critiche per il copioso utilizzo di strutture sintattiche 'inusuali', d'altra parte, come abbiamo avuto modo di sottolineare in precedenza, una considerevole porzione di testo (I 1-26), corredata da modesti scoli, era inserita nell'antologia scolastica bizantina di ambiente moscopuleo[264]. La frequenza con cui alcuni termini ricorrono negli stessi autori può essere considerata indice del rapporto tra questi e il testo filostrateo; tra gli altri, particolarmente significativo sembra il caso di Gregorio di Nissa (IV sec.), nelle cui opere sono presenti diversi composti di uso estremamente raro, attestati solo o quasi esclusivamente in Filostrato (ἐξαρμόζω, ἐπιπλημμυρέω, ξυναπολήγω, παραπλήσσω, παραπτύω, παραψεύδομαι, ὑπεργάνυμαι, ὑφαρμόζω). Molto frequenti, ma non altrettanto esclusivi, sono i punti di contatto tra le *Imagines* e l'opera di Clemente Alessandrino.

[263] In particolare si segnalano: ἀφιστορέω, διαστείχω, διατωθάζω, ἐνυπτιάζω, ἐξαρμόζω, ἐπικυμαίνω, ἐπιπαίζω, ἐρετικός, ξυναπολήγω, παραπτύω, συώδης, τετράρρυμος, ὑπεγείρω, ὕποινος, ὑπόσεμνος, ὑφορμίζομαι, χρησμώδης.

[264] In merito all'antologia scolastica pseudo-moscopulea si veda 1.1.

7. Bibliografia

ABBONDANZA 2008: L. Abbondanza, Filostrato Maggiore *Immagini*, Torino 2008.

ANDERSON 1993: G. Anderson, *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire,* London and New York 1993.

ANDERSON 2000: R. D. Anderson, *Glossary of greek rhetorical terms connected to methods of argumentation, figures and tropes from Anaximenes to Quintilian*, Leuven 2000.

BAKKER 2010: E. J. Bakker, *Pragmatics: Speech and Text,* in *A Companion to Ancient Greek Language,* ed. by E. J. Bakker, Oxford 2010, pp. 151-167.

BAUMANN 2011: M. Baumann, *Bilder schreiben. Virtuose Ekphrasis in Philostrats* Eikones, Berlin 2011.

BENNDORF-SCHENKEL 1893: O. Benndorf - C. Schenkel, *Philostrati Maioris Imagines*, Lipsiae 1893.

BERARDI 2012: F. Berardi, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina,* Perugia 2012.

BERS 1997: V. Bers, *Speech in Speech. Studies in incorporated* Oratio Recta *in Attic Drama and Oratory*, New York-London 1997.

BLASS-DEBRUNNER-REHKOPF 1982: F. Blass - A. Debrunner - F. Rekhopf, *Grammatica del Greco del Nuovo Testamento,* ed. it. a cura di G. Pisi, Brescia 1982. Ed. orig. Göttingen 1976.

BÖHLIG 1956: G. Böhlig, *Untersuchungen zum rhetorischen Sprachgebrauch der Byzantiner,* Berlin 1956.

BORG 2004: B. E. Borg, *Glamorous intellectuals: Portraits of* pepaideumenoi *in the second and third centuries AD*, in *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Berlin-New York 2004, pp. 157-78.

BOUGOT-LISSARAGUE 2004: A. Bougot - F. Lissarague, Philostrate *La galerie de tableaux*, Paris 2004.

BOWIE 1970: E. Bowie, *Greeks and their past in the Second Sophistic,* «Past & Present» 46 (1970), pp. 3-41.

BOWIE 2004: E. Bowie, *The geography of the Second Sophistic: Cultural variations,* in *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Berlin-New York 2004, pp. 65-83.

BOWIE-ELSNER 2009: E. Bowie - J. Elsner, *Philostratus,*Cambridge 2009.

BRYSON 1994: N. Bryson, 'Philostratos and the Imaginary Museum', in Goldhill-Osborne, *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994.

CANNATÀ FERA 2010: M. Cannatà Fera, *Tra letteratura e arti figurative: le* Imagines *dei due Filostrati*, in *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò e G. Moretti, Trento 2010, pp. 373-394.

CANNATÀ FERA 2011: M. Cannatà Fera, *Anteo. Da Pindaro a Filostrato*, in *Tra panellenismo e tradizioni locali*, a cura di A. Aloni e M. Ornaghi, Messina 2011, pp. 201-19.

CARBONE 2008: A. Carbone, Filostrato *Immagini*, Palermo 2008.

CILIA 2010: D. Cilia, *Ricerche sui colloquialismi in Euripide*, Tesi di dottorato, Catania 2010.

CILIA 2018: D. Cilia, *Per un lessico dei colloquialismi nei drammi satireschi di Eschilo*, in *Metodo e passione,* Atti dell'incontro di studi in onore di G. Basta Donzelli (Catania 11-12 aprile 2016) a cura di P. B. Cipolla, Amsterdam 2018, pp. 21-60.

CISTARO 2009: M. Cistaro, *Sotto il velo di Pantea*. Imagines *e* Pro Imaginibus *di Luciano,* Messina 2009.

CISTARO 2013: M. Cistaro, *Dipingere il modello. Le* Imagines *di Filostrato Maggiore*, Tesi di dottorato, Messina 2013.

CIVILETTI 2002: M. Civiletti, Filostrato*. Vite dei sofisti*, Milano 2002.

CLINQUART-ISEBAERT 1984: F. Clinquart - L. Isebaert, *La théorie de la marque et la syntaxe des consécutives*, «Les Étude Classiques» 52/4 (1984), pp. 305-8.

COLLARD 2005, C. Collard, *Colloquial Language in Tragedy: A Supplement to the Work of P. T. Stevens*, «Classical Quarterly» 55-2 (2005), pp. 350-86.

DE LANNOY 1977: L. De Lannoy, *Flavii Philostrati Heroicus,* Leipzig 1977.

DE LANNOY 1997: L. De Lannoy*, Le problem des Philostrate*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* (*ANRW*), II, 34, 3, Berlin 1997, pp. 2372-91.

DE LANNOY 2003: L. De Lannoy, *L'Atticisme de Philostrate II. Atticisme linguistique et admiration pour le passé grec,* in *Constructions of Greek Past: Identity and Historical Consciousness from Antiquity to the Present,* ed. H. Hokwerda, Groningen 2003, pp. 69-77.

DE JONG 2008: C. De Jong, *Between Grammar and Rhetoric: Dionysius of Halicarnassus on Language, Linguistics and Literature,* Leiden-Boston 2008.

DELAUNOIS 1972: M. Delaunois, *Contribution à l'étude de la proposition circonstancielle consécutive en grec classique,* «L'antiquité classique» 41 (1972), pp. 78-82.

DENNINSTON 1933: J. D. Denninston, *Varia II*, «Classical Review» 47-6 (1933), pp. 213-6.

DENNINSTON 1952: J. D. Denninston, *Greek prose style,* Oxford 1952, p. 42 ss.

DENNINSTON 1954: J. D. Denninston, *The Greek Particles*, Oxford 1954[2].

DEVINE-STEVENS 1994: A. M. Devine - L. D. Stevens, *The Prosody of Greek Speech,* Oxford 1994.

DEVINE-STEVENS 2000: A. M. Devine - L. D. Stephens, *Discontinuous syntax. Hyperbaton in greek*, New York-Oxford 2000.

DIK 1995: H. Dik, *Word Order in Ancient Greek: A Pragmatic Account of Word Order Variation in Herodotus*, Amsterdam 1995.

DIK 1997: S.C. Dik, *The theory of Functional Grammar. Part I: The structure of the clause*, Berlin - New York 1997.

DOVER 1960: K. J. Dover, *Greek word order,* Cambridge 1960.

DOVER 1970: K. J. Dover, *Lo stile di Aristofane*, «Quad. Urb.» 9 (1970), pp. 7-23.

DOVER 1997: K. J. Dover, *The evolution of greek prose style*, Oxford 1997.

DUBEL 1997: S. Dubel, Ekphrasis et enargeia: *la description antique comme parcours*, in *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, dir. C. Levy – L. Pernot, Paris 1997, pp. 249-264.

DUBEL 2009: S. Dubel, *Colour in Philostratus'* Imagines, in *Philostratus,* ed. by E. Bowie - J. Elsner, Cambridge 2009, pp. 309-21.

ELSNER 2009: J. Elsner, *A Protean corpus*, in *Philostratus,* ed. by E. Bowie - J. Elsner, Cambridge 2009, pp. 3-18.

ERNESTI 1795: J. C. G. Ernesti, *Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoricae*, Lipsiae 1795.

FAIRBANKS 1931: A. Fairbanks, Philostratus *Imagines*, London 1931.

FLINTERMAN 2004: J. Flinterman, *Sophists and emperors: A reconnaissance of sophistic attitudes,* in Paideia: *The World of the Second Sophistic*, ed. by B. E. Borg, Berlin – New York 2004, pp. 359-76.

FOWLER 1991: D. P. Fowler, *Narrate and Describe: The Problem of* Ekphrasis, «The Journal of Roman Studies», 81 (1991), pp. 25-35.

S. FOLLET, *Divers aspects de l'hellénisme chez Philostrate,* in *Hellenismos: quelques jalons pour une historie de l'identité greque*, ed. S. Saïd, Leiden 1991, pp. 205-15.

GARCÍA ROMERO 2013: F. García Romero, *Su Forbante, pugile o lottatore,* in *Kultur(en) Formen des Alltäglichen in der Antike*, Graz 2013, pp. 445-55.

GHEDINI 2004: F. Ghedini - I. Colpo - M. Novello, *Le* Immagini *di Filostrato Minore*, Padova 2004.

GILDERSLEEVE 1886: B. L. Gildersleeve, *The consecutive sentence in greek*, «The American Journal of Philology» 7/2 (1886) pp. 161-75.

HANSEN 2005: P. A. Hansen, *Hesychii Alexandrini Lexicon,* III Berlin-New York 2005.

HEADLAM 1895: W. Headlam, *Various conjectures III*, «The Journal of Philology» 23 (1895), pp. 260-3.

HOFMANN 1951~1982: J.B. Hofmann, *La lingua d'uso latina,* Bologna 1982 (ed. it. a cura di L. Ricottilli a J.B. Hofmann, *Lateinische Umgangsprache,* Heidelberg 1951).

HORNBLOWER 2003: S. Hornblower, *A commentary on Thucydides,* I, Oxford 2003[2].

HORROCKS 2010: G. Horrocks, *Greek: a history of the language and its speakers,* Oxford 2010[2].

HUMBERT 1972: J. Humbert, *Histoire de la langue Grecque,* Paris 1972.

JACOBS 1825: F. Jacobs - F. Th. Welcker, *Philostratorum Imagines et Callistrati statuae*, Lipsiae 1825.

JEBB 1962: R. C. Jebb, *Sophocles. The plays and fragments,* V, Amsterdam 1962.

JONES 2001: C. P. Jones, *Philostratus'* Heroikos *and its setting in reality*, «The Journal of Hellenic Studies» 121 (2001), pp. 141-9.

JONES 2002: C. P. Jones, *Philostratus and the Gordiani,* «Mediterraneo Antico» 5/2 (2002), pp. 759-67.

JONES 2004: C. P. Jones, *Multiple identities in the age of the Second Sophistic*, in Paideia: *The World of the Second Sophistic*, ed. by B. E. Borg, Berlin – New York 2004, pp. 13-22.

KACZKO 2008: S. Kaczko, La *koiné*, in *Storia delle lingue letterarie greche* a cura di A. C. Cassio, Firenze 2008, pp. 357-92.

KAKRIDIS 1976: J. Th. Kakridis, Ἀνακόλουθον σχῆμα, «Wiener Studien» 10 (1976), pp. 36-47.

KALINKA-SCHÖNBERGER 1968: E. Kalinka - O. Schönberger, Philostratos *Die Bilder*, München 1968.

KAYSER 1870: C. L. Kayser, *Flavii Philostrati Opera*, I, Lipsiae 1870.

KAYSER 1871: C. L. Kayser, *Flavii Philostrati Opera*, II, Lipsiae 1871.

KEANEY 1971: J. J. Keaney, *Moschopulea*, « Byzantinische Zeitschrift» 64 (1971), pp. 303-321.

KEYDELL 1970: R. Keydell, Philostratos*, Die Bilder. Griechisch-deutsch nach Vorarbeiten von Ernst Kalinka hrsg., übers, u. erl. von Otto Schönberger,* «Gnomon» 42-8 (1970), pp. 756-9.

KIM 2010: L. Kim, *The Literary Heritage as Language: Atticism and the Second Sophistic,* in *A Companion to Ancient Greek Language,* ed. by E. J. Bakker, Oxford 2010, pp. 468-82.

KÜHNER-GERTH 1904: R. Kühner - B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache* Bd. II, Hannover und Leipzig 1904.

LAMPE 1961: G. W. H. Lampe, *A patristic greek lexicon*, Oxford 1961.

LEHMANN-HARTLEBEN 1941: K. Lehmann - Hartleben, *The* Imagines *of the Elder Philostratus*, «The Art Bulletin» 23 (1941), pp. 16-44.

LSJ: H. Liddell - R. Scott - H. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996[3].

LOMBARDO 2010: G. Pucci - G. Lombardo, Filostrato Maggiore *La Pinacoteca*, Palermo 2010.

LONGO 1987: O. Longo, 'Le regole della caccia nel mondo greco-romano', *Aufidus* 1 (1987), pp. 59-91.

LURAGHI 2003: S. Luraghi, *On the meaning of prepositions and cases: the expression of semantic roles in ancient Greek,* Amsterdam-Philadelphia 2003.

MANIERI 1998: A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*. Phantasia *ed* enargeia, Pisa-Roma 1998.

MANIERI 1999: A. Manieri, *Colori, suoni e profumi nelle "Imagines": principi dell'estetica filostratea,* «Quad. Urb. » 63.3 (1999), pp. 111-21.

MARTÍN DE LUCAS: I. Martín de Lucas, *La partícula deíctica* -í, «Cuadernos de Filología Clásica» 21 (2011), pp. 65-83.

MAYSER 1926: E. Mayser, *Grammatik der griechischen Papyri aus der Ptolemäerzeit*, II 1, Berlin und Leipzig 1926.

MAYSER 1934: E. Mayser, *Grammatik der griechischen Papyri aus der Ptolemäerzeit*, II 3, Berlin und Leipzig 1934.

MATIĆ 2003: D. Matić, *Topic, focus, and discourse structure. Ancient Greek Word Order,* «Studies in Language» 27.3 (2003), pp. 573-633.

MCCOMBIE 2002: D. McCombie, *Philostratus* Histoi. Imagines 2.28: Ekphrasis *and the Web of Illusion*, «Ramus» 31 (2002), pp. 146-157.

MILLER-WEINERT 1998: J. Miller - R. Weinert, *Spontaneous spoken language*, Oxford 1998.

MISIANO 2002: S. Misiano, *L'anacoluto in Pindaro*, Tesi di laurea, Messina 2002.

MISIANO 2003: S. Misiano, Theme constructions *in Pindaro,* in *Lirica e Teatro in Grecia - Il Testo e la sua ricezione*, Atti del II incontro di Studi Perugia a cura di S. Grandolini, Napoli 2003, pp. 99-112.

MODAFFERI 2016: A. Modafferi, *Tra scienza e mito. Le* Imagines *di Filostrato* Maior, «Peloro» I, 2 (2016), pp. 5-38.

MUCHNOVA 1991: D. Muchnova, *Le propositions causales dites de motif,* in *Études de syntaxe du grec classique, Recherches linguistiques et applications didactiques*. *Actes du premier Colloque international de didactique de la syntaxe du grec classique*, éd. M. Biraud, Nice 1991, pp. 135-43.

NEWBY 2009: Z. Newby, *Absorption and erudition in Philostratus'* Imagines, in *Philostratus,* ed. E. Bowie - J. Elsner, Cambridge 2009, pp. 322-42.

NORDEN 1898~1986: E. Norden, *La prosa d'arte antica. Dal VI sec. a.C. all'età della Rinascenza,* ed. it. a cura di B. Heinemann Campana, Roma 1986. Ed. orig. Leipzig 1898.

NOVELLI 2006: S. Novelli, *L'anacoluto in Eschilo*, «Lexis» 24 (2006), pp. 211-32.

ORTH 2018: C. Orth, *Visual and non-visual uses of demonstratives with the deictic ι in Greek Comedy*, in *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*, ed. by A. Kampakoglou - A. Novokhatko, Berlin-Boston, pp. 233-42.

PATRUCCO 1972: R. Patrucco, *Lo sport nella Grecia antica*, Firenze 1972.

PIGEAUD 2013: J. Pigeaud, *Note sull'ekphrasis in Filostrato, Luciano e Callistrato,* «Estetica - studi e ricerche» 1 (2013), pp. 127-162.

POLTERA 1997: O. Poltera, *Le langage de Simonide: étude sur la tradition poétique et son renouvellement*, Bern 1997.

PRIOUX 2013: E. Prioux, *I colori di Filostrato il Vecchio,* «Estetica - studi e ricerche» 1 (2013), pp. 163-85.

PUCCI 2010: vedi Lombardo 2010.

RICCIARDELLI 2000: G. Ricciardelli, *Inni orfici*, Milano 2000.

RIJKSBARON 1976: A. Rijksbaron, *Temporal and causal conjunctions in ancient greek,* Amsterdam 1976.

ROSE 1934: H. J. Rose, *Two notes*, «Classical Review» 48-4 (1934), pp. 126-7.

RUSSELL 1983: D. A. Russell, *Greek declamation*, Cambridge 1983.

RUSSELL-WILSON 1981: D. A. Russell - N. G. Wilson, *Menander* Rhetor, Oxford 1981.

SHAFFER 1998: D. Shaffer, Ekphrasis *and the Rhetoric of Viewing in Philostratus's Imaginary Museum,* «Philosophy & Rhetoric», 31/4 (1998), pp. 303-16.

SCHILARDI 1997: G. Schilardi, Filostrato *Immagini*, Lecce 1997.

SCHMID 1887-96: W. Schmid, *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern*, I, Stuttgart 1887; II, Stuttgart 1889; III, Stuttgart 1893; IV, Stuttgart 1896.

SCHÖNBERGER 1968: vedi Kalinka- Schönberger 1968.

SCHWYZER 1939a-b: E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, I-II, Munchen 1939.

SIMS 1952: B. J. Sims, *Final clauses in Lucian*, «CQ» 2 (1952), pp. 63-73.

SLINGS 1992: S. R. Slings, *Written and Spoken language. An Exercise in the pragmatics of the Greek sentence,* «Class. Philol.» 87 (1992), pp. 95-109.

STEINMANN 1914: F. Steinmann, *Neue Studien zu den Gemäldebeschreibungen des älteren Philostratus*, Zürich Basel 1914.

STEVENS 1945: P. T. Stevens, *Colloquial Expressions in Aeschylus and Sophocles*, «Classical Quarterly» 39 (1945), pp. 95-105.

STEVENS 1976: P. T. Stevens, *Colloquial Expressions in Euripides,* Wiesbaden 1976.

STONEMAN 2007: R. Stoneman, *Il romanzo di Alessandro*, I, Milano 2007.

SWAIN 1996: S. Swain, *Hellenism and empire: language, classicism, and power in the Greek world,* Oxford 1996.

TARRANT 1946: D. Tarrant, *Colloquialisms, Semi-Proverbs, and Word-Play in Plato*, «Classical Quarterly» 40-3/4 (1946), pp. 109-117.

TARRANT 1958: D. Tarrant, *More colloquialisms, Semi-Proverbs, and Word-Play in Plato*, «Classical Quarterly» 8-3/4 (1958), pp. 158-160.

THEIN 2002: K. Thein, *Gods and Painters: Philostratus the Elder, Stoic* Phantasia *and the Strategy of Describing*, «Ramus», 31 (2002), pp. 136-145.

THESLEFF 1972: H. Thesleff, *Colloquial style and ist use in Plato's later works,* «Arctos» 72 (1972), pp. 219-27.

TRAPP 2011: E. Trapp, *Lexikon zur byzantinischen Gräzität*, Wien 1994-2017.

WEBB 1992: R. Webb, *The Transmission of the* Eikones *of Philostratos and the Development of* Ekphrasis *from late Antiquity to the Renaissance,* London 1992.

WEBB 1999: R. Webb, Ekphrasis *ancient and modern: The invention of a genre*, «Word & Image» 15-1 (1999), pp. 7-18.

WEBB 2006: R. Webb, *The* Imagines *as a fictional text:* ekphrasis, apate *and illusion,* in *Le Défi de l'Art: Philostrate, Callistrate et l'image sophistique,* Etudes réunies et présentées par M. Costantini, F. Graziani et S. Rolet, Rennes 2006, pp. 113-33.

WEBB 2009: R. Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham 2009.

WEBB 2015: R. Webb, *Homère dans les* Images *de Philostrate,* in *À l'école d'Homère. La culture des orateurs et des sophists,* ed. S. Dubel - A.M. Favreau-Linder et E. Oudot, Paris 2015, pp. 203-14.

WEINBERGER 1893: W. Weinberger, *Addenda ad Imaginum Philostratearum editionem Vindobonensem*, «Wiener Studien» 15 (1893), pp. 308-9.

WEST 1978: M. L. West, *Hesiod. Works and days,* Oxford 1978.

WHITMARSH 2001: T. Whitmarsh, *Greek literature and the Roman Empire. The politics of imitation,* Oxford 2001.

WHITMARSH 2005: T. Whitmarsh, *The Second Sophistic,* Cambridge 2005.

WIATER 2011: N. Wiater, *The ideology of Classicism. Language, History, and Identity in Dionysius of Halicarnassus,* Berlin-New York 2011.

WILSON 1994: N. G. Wilson, *Fozio: La Biblioteca*, trad. ita. a cura di C. Bevegni, Milano 1994.

ZANGRANDO 1997: V. Zangrando, *A proposito della dimensione colloquiale nella letteratura greca*, «SIFC» 15-2 (1997), pp. 188-207.

ZANGRANDO 1998: V. Zangrando, *L'espressione colloquiale nelle "Diatribe" di Epitteto: contatti con lo stile della predicazione diatribica*, «Quad. Urb.» 59-2 (1998), pp. 81-108.