

la rivista di **engramma**
luglio/agosto **2021**

183

**Alias. Miti còlti
sul (manu)fatto**

La Rivista di Engramma
183

La Rivista di
Engramma

183

luglio/agosto 2021

Miti còlti sul (manu)fatto

a cura di
Monica Centanni e Maurizio Harari

direttore
monica centanni

redazione
sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, emily verta bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini, laura leuzzi,
vittoria magnoler, michela maguolo,
marco molin, francesco monticini, nicola noro,
lucrezia not, alessandra pedersoli,
marina pellanda, camilla pietrabissa,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna

comitato scientifico
lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, fernanda de maio,
georges didi-huberman, alberto ferlenga,
kurt w. forster, fabrizio lollini, natalia mazour,
sergio polano, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
183 luglio/agosto 2021
www.egramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2021 Edizioni Engramma

ISSN 1826-901X
ISBN carta 978-88-31494-64-9
ISBN digitale 978-88-31494-65-6
finito di stampare settembre 2021

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.egramma.it/eOS/index.php?issue=183> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.
L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Miti còlti sul (manu)fatto. Editoriale*
Monica Centanni e Maurizio Harari
- 13 *A Clue to the Riddle of the Dareios krater / 'vaso di Dario'?*
Oliver Taplin
- 21 *Metamorfosi e peregrinazioni di Io.*
Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno
Concetta Cataldo e Rocco Davide Vacca
- 51 *ἄπαξ δρώμενα. Un criterio per la relazione tra testi teatrali*
e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.).
Quattro casi: l'atto delfico' di Eumenidi; il volo sul carro
del Sole di Medea; la scena del matricidio in Coefore;
l'assassinio di Neottolema a Delfi in Andromaca
Monica Centanni e Alessandro Grilli
- 95 *Dal mito tragico all'immagine su vaso.*
Nuclei d'azione e dinamiche transmediali
Alessandro Grilli
- 123 *Il sileno e Dioniso.*
Un cratere campano con attore comico in costume
Ludovico Rebaudo
- 147 *La donna e il cavallo: persistenza di un paragone*
Claudio Franzoni
- 165 *Giorgio de Chirico, Le printemps de l'ingénieur*
Maurizio Harari
- 173 *Giuseppe Pucci. Scritti corsari di un archeologo classico*
Antologia da "Alias", supplemento culturale de "il manifesto"
2012-2021
presentazione e cura di Roberto Andreotti
- 269 *Bibliografia di Giuseppe Pucci*
a cura di Mara Sternini
- 297 *'Tradizione', fra memoria e oblio*
A dialogo con la Lettura corale di Incursioni.
Arte contemporanea e tradizione ("Engramma" n. 180)
2012-2021
Salvatore Settis
- 307 *Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa*
(1914-2021)
aggiornamento a cura di Alessandra Pedersoli

Metamorfosi e peregrinazioni di Io

Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno

Concetta Cataldo, Rocco Davide Vacca*

1. Iconografia di Io nella pittura vascolare V-IV sec. a.C.

Nel repertorio dei vasi a figure nere la vicenda mitica di Io non ha una grande fortuna. Allo stato attuale della ricerca la presenza di Io è attestata soltanto in tre esemplari, molto diversi fra loro dal punto di vista della tecnica artistica: due molto vicini per datazione e scelta del tipo di vaso (545-530 a.C.), e un terzo, con una cronologia più bassa (490-475 a.C.) e una resa delle figure abbastanza scadente. I vasi in questione sono:

- un'anfora ionica della classe di Northampton, conservata presso lo Staatliche Antikensammlungen di Monaco di Baviera, n. 585, datata al 530 a.C. (Yalouris 1986, 4, n. 2, fig. 2; Yalouris 1990, 443, 31);
- un'anfora a figure nere attribuita alla Cerchia di Exekias, conservata a Londra, presso il British Museum (B164), e datata attorno al 545-530 a.C. (Boardman 1990, 231, fig. 107);
- una *lekythos* attica a figure nere proveniente da Gela, conservata a Yale, n. 116 e attribuita alla Maniera di Haimon (Boardman 1990, 156-157; Yalouris 1990, 442, 2).

Nella ceramica a figure rosse, Io è presente invece in diversi esemplari:

- nelle sembianze di giovenca con Argo ed Hermes, è attestata in un piatto da portata attico trovato a Chiusi, appartenente prima alla Collezione Pizzati, ora perduto, attribuito da John Davidson Beazley a Paseas, e datato tra il 525 e il 500 a.C. (Beazley 1925, 30.5; Beazley 1942, 55.5; ARV², 163.5; Yalouris 1986, 5, n. 3, fig. 3);
- in una *oinochoe* attica a figure rosse, ritrovata a Cuma e conservata a Napoli presso il Museo Archeologico Nazionale, attribuita da Beazley al Pittore di Firenze 4021 e datata al 450 a.C. (n. inv. 127936: Beazley 1925, 136.53; ARV², 874.2; Beazley 1971, 427; Yalouris 1986, 9, n. 7; Yalouris 1990, 442, 7);

- in compagnia del mandriano Argo è su un cratere attico a colonnette, conservato a Roma presso il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, n. inv. 44436, proveniente da Gualdo Tadino PG, dalla tomba a fossa 12, della Necropoli di località Malpasso (Gilotta, Baglione 1964, 9-10, fig. 2, 5.1-2; sul lato B giovane ammantato con bastone), attribuito al Pittore del Frutteto e datato al 475-450 a.C.;
- su una *oinochoe*, conservata a Boston, presso il Museum of Fine Arts, n. inv. 00.366 (Yalouris 1990, 667; Trendall, Webster 1971, II, 6; Yalouris 1986, n. 13, 10-12, fig. 7) di produzione lucana attribuita all'*atelier* del Pittore di Pisticci, databile al 440-430 a.C.;
- un accostamento di Io alla sua attività di sacerdotessa di Era prima della sua trasformazione in giovenca è rintracciabile in una *hydria* attica a figure rosse attribuita al Pittore di Agrigento, proveniente dal tempio di Era a Capua, conservata a Boston presso il Museum of Fine Art, n. inv. 08.417 (Beazley 1925, 245.39; ARV², 579.84; Beazley 1971, 391; Yalouris 1986, 6-7, n. 6; Yalouris 1990, 665; ThesCRA 2004, V, 4. gr.133). Beazley data il vaso al 460 a.C. mentre la maggior parte degli studiosi ritiene che possa ascrivere a un arco temporale che va dal 470 e al 460 a.C.; Joseph Clark Hoppin attribuisce il vaso a Brygos e fissa la datazione al 470 a.C. (Hoppin 1901, 335).



1 | Pittore di Eucharides, *kalpis* attica a figure rosse, 490-480 a.C. Ora a Tokyo, Collezione Fujita (Martin von Wagner Mus.; n. inv. ZA48). Bibliografia: Yalouris 1990, 443, 11; Giudice, Panvini 2007, 77, fig. 3.

Tra il 490 e il 480 a.C. il Pittore di Eucharides produce due splendidi esemplari che raffigurano il mito di Io, dei quali non si conoscono né il contesto né il luogo di ritrovamento (Yalouris 1990, pl. 443, 11; Giudice, Panvini 2007, 77, fig. 3).

Il primo di tali vasi è una *kalpis*, conservata un tempo a Würzburg [Fig. 1] e ora nella collezione Fujita, sulla quale Io è raffigurata come una vacca, o meglio come un toro (come evidente dai caratteri sessuali primari), nell'atto di ricevere una carezza sul muso da Zeus. Durante questa fase non è ancora ben definito il sesso dell'animale raffigurato. Infatti, Io è rappresentata indifferentemente sia come un toro che come una giovenca (un approfondimento sui motivi della mancata distinzione,

lessicale e figurativa tra l'animale di sesso femminile e maschile è in Moret 1990, 7, fig. 4).

In primo piano è l'uccisione di Argo da parte di Hermes, il quale ha un *petaso* pendente sulle spalle, di cui si riesce a vedere la falda rotonda. Con una mano brandisce una spada e con l'altra solleva il fodero del quale è ben visibile la cintura resa con sovradipintura. Il caduceo invece è tra lo e Zeus, appoggiato alla roccia che sostiene il corpo di Argo soccombente e accasciato. Argo è in nudità eroica e ha 21 occhietti (tanti sono visibili) distribuiti su tutto il corpo. Sul petto sono presenti diversi graffi, forse a segnalare la colluttazione violenta con Hermes.



2 | Pittore di Eucharides, anfora attica a figure rosse, 490 a.C., lato A. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe; n. inv. 1966.34. Bibliografia: Beazley 1971, 347, 5 ter; Yalouris 1986, 10, n. 10; Yalouris 1990, 442, 4.

L'anfora a figure rosse di Eucharides, conservata ad Amburgo e datata al 490 a.C., riproduce la medesima scena con lo e l'uccisione di Argo ma in assenza di Zeus [Fig. 2]. Questa officina che dimostra una particolare attenzione al mito di Io (come emerge dai due vasi appena menzionati) non segue però sempre gli stessi schemi compositivi. Il vaso raffigura in entrambi i lati una scena importante: diversamente dalla maggior parte delle produzioni vascolari, che probabilmente erano viste e lette da un'unica prospettiva, in quest'anfora il Pittore si è impegnato a raffigurare un'altra scena mitologica di un

amore impossibile e di una metamorfosi dettata da una persecuzione divina, ovvero Atteone (il tema della metamorfosi in generale è affrontato anche da Giudice 2016, 19-27), reso nella cruda scena dello sbranamento dei suoi stessi cani, sotto gli occhi di Artemide. La scena risulta ancora più interessante se messa in relazione con il dramma perduto di Eschilo *Toxotides* (Carpanelli 2013, 21-23; Bordignon 2015, 171), che trattava delle vicende del mitico cacciatore. Un vaso con doppia scena mitologica, due miti forse collegabili a tragedie di Eschilo: anche per questo aspetto l'anfora di Eucharides merita sicuramente un approfondimento di indagine.



3 | Pittore del Louvre G 238, frammento di *pelike* attica a figure rosse, 480-470 a.C. Malibu, The John Paul Getty Museum; n. inv. 86.AE.198.4. Bibliografia: Padgett 1989, 26-27, cat. G.1B, figg. 3-4; Neer 1997, 16-17, 340.

Il Paul Getty Museum di Malibu conserva un frammento di una *pelike* attica a figure rosse datata tra il 480-470 a.C., per la quale gli studiosi hanno avanzato diverse ipotesi di attribuzione [Fig. 3]: John Michael Padgett ritiene che l'autore sia da identificarsi con il Pittore di Geras mentre Richard Neer sostiene che per alcuni tratti stilistici si debba identificare con il Pittore di Argo.

La scena rappresentata è l'uccisione di Argo che avviene davanti a Zeus e lo nelle sembianze di giovenca. Hermes, del quale si intravedono i calzari alati, afferra Argo per il *krobylos* con una mano, mentre con l'altra trattiene la spada nel tentativo di sgozzarlo. Argo è rappresentato completamente nudo con il corpo ricoperto da una miriade di occhietti (Aesch. *Pr.* 568: τὸν μυριωπὸν εἰσορῶσα βούταυν), ha il ginocchio poggiato sul pavimento e l'altra gamba è distesa. Le sue braccia cercano di respingere l'assalto del dio e con una mano prova ad allontanare la spada dal collo. La scena si svolge davanti a Zeus assiso con lungo scettro/bastone su un trono riccamente decorato e ai cui piedi è poggiata un'aquila. In secondo piano ben evidente la mole di Io che per la posizione ravvicinata a Zeus, già vista su altri vasi, si suppone possa essere coinvolta nel 'tocco'. Il Pittore ha voluto rendere con enfasi la scena dell'uccisione di Argo, scrivendo con sovradipintura rossa il nome ΑΡΓΟΣ alla destra della figura, e, con la stessa tecnica, ha reso anche il fulmine, attribuito di Zeus.



4 | Pittore di Argo, *stamnos* attico a figure rosse, 460 a.C. Wien, Kunsthistorisches Museum; n. inv. 3729 ex n. 338. Bibliografia: Beazley 1925, 110.1; Beazley 1942, 176.1; ARV², 1573 e 288.1, 1642; Yalouris 1990, 443, 13; Neer 1997.

L'ultimo vaso riferibile al mito di Io con Zeus in trono è uno *stamnos* attico a figure rosse proveniente da Cerveteri, conservato a Vienna e datato al 460 a.C. [Fig. 4]. La 'scena del tocco' avviene in contemporanea all'uccisione di Argo ed è molto simile a quella raffigurata sulla *kalpis* Fujita e del frammento di Malibu, che probabilmente sono da ascrivere alla stessa bottega (il Neer, infatti, ritiene che il frammento di Malibu si possa riferire al Pittore di Argo, così come lo *stamnos* di Vienna, Beazley). La rappresentazione è racchiusa da elementi vegetali, rappresentati tra le due anse. A sinistra, infatti, è dipinta una pianta d'olivo, mentre sotto l'altra ansa vi è una palma con un cavallino. Il puledro probabilmente è da considerare elemento

riempitivo in quanto è rivolto verso la scena del lato B con giovani ammantati, di cui uno in procinto di afferrare una lepre. Protagonisti della scena del lato A del vaso sono Hermes e Argo e, leggermente in secondo piano, Io e Zeus. L'Argifonte indossa un *chitoniskos* drappeggiato. È caratterizzato dai suoi attributi iconografici identificativi, *petaso* e calzari alati, e mentre con una mano afferra la barba di Argo, con l'altra impugna la spada pronto a colpirlo. Argo, con il corpo ricoperto da molteplici occhietti, è rappresentato in posizione quasi recumbente sul pavimento, con una mano al suolo regge il peso del suo corpo, mentre l'altra, protesa in avanti, sembra quasi allontanare il dio, piuttosto che difendersi dai colpi. La scena si svolge davanti a Zeus seduto su di un *diphros* dalle gambe leonine che impugna un lungo e sottile scettro ripreso nell'atto di avvicinare la mano al muso di Io, rappresentata come una candida giovenca o meglio come un toro. Il vaso riporta anche alcune iscrizioni, tra cui ΚΑΛΟΣ ΔΑΜΑ[Σ].



5 | Gruppo di Polignoto, cratere attico a campana a figure rosse, 450-445 a.C., Genova, Museo Civico di Archeologia Ligure, n. inv. 1145. Bibliografia: *ARV*², 1054, 48; Yalouris 1986, 14, n. 15, fig. 9; Bernabò Brea 1970, 6, tav. 8.

Dalla località di Ruvo di Puglia proviene un cratere a campana attico a figure rosse, attribuito alla Cerchia di Polignoto e datato tra il 450-445 a.C., conservato presso il Museo Civico di Archeologia Ligure di Genova. Luigi Bernabò Brea data il vaso al 440 a.C. (Bernabò Brea 1970, 6, tav. 8). Il cratere di Ruvo presenta la prima delle immagini di Io come fanciulla cornigera [Fig. 5]. Sul lato A del vaso è raffigurata vestita con un lungo peplo non cinto, drappeggiato, e con *apoptygma* solcato da sottili e lunghe pieghe rettilinee. Il pittore evidentemente mira a rendere l'idea della fanciulla in corsa:

l'idea del movimento è sottolineata dalla posizione dei piedi, reso il sinistro frontalmente e il destro orizzontalmente, e dai capelli resi con pennellate orizzontali come sospinti dal vento; anche le braccia sono atteggiate ad accompagnare il movimento. Il viso, rivolto verso la scena dell'uccisione di Argo; i capelli sono ricciuti e, essendo il viso raffigurato di profilo, è ben visibile uno dei corni. Hermes è rappresentato vestito con un *chitoniskos* drappeggiato e fermato da una cintura; sulle spalle un *himation* e sul capo un berretto; ai piedi i sandali intrecciati di vimini (Nobili 2011, 90): con una mano trattiene la spada pronta a colpire mentre con l'altra afferra Argo per il braccio. Argo è rappresentato in piedi, con il corpo parzialmente coperto da una pelle di animale puntinata. Ha sei occhietti distribuiti su un braccio e una gamba. Il viso bifronte, con petaso sul capo, ha un volto barbato (rivolto verso Hermes) e l'altro sbarbato rivolto verso Io; tra le mani ha una clava robusta con la quale non è chiaro se intenda colpire Io oppure tenti di proteggersi dal fendente di Hermes. Un tema interessante da approfondire è il bi-frontismo di Argo, rappresentato talvolta con due volti uguali, talvolta, come in questo caso, con un volto giovane/maturo, o con un doppio volto maschile/femminile.



6a, 6b | Pittore di Io, *pelike* attica a figure rosse, 450-440 a.C., lato A e lato B. Napoli, Collezione Spinelli, Museo Archeologico Nazionale; n. inv. SP2041. Bibliografia: Beazley 1925, 249.19; Beazley 1942, 390.1; Beazley [1942] 1963, 1122, 1; Yalouris 1986, 12, n. 14, fig. n.8; Yalouris 1990, V448, 62; ARV², 1122.1; Giudice, Panvini 2007, 77, fig. 4 (A); Yalouris 1990, 448, l. 62.

La *pelike* ‘Spinelli’, un vaso attico a figure rosse, ritrovata a Suessola è conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, datata al 450-440 a.C. e attribuita da Beazley al Pittore di Io, il quale prende il suo nome proprio dalla mitica fanciulla. Su entrambi i lati troviamo due raffigurazioni riferibili allo stesso mito, cosa abbastanza insolita nella tradizione vascolare [Fig. 6]. Sul lato A Io, con corna e orecchie bovine e vestita con un abito riccamente decorato (assimilabile alle vesti degli attori del vaso di Pronomos), è inseguita da Zeus che porta sul capo una corona d’edera, ha appoggiato sulle spalle un drappo e impugna uno scettro/bastone; il dio poggia delicatamente la sua mano sinistra sulla spalla di Io, che pare agitata o perché cerca di scappare o perché è tormentata dall’estro. Sul lato B a sinistra la figura ammantata potrebbe essere identificata in Argo rappresentato con un berretto tempestato di occhietti, il quale tiene tra le mani una sottile verga da mandriano, mentre Hermes, identificabile dai calzari alati, dal caduceo e dal *petaso*, porta una spada a

tracolla (Matheson 1995, 200, sostiene che sul vaso di Ruvo in realtà non sia rappresentato il mito di Io in quanto la fanciulla non è raffigurata secondo l'abituale aspetto bovino ma in sembianze umane).



7 | Pittore di Penelope, *skyphos* attico a figure rosse, 450-430 a.C. Palermo, Collezione Mormino; n. inv. 178. Bibliografia: ARV², 1689; Yalouris 1990, 445, 39; Cromey 1991, 165-174.

Il Pittore di Penelope produce tra il 450 e il 430 a.C. uno *skyphos* (conservato presso la Collezione Mormino di Palermo, di provenienza ignota) a figure rosse che raffigura la fanciulla con corna e orecchie bovine. Il lungo peplo bordato con il movimento delle numerose pieghe concorre a evidenziare la corsa della figura femminile. La insegue Hermes raffigurato con un ampio mantello, *petaso* e un lungo bastone. Le braccia di entrambi sottolineano il movimento.

Riassumendo, si evidenzia una differenza di scelta e trattamento del mito tra il gruppo di vasi a figure nere e il gruppo di vasi a figure a rosse. Nei vasi a figure nere in genere i pittori si affidano alle versioni del mito circolanti, principalmente a Esiodo che nell'*Aigimios* (St. Byz. Epitome degli *Ethnika* 3; Meineke 1849, 1-713; *Schol. vetus in Eur.* fr. 1; Schwartz 1887-1891) narrava il mito dall'inizio alla fine, forse senza l'approdo finale di Io in Egitto (Aesch. *Pr.* 810-815; *Supp.* 311; Bacchilide al v. 41 del *Ditirambo 19* riprende l'approdo egiziano di Io; il *Ditirambo* sarebbe di poco posteriore al *Prometeo*, secondo Montanari 1998, 188). Nella *Biblioteca* pseudo-apollorea troviamo raccolta non solo la versione esiodea ma anche altre fonti antiche, tra cui Acusilao (Apollod. *Bibliotheca* II, 1-3) e nell'anfora ionica di Northampton appare una riproduzione quasi letterale della versione registrata dallo Ps. Apollodoro, con Io legata a una specie di catena/collare tenuto per un capo da Argo e per l'altro da Hermes, all'interno del giardino di ulivi dei Micenei (Apollod. *Bibliotheca* II, 3, 6: ἐν τῷ Μυκηναίων ὑπήρχεν ἄλσει). Nell'anfora di Londra del Pittore della Cerchia di Exekias, al trio si aggiunge la nuova figura di Era. Allo stesso modo la presenza di una figura femminile identificabile con la dea è visibile anche nella *Iekythos* attribuita alla *Maniera* del Pittore di Haimon. Su questi vasi,

si rileva che la raffigurazione di Io non è ancora ben definita nelle sue sembianze di giovenca, anzi, spesso ella appare possente più come un toro che come una vacca (Moret 1990, 3-26).

Sui vasi a figure rosse più antichi, il tema ricorrente è l'uccisione di Argo da parte di Hermes compiuta in presenza di Io, mentre Zeus compare esclusivamente negli esemplari che contengono la duplice rappresentazione dell'uccisione e della liberazione. Queste scene inquadrano composizioni schematizzate e ripetitive sommariamente riassunte in Io giovenca/toro; Io fanciulla cornigera; Io sacerdotessa di Era. Invece, successivamente, nella produzione a figure rosse, il soggetto compare rappresentato principalmente in due schemi iconografici: l'uccisione di Argo e la liberazione di Io dal suo stato animalesco tramite l'intervento di Zeus. Le scene prevedono sempre la presenza dei tre personaggi principali Argo/Hermes/Io, quest'ultima o sotto forma di animale o di fanciulla cornigera, raramente la sola presenza di Hermes, e in questi casi Io ha sempre sembianze umane.

Intorno al 490-480 a.C., invece, appare una organizzazione della scena più schematica e che si sviluppa su due direttrici: l'uccisione di Argo e l'incontro tra Zeus e Io in forma di giovenca. Le scene dei due momenti del mito sono però raffigurate come rappresentazioni parallele, giustapposte e sequenziali ma non simultanee. Infatti, accade che una parte dello specchio pittorico sia occupata dai corpi avvinghiati in una lotta violenta di Argo e Hermes, mentre la superficie rimanente è riempita dalla presenza statica e ieratica di Zeus e Io, quasi a comprimere in uno stesso fotogramma due momenti successivi della vicenda.

La *kalpis* e l'anfora del Pittore di Eucharides, la *pelike* del Paul Getty Museum e lo *stamnos* del Pittore di Argo preparano visivamente quella che sarà una vera e propria svolta nell'iconografia del soggetto: in questi vasi sono rintracciabili le attestazioni artistiche più antiche del 'tocco' del dio che nella versione più antica del mito trasformava la figlia di Inaco in vacca, salvandola dalla persecuzione di Era (nel *Prometeo Incatenato*, Io è tramutata in giovenca per sfuggire alla persecuzione di Era, vv. 589-592, che la tormenta attraverso "un pungolo" costringendola a vagare per tutto il mondo, vv. 597-601; Soph. *Inachus* 37, dice che "le imprime l'aspetto di giovenca" riferendosi probabilmente a Zeus; Apollod.

Bibliotheca II, 3, 5, afferma che Zeus avrebbe trasformato Io in una bianca giovenca per nascondere a Era il suo tradimento). Reminiscenze della versione più antica del mito sono ancora ravvisabili nello *stamnos* del Pittore di Argo e su questo, oltre all'immagine consueta di Io/Zeus/Argo/Hermes, è interessante proporre anche una riflessione sulla decorazione secondaria presente sul vaso. Infatti, è proprio la raffigurazione fitomorfa che consente di intravedere nella scena una specie di *storyboard* del mito. L'elemento vegetale (identica rappresentazione vegetale è su una *pelike* dello stesso Pittore, in Boardman 1975, fig. n. 183) potrebbe alludere alla presenza del giardino di alberi di ulivo al quale fu legata la giovenca e che è attestato poi nelle fonti come albero sacro in Argo. Plinio scrive:

Argis olea nunc etiam durare dicitur, ad quam Io in vaccam mutatam Argus alligaverit (Plin. *Nat.* 14).

Si dice a Argo sia presente ancora l'ulivo al quale Argo aveva legato Io trasformata in giovenca.

La testimonianza pliniana riconduce alle prime fasi della storia mitica di Io, introducendo l'elemento simbolico dell'albero di ulivo; la palma invece, rappresentata alla destra della scena del 'tocco', potrebbe essere interpretata come una allusione alla vegetazione egiziana, ovvero all'ultimo 'atto' della vicenda della fanciulla in Egitto. La suggestione è suscettibile di ulteriori approfondimenti, ma sicuramente il Pittore ha ritenuto importante inserire il segnale dell'elemento vegetale nella composizione della scena e non avendo trovato altra collocazione ha pensato di inserirlo sotto le anse, spazio di solito lasciato libero.

Circa trent'anni dopo su un cratere della Cerchia di Polignoto e sulla *pelike* del Pittore di Io, troviamo Io non più rappresentata come una giovenca ma come una fanciulla cornigera. Da questa fase in avanti l'immagine bovina di Io sembra scomparire definitivamente dal repertorio vascolare: la nostra ipotesi è che la sua morte iconografica sia dovuta all'evento importante della messa in scena o della circolazione di un testo teatrale: il *Prometeo Incatenato*, le *Supplici* di Eschilo, e poi l'*Inaco* sofocleo (sulla *vexata quaestio* della paternità eschilea del *Prometeo*, v. la Nota bibliografica in calce). È proprio in questo lasso cronologico, infatti, tra il 450 e il 430

a.C., che si consuma uno scarto iconografico molto evidente, decisivo per l'iconografia successiva del mito.

2. Epafo: il (doppio) tocco di Zeus

La prima 'scena del tocco' è da ascrivere a una tradizione antica, risalente con certezza a Esiodo: nel passo esiodico pervenuto tramite la citazione di Ps. Apollodoro (Apollod. *Bibliotheca* II, 3), Zeus con il suo tocco trasforma la fanciulla in una bianca giovenca per sottrarla alle ire di Era (ἀψάμενος εἰς βοῦν μετεμόρφωσε λευκὴν): e questa è la scena che compare in tutti gli esemplari più antichi che abbiamo preso in esame, dalla *kalpis* del Pittore di Eucharides allo *stamnos* del Pittore di Argo [Figg. 1-4].

Nei testi tragici del V secolo la 'scena del tocco' avviene in un momento successivo della storia mitica ed è spostata all'ultimo atto della vicenda di Io: non più è il primo 'tocco di Zeus' che trasforma la figlia di Inaco in vacca per salvarla dalla persecuzione di Era; si tratta ora di un 'tocco divino' che produce la metamorfosi inversa, trasformando Io da vacca a fanciulla e facendole riassumere le sue sembianze umane. Non solo, secondo la nuova versione il 'tocco di Zeus' coincide con il momento del congiungimento tra il dio e la fanciulla e da quel tocco vedrà la luce Epafo (Hdt. III, 28, 2 ma anche Aesch. *Supp.* 41 e 314).

Nelle *Supplici*, Eschilo accosta a Zeus l'aggettivo ἐφάπτωρ ("che tocca", 313); nel *Prometeo* nella descrizione dello stesso atto del mito, si trova il participio del verbo ἐπαφάω (ἐπαφῶν, 312). Nella versione tragica, pertanto, il 'tocco' è l'atto grazie al quale Zeus libera la fanciulla dallo stato ferino nella quale era stata trasformata da Era. In *Supplici* e nel *Prometeo* il tocco, spostato all'ultimo atto del dramma, in Egitto, è contemporaneamente sia il segnale della riacquistata libertà dallo stato animale al quale era stata vincolata, sia l'atto che produce il frutto dell'amore tra il dio e la fanciulla mediante l'unione sessuale che prima, secondo la versione tragica del mito, non era stato consumato.

Un'altra differenza importante nella versione teatrale del mito è il carattere del 'tocco di Zeus': infatti, se tutti i mitografi antichi si soffermano sulla 'violenza' che Zeus fece a Io per fecondarla (Aesch. *Pr.* 735-740), diversamente nel *Prometeo* si sottolinea varie volte la "carezza inattesa", la potenza "dolce" di Zeus (Centanni 2003, 902, εὐμενῆ βίαν κτίσας, Aesch.

Supp. 1067). Una variante importante nella mitografia che sostituisce la violenza dello stupro di Zeus (avvenuto prima o dopo la trasformazione di Io in vacca) con un atto salvifico che avviene “con dolcezza”: una scena che pare trovare una corrispondenza precisa nella tonalità delicata del gesto con cui Zeus accosta Io nella scena raffigurata nella *pelike* ‘Spinelli’.

3. L’οἶστρος

Un altro particolare su cui insistono le fonti mitografiche è l’assillo inviato da Era per tormentare la giovenca Io (Bacch. *Io per gli Ateniesi*, *Ditirambo* 19, 40; Apollod. *Bibliotheca* II, 3,7). Il tafano, ovvero l’οἶστρος, aveva un ruolo importante anche nei testi di *Supplici* e di *Prometeo* (Centanni 2003, 944-945): in entrambe le tragedie il flagello mandato da Era si manifesta come un tafano (μύωπι, *Pr.* 675), reale o immaginario che sia, ma che le imprime dolore fisico, oltre che mentale ed emotivo, descritto come un pungolo acuminato (κέντροισι, *Pr.* 598), che la fa urlare in maniera scomposta, sobbalzare, la sbatte, la assilla feroce. Un dolore talmente forte che perfino Prometeo e le Oceanine riescono a percepire il freddo nell’anima data da quel pungolo (κέντροι ψύχειν *Pr.* 692). Nelle *Supplici* Eschilo ritorna sul concetto della ferita piagata provocata dal pungolo (*Supp.* 563, κεντροδαλήτισι).

L’οἶστρος pare escluso dalla rappresentazione iconografica, a meno che non lo si ravvisi, indirettamente, nel movimento di corsa della fanciulla rappresentato in due esemplari nei quali la rappresentazione di Io non è statica ma accenna alle movenze di una corsa: il piatto del Pittore Peseas e l’*hydria* del Pittore di Agrigento [Figg. 8-9].



8 | Paseas, piatto attico a figure rosse, 525-500 a.C. Già appartenente alla Collezione Pizzati, ora perduto.

9 | Pittore di Agrigento, *hydria* attica a figure rosse, 470-460 a.C. Boston, Museum of Fine Art; n. inv. 08.417.

Nell'*oinochoe* del Pittore di Pisticci realizzata da un *atelier* lucano, lo è rappresentata ancora in forma bovina (la raffigurazione di lo su questo vaso ricorda molto da vicino la descrizione che ne fa Eschilo in *Supp.* 568-569, βοτὸν †ἔσσωρῶντες† δυσχερὲς μειζόμβροτον, | τὰ μὲν βοός, τὰ δ' αὖ γυναικός) e la presenza del tafano di lo è forse rintracciabile nella zampa alzata dell'animale in cui si potrebbe ravvisare un segnale dell'assillo del tafano.

4. Iconografia di Argo e di Hermes

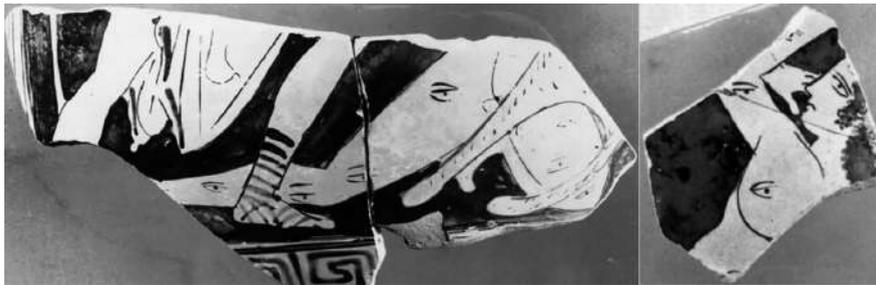
Per quanto riguarda la scena dell'omicidio di Argo da parte di Hermes, nei vasi più antichi che riproducono il 'tocco' di Zeus sul muso della vacca-lo, lo schema iconografico è sempre lo stesso. Accostando tutti i manufatti, si osserva il riproporsi della stessa posizione delle gambe di Argo e di Hermes, che ripete il modello dell'uccisione dell'Amazzone (per citare un esempio: cratere attico a volute a figure rosse attribuito a Euphronios dal Furtwangler, 550-500 a.C.; Archivio Beazley 200068, Conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Arezzo) [Fig. 10].



10 | Euphronios, cratere a volute attico a figure rosse, 550-500 a.C. Arezzo, Museo Nazionale Archeologico; n. inv. 1465.

Proprio la posizione del ginocchio piegato di Argo, la cui gamba si incrocia con quella di Hermes, è tipica della ripetizione di una specifica *Pathosformel* (Settis 1997, 33-73; Bordignon 2015, 47 e ss.) che all'interno di uno schema riproduce espressioni di particolare intensità patetica. Lo schema con una gamba puntata a triangolo e l'altra distesa ha avuto una diffusione capillare, pur applicata a scene eterogenee, cristallizzandosi in una formula che conta moltissimi esempi tra il V e il IV sec. a.C. Infatti così come è avvenuto per la riproduzione del momento dell'assassinio di Cassandra da parte di Clitennestra, in cui le botteghe artigiane non hanno inventato un nuovo soggetto iconografico ma hanno adattato il modello preesistente dello stupro di Cassandra da parte di Aiace Oileo, così in questa serie di vasi con Argo e Hermes si ravvisa un fenomeno dello stesso tipo.

La scena si ripropone simile su tutta la serie, e dato che due diverse botteghe, alla stessa altezza cronologica, riproducono lo stesso schema nella rappresentazione dello stesso mito, si può confermare, che davanti a un momento nuovo del mito, forse perché memori di episodi teatrali, i pittori abbiano adattato uno schema preesistente a un'immagine nuova, nonostante il mito di lo fosse già ben conosciuto ai tempi della loro produzione (Grilli 2015, 126). Conferma di quanto appena detto è data da un altro vaso conservato a Bonn (Akademisches Kunstmuseum, n. inv. 1216.29-30).



11 | Pittore del *Dinos* di Atene, cratere a campana attico a figure rosse, 450-400 a.C. Bonn, Akademisches Kunstmuseum; n. inv. 1216.29-30.

I frammenti di questo cratere attico [Fig. 11] a campana a figure rosse, datato al 450-400 a.C. e attribuito al Pittore del *Dinos* (ARV², 1188), mostrano lo stesso schema compositivo dell'uccisione di Argo e anche se a causa della condizione frammentaria del vaso non sono visibili le altre due figure solitamente presenti nella scena (Io/giovenca e Zeus assiso in trono) pare altamente probabile supporre la loro presenza in quanto, dove c'è la tipizzazione delle due figure contrapposte Argo/Hermes, appare la scena del 'tocco', dove essa è assente, lo svolgimento delle vicende del mito avviene secondo altre modalità iconografiche.

5. Argo πανόπτης

Anche Argo conosce una sua evoluzione iconografica. Riprodotto prima nelle sembianze di un gigante, nelle raffigurazioni successive il suo corpo si ricopre di occhi e in qualche caso è rappresentato come un essere mostruoso bifronte o con un occhio sul petto.



12 | Pittore della Sirena, *pelike* attica a figure rosse, 470-460 a.C. Paris, Louvre; n. inv. G229. Bibliografia: ARV², 289.3; Nikolaev 2015, 813.

Una *pelike* attica a figure rosse proveniente da Vulci, datata al 470-460 a.C. e attribuita al Pittore della Sirena, conservata a Parigi presso il Museo del Louvre [Fig. 12] presenta sul lato A una scena con Eracle, Deianira e il piccolo Hillo; sul lato B è rappresentata l'uccisione di Argo a opera di Hermes al cospetto di Zeus, il quale è rappresentato ammantato e con bastone, ma senza i caratteristici attributi. Tra le diverse etichette presenti sulla superficie si legge ΠΑΝΟΠ[ΤΕΣ]. È questa forse l'unica attestazione che abbiamo dell'epiteto di Argo graffita su un vaso (l'aggettivo πανόπτης dopo Eschilo è utilizzato da Apollod. *Bibliotheca* II, 3, 4 e II, 3, 6 e da una serie di scoli: *Schol. ad Eur. Phoin.* 1115; *Schol. in Aristoph. Av.*

102f; *Schol. in Aesch. Pr.* 562a e 561d). Questa indicazione apre una riflessione sul personaggio e sulla sua rappresentazione iconografica. Esiodo nell'*Aigimios* riporta che Argo "immane e forte, [...] guarda intorno con quattro occhi: la dea gli infuse un grande vigore; instancabile, il sonno non calava sulle palpebre e assiduamente la sorvegliava" (*Schol. ad Eur. Phoin.* 1123; St. Byz. Epitome degli *Ethnika* 3). Argo quindi per Esiodo era dotato di quattro occhi, probabilmente uno per ogni lato della testa. Si può ipotizzare che nella produzione iconografica dei vasi a figure nere (anfora di Exechias e *lektyos* alla *Maniera* del Pittore di Haimon) i pittori riproducessero ciò che conoscevano del mito. Ferecide, invece, descrive Argo con un occhio dietro la nuca, caratteristica che consente che uno dei due occhi, alternativamente, rimanga aperto e che il mandriano sia sempre vigile e quindi adatto alla sua mansione di custode della fanciulla (Pherecyd. Ath. fr. 66 Fowler). Ps. Apollodoro, ancora, indica Argo con il corpo disseminato di molteplici occhietti seguendo la descrizione riportata anche da Eschilo e confermata dagli scoli (Apollod. *Bibliotheca* II, 1-3). Anche dal punto di vista iconografico si può seguire l'evoluzione della sua rappresentazione, dalla figura di un semplice mandriano a un essere mostruoso bifronte, fino a una figura con il corpo completamente

punteggiato di occhi. Seppure l'appellativo di *panoptes* compaia per la prima volta nel *Prometeo Incatenato*, v. 91, e in *Supplici*, v. 304, di Eschilo, la storia figurativa dei molteplici occhi è anteriore. Infatti, già a partire dal 500 a.C. sui vasi si nota la presenza degli occhi disseminati su tutto il corpo. Successivamente gli occhi spariranno del tutto e nei vasi più tardi, così come nelle raffigurazioni parietali di epoca romana, Argo sarà raffigurato come un bel giovane imberbe.

Se dunque la *pelike* di Parigi che presenta l'etichetta ΠΑΝΟΠ[ΤΕΣ] è databile poco dopo il 470 a.C. (un'ipotesi compatibile con il lasso temporale contemplato dagli studiosi) è forse possibile ravvisare un collegamento tra la rappresentazione sul vaso proveniente da Vulci con il testo del *Prometeo* (che probabilmente è una delle prime attestazioni dell'epiclesi in riferimento ad Argo) e quindi ipotizzare un'influenza che l'artista recepisce dalla rappresentazione teatrale o dalla circolazione del testo di quella tragedia.

Sulla consistenza mitografica della vicenda di Argo, da segnalare che nel libro V dell'*Odissea* si trovano diversi riferimenti (Hom. *Od.* V, 43; 49; 75; 94; 145) a Hermes con l'epiteto di Argifonte. Dunque, laddove la storia di Io non è mai menzionata nei testi omerici, è da registrare invece che, già nell'epica arcaica, Hermes si qualifica come l'uccisore di Argo. Le due storie mitiche – l'uccisione di Argo da parte di Hermes; la storia di Argo mandriano e sorvegliante di Io trasformata in vacca – potrebbero essere state originariamente due storie distinte, confluite e composte più tardi in uno stesso racconto. Sempre in riferimento ad Argo, al verso 568 del *Prometeo*, è definito come “nato dalla terra” (γηγενής).

Una nota sull'arma di Hermes: secondo Ps. Apollodoro il dio uccide Argo con una pietra (Apollod. *Bibliotheca* II, 3,7), mentre in tutte le rappresentazioni vascolari, dalle più antiche alle più tarde, nella scena dell'uccisione il dio compare armato di una spada.

Ancora, riguardo ad Argo, in particolare in contesto teatrale, è importante uno scolio alle *Fenicie* di Euripide.

[...] Οἱ δὲ οἶον κατεστιγμένα, ποικίλα τὴν γραφὴν· τοὺς γὰρ ὀφθαλμοὺς καταστίκτους γράφουσι καὶ φοβερόν τι ἀποτελοῦσι τῇ καταστίξει.

πεποικιλμένοι, διὰ τὸ εἶναι αὐτὸν ἄπνον φυλάττοντα τὸν βοῦν ἐκ
κελεύσεως τῆς Ἥρας. [...]

Alcuni avevano punteggiature come una pittura: infatti disegnano gli occhi
come piccole macchie e ottengono un effetto impressionante con la
punteggiatura: nelle pitture attraverso questo espediente si rende l'idea del
guardiano che, per ordine di Era, non dorme per sorvegliare la giovenca.
(*Schol. ad Eur. Phoin.* 1115)

Lo scolio descrive la trasposizione in ambito di costume teatrale del
Panoptes, ponendolo in relazione anche alla tradizione pittorica. Una
conferma viene dallo scolio al verso 130 degli *Uccelli* di Aristofane che
commenta una battuta di Evelpide, il quale incontrando Tereo gli chiede se
fosse un uccello o un'urupa.

(102b) Ὁ μῦθος λέγει τὸν Ἄργον εἰς ταῶνα μεταβεβλήσθαι. διὰ τοῦτο
φησι· πότερον ὄρνις εἶ σύ, ὁ λεγόμενος Τηρεὺς παρὰ τὸ τηρεῖν τὴν Ἰώ, ἢ
ταῶς; τὸ δὲ ὄνομα περισπῶσιν Ἀττικοί. (102c) ὄρνις ἢ ταῶς: ὡς εἰκότος
ὄρνιθος. πρὸς τὸ μέγεθος δὲ τοῦτο λέγει ἢ διὰ τὴν ποικίλην ἐσθῆτα, ἣν
ἐνεδύσατο. (102f) ἱστορία περὶ τοῦ ταῶ. φασὶν ὅτι τὸν κύνα, τὸν Ἄργον,
τὸν πανόπτην ὠνομασμένον διὰ τὸ ἐν ὄλῳ αὐτοῦ τῷ σώματι ὀφθαλμοὺς
ἔχειν, ὃν ἐστήσατο μὲν ἢ Ἥρα ὠνομασμένον διὰ τὸ ἐν ὄλῳ αὐτοῦ τῷ σώματι
ὀφθαλμοὺς ἔχειν, ὃν ἐστήσατο μὲν ἢ Ἥρα φύλακα τῆς Ἰοῦς, ἣν ὁ Ζεὺς βοῦν
ἐποίησεν, Ἑρμῆς δὲ ἀνεῖλε προστάξαντος Διός, εἰς τὸν ὄρνιν τὸν ταῶ αὐθις
ἢ Ἥρα μεταπεποίηκε, διὸ καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς περισφῶζει ἐν τοῖς πτεροῖς.
Ἀττικοὶ δὲ περισπῶσι τὸ ὄνομα. τοῦτο δὲ φησιν ἐνταῦθα διὰ τὴν ποικίλην
ἐσθῆτα, ἣν ἐνεδέδυτο ὁ ἔποψ (*Scholia in Aristoph. Av. vetera et recentiora*).

102 b: La storia racconta che Argo venne trasformato in pavone. Per questo
dice "o tu sei un uccello", e sei chiamato Τηρεὺς perché custodivi (παρὰ τὸ
τηρεῖν) Io, "oppure sei un pavone"; donde gli abitanti dell'Attica traggono il
nome; 102c: Uccello o pavone: avendo l'aspetto di un uccello [Aristofane]
dice questo in riferimento alla grandezza o per la veste variopinta che
indossava [il personaggio di Tereo/Upupa]; 102f: La storia del pavone è
questa: dicono che il cane Argo, chiamato *Panoptes* poiché aveva occhi su
tutto il corpo, era quello che Era aveva messo a far da guardiano di Io, che
Zeus rese giovenca. Hermes, per ordine di Zeus, lo uccise ed Era lo
trasformò subito nell'uccello del pavone, che perciò mantenne anche gli
occhi nelle sue ali. Gli abitanti dell'Attica (da qui) ne traggono il nome. E

deriva da lì anche per una veste variopinta, che indossava l'Upupa [nella commedia].

Dunque lo scoliasta interpreta la battuta comica in riferimento o alla grandezza dell'animale o, ipotesi che a noi più interessa, alla veste "screziata" che l'attore che interpretava Tereo indossava. Dallo scolio si ricaverebbe quindi che gli attori, che in contesti teatrali diversi interpretavano il ruolo di Argo *panoptes*, erano soliti indossare un costume screziato, tanto da rendere subito chiaro agli occhi degli spettatori il riferimento all'occhiuto guardiano di Io e agli occhi del pavone (D.P. *Ixeuticon sive De aucupio* 28), animale in cui venne trasformato lo stesso Argo da Era a seguito della sua uccisione da parte di Hermes.

La raffigurazione di Argo (Hoppin 1901, 337 e Yalouris 1990, 669, n. 62, sostengono invece che sul vaso sia raffigurata Era), così come presente sulla *pelike* 'Spinelli', con un abito molto drappeggiato, può essere forse spiegata sulla base di una suggestione che viene da altre testimonianze iconografiche: l'intenzione, da parte del Pittore, di rendere non tanto Argo ma il suo fantasma. Nel *Prometeo* ai versi 566-573, lo racconta a Prometeo che il fantasma (εἰδωλον, 568) di Argo la perseguita e anche dagli inferi continua a darle la caccia. La consuetudine iconografica (Ghisellini 2007, 19-58; Govi 2010, 36-47; Montanaro 2008, 99-116; Ghisellini 2012, 29-40), tipica del V secolo a.C. e rintracciabile nelle stele funerarie, è solita riprodurre i soggetti defunti avvolti in mantelli fortemente drappeggiati intorno al corpo, secondo uno schema iconografico diffuso nei rilievi funerari attici tanto per personaggi ancora imberbi, quanto per uomini di età matura (una carrellata di immagini con lo stesso schema iconografico e ampia bibliografia è in Ghisellini 2012). Quindi non è improbabile che il personaggio drappeggiato della *pelike* sia la rappresentazione di Argo a seguito del suo assassinio da parte di Hermes. Anche l'Argifonte è raffigurato in maniera insolita in quanto è in veste di un cacciatore ma la presenza del caduceo fugge ogni dubbio sulla sua corretta identificazione. Hermes, in questo caso, riveste il ruolo iconografico di 'cacciatore di Argo': un indizio ravvisabile sul vaso è la riproduzione del berretto 'occhiuto' di Argo. Sul punto è da ricordare che Carlo Pavese ritiene che la figura con il berretto sia da identificare con Era; l'ipotesi scaturisce dall'ostinata volontà di rintracciare elementi di contatto tra l'*Inaco* di Sofocle e le figure presenti sul vaso, distorto la datazione dei vasi e

operando una lettura delle fonti inesatta (Pavese 1967, 36 e ss.; Laura Carrara nel 2012 data l'*Inaco* sofocleo agli anni '30 del V secolo a.C.). La pittura vascolare conserva invece forse la traccia del lavoro di un costumista che, attraverso l'attributo, potrebbe aver riprodotto in economia l'elemento caratterizzante del personaggio mostruoso del *panoptes*. Si noti inoltre che sullo specchio pittorico si rilevano anche diversi elementi rocciosi, indizi di una possibile 'scenografia'.

Nel vaso del Pittore di Penelope è significativa la rappresentazione di Ios in corsa o sobbalzante come si evince dalla resa pittorica delle vesti. In questo esemplare non è presente la triade Ios/Hermes/Argo ma semplicemente l'Argifonte.

6. Teatro o mito?

Tra il 450 e il 425 a.C. (Susan Matheson 1995 effettua uno studio dettagliato sul capostipite della bottega e sulla sua cerchia) lavora in Attica una bottega definita 'Cerchia di Polignoto', ovvero un gruppo di pittori che operano attorno alla figura di un unico artigiano-maestro. Il lavoro di questi artisti è molto importante perché nell'arco cronologico della loro produzione sono i primi a rappresentare Ios nel 450 a.C., non più come una giovenca o un toro, bensì come una fanciulla con le corna. Nel testo del *Prometeo* all'apparire della fanciulla nell'orchestra, Prometeo l'appella come κόρη (Aesch. *Pr.* 589), quindi presumibilmente l'attore che interpretava questo ruolo era vestito non già con un goffo costume da mucca o toro, bensì come una fanciulla dotata di corna.

Peraltro, è impensabile che un attore, anche se ben allenato e istruito, potesse recitare un brano teatrale come la scena di Ios, così impegnativo per metri, per gestualità e per correlate movenze orchestriche (importante il contributo di Cerri 2015, 85-102) con addosso un costume ingombrante e pesante che riproducesse le fattezze dell'intero corpo animale: la resa dell'atto della tragedia che vede in scena la fanciulla tormentata, così pieno di *pathos* e sofferenza, se avesse previsto la performance di un attore camuffato da vacca sarebbe stata compromessa e avrebbe sortito un risultato al limite del comico, contrario all'effetto di simpatetico *eleos* che il testo mira con tutta evidenza a provocare nel pubblico.

Si aggiunga che sia nel vaso di Ruvo così come nella *pelike* 'Spinelli' i personaggi sono rappresentati in movimento e in interazione fra loro, in posizione protesa gli uni verso gli altri (*cf.* Argo e Hermes nei confronti di Io nel cratere di Ruvo), quasi a riprodurre un dialogo (*cf.* Argo ed Hermes nella *pelike* 'Spinelli').

La differenza tra le scene riferibili al mito di Io nella produzione vascolare più antica e questo gruppo di raffigurazioni è indubbia. È certo che è avvenuto uno scarto nella codificazione dello schema e che ora il focus dell'attenzione dell'artista non è più sull'uccisione di Argo, ma sulla coppia Zeus e Io, con Io rappresentata in forma di fanciulla cornigera. E altrettanto certo, osservando le immagini in sequenza, appare il fatto che da una rappresentazione statica si passa a una interazione movimentata tra i personaggi che pare accostabile alla dinamica di una scena teatrale.

7. *Io βούκερως παρθένος*

A partire dal cratere di Ruvo, datato tra il 450 e il 440 a.C., si registra una interferenza nella serie iconografica del mito. Finora, infatti, la fanciulla appariva con sembianze animalesche mentre in questo caso Io è chiaramente una fanciulla cornigera, come è definita nel testo del *Prometeo* (Aesch. *Pr.* 588: τᾶς βούκερως παρθένου, v. Centanni 2003, 338). Qualcosa è avvenuto e potrebbe trattarsi proprio del riflesso del dramma nel repertorio figurativo delle officine dei pittori.

Da notare inoltre che rispetto all'iconografia precedente che prevedeva una resa affatto statica della scena di Io-vacca e Zeus, dalla data del cratere di Ruvo in avanti, la fanciulla cornigera è una fanciulla rappresentata in corsa – sia il suo un moto di fuga dal tormento del tafano, o sia un rifiuto del *gamos* divino (Provenza 2018, 175 ss.).

Il movimento raffigurato potrebbe essere ricondotto non soltanto alla corsa di Io ma anche a un tentativo del pittore di rendere i balzi del suo tormento, riproducendo in immagine la scena del *Prometeo*. Sembra quasi che la figura stia danzando, ma sappiamo che quella di Io non è una danza, quanto piuttosto un balzare scomposto provocato dal tormento dell'οἶστρος.

Interessante notare che, come avviene in altri casi (ad esempio Medea, Galasso 2015, 275-302; e Niobe, Rebaudo 2015, 177-204), il cambio nell'iconografia del mito è repentino, ma non è duraturo. Dopo il 415 a.C. circa, l'iconografia di Io subisce un'ulteriore mutazione: la fanciulla mantiene sembianze umane, anche se spesso le rimangono piccole e graziose corna vacchine, ma diventa preponderante la figura di Io come sacerdotessa di Era e, nelle fasi più tarde, la sua assimilazione con Iside. Ma questo è un altro capitolo della storia.

8. Evoluzioni iconografiche: punti di arrivo o di partenza?

In conclusione, dall'analisi dei vasi esaminati finora è emersa una doppia visione dell'immagine della fanciulla Io. Nella prima fase la fanciulla è raffigurata sempre come una giovenca con un ruolo secondario nella scena i cui protagonisti sono Argo e Hermes. Questo periodo termina intorno al 490 a.C. Le aree di ritrovamento dei vasi sono tutte collocabili in un contesto geografico italico ed etrusco.

A partire dal 490 a.C. si introduce nella scena la presenza di Zeus, il quale è protagonista con Io, in sembianze di giovenca, delle scene del 'tocco'. La coppia Zeus in trono/Io vacca è sempre giustapposta alla scena dell'assassinio del guardiano, e quindi alla coppia Hermes/Argo tranne nell'anfora del Pittore di Eucharides conservata ad Amburgo.

Tali raffigurazioni si interrompono intorno al 450 a.C. e su questi limiti cronologici è bene fare una precisazione. Alcuni studiosi (tra coloro che hanno ritenuto opportuno collocare la datazione del *Prometeo Incatenato* dopo il 470 a.C. vanno annoverati principalmente von Christ 1888, 375, Hoppin 1901, 335-345, e Valgimigli 1904, 377-386, i quali corroborano le proprie ipotesi filologiche appoggiandosi anche alla tradizione vascolare) collocano agli anni '60 del V sec. a.C. la datazione del *Prometeo Incatenato* e delle *Supplici*, possibili testi ispiratori della variazione iconografica. Sulla base delle datazioni più alte si rileva che il motivo del 'tocco' era già presente nei modelli delle botteghe, così come le fonti più antiche riportano e confermano, ma è nei due testi tragici che il 'tocco' è proposto come un dispositivo poetico di grande effetto: non si tratta più del tocco di Zeus che trasforma Io in giovenca per sottrarla alle ire di Era, ma del tocco divino che ripristina la forma umana della fanciulla nel momento in cui genera Epafo. Si tratta dunque di una versione diversa del 'tocco di

Zeus' che risulta presente soltanto nei testi teatrali e che è possibile abbia esercitato un certo effetto sugli spettatori e sul repertorio degli artisti, determinando la nascita di una moda che perdurò per circa trent'anni. Si può rintracciare una traduzione iconografica del tema dell'οἶστρος nella rappresentazione della giovenca prima e della fanciulla che corre poi, forse in riferimento al peregrinare di Io.

I vasi del periodo tra il 450 e il 425 a.C. testimoniano non più il racconto di una vicenda mitica ma la narrazione di un *plot*. Sul vaso di Ruvo e sulla *pelike* 'Spinelli' i personaggi mitici sembrano attori travestiti da 'Zeus', 'Argo', 'Hermes', 'Io' piuttosto che raffigurazioni dirette di personaggi del mito. Emblematico è il berretto tempestato di occhietti della *pelike* 'Spinelli' che indica l'ormai avvenuto passaggio da rappresentazione iconografica del personaggio del mito a soggetto con un costume teatrale (per la rappresentazione vascolare di un possibile costume teatrale da sileno si veda Rebaudo 2021) per quanto il personaggio di Argo non fosse mai presente in scena.

Tale sequenza iconografica ha vita breve e già a partire dal 415 a.C. (un esempio per tutti è l'*oinochoe* attica a figure rosse, conservata a Berlino, presso l'Antikensammlung, n. Inv. F2651) in poi la fanciulla, pur conservando le caratteristiche corna, assume pose e atteggiamenti che sembrano trarre ispirazione non più dal teatro bensì dalla statuaria (molti studiosi concordano in un archetipo statuariale presente sull'acropoli di Atene e facente parte di un gruppo con Callisto, attribuibile a Deinomenes; Boardman 1985).

Anche Argo, al pari della fanciulla Io, ha subito una decisa evoluzione iconografica. Da personaggio mostruoso e dotato di caratteristiche ferine anch'egli, al pari di Io e alla stessa altezza cronologica, subisce una trasformazione riprendendo le fattezze umane con un costume o un berretto punteggiato da occhi. Più tardi nei vasi della fine del IV sec. a.C. sarà raffigurato come un giovane imberbe, compagno delle vicende di Io, dalle caratteristiche quasi bucoliche.

L'interferenza nella serie iconografica delle rappresentazioni vascolari di Io si interseca con il dibattito degli studiosi che dall'Ottocento in poi si interrogano sulla paternità eschilea del *Prometeo Incatenato* e, in

correlazione al tema dell'autore del dramma, sulla sua datazione che oscilla, tra i negazionisti della paternità eschilea, intorno al 431-430 a.C.

La frequenza della rappresentazione della vicenda mitica di Io nella pittura vascolare a figure rosse segue un andamento non lineare. Infatti, essa si intensifica in prossimità della nascita del dramma attico caratterizzandosi ancora con la raffigurazione di Io giovenca ma tra il 450 e il 430 a.C. evolve nella direzione di una trasformazione del personaggio di Io in una fanciulla cornigera. Pare dunque probabile attribuire la responsabilità di questa mutazione all'interferenza di un evento importante, come può essere stata la messa in scena del *Prometeo*, il successo della tragedia (forse confermato anche dalle allusioni aristofanee ad Argo) e la conseguente circolazione del testo.

L'analisi che abbiamo condotto ci porta a una conclusione: fino al 470 a.C. circa Io è raffigurata sempre come una vacca, ai margini di una storia che non la vede protagonista e inserita in uno schema iconografico ben consolidato che vede al centro il mito di Hermes Argifonte.

Improvvisamente, intorno al 450 a.C., una bottega raffigura Io come una fanciulla con le corna, in interazione dinamica con altre figure e questa iconografia si diffonde e ha successo per circa una trentina d'anni per poi scomparire, lasciando come residuo le graziose corna nella figura di Io sacerdotessa di Era o controfigura di Iside.

A quell'altezza cronologica è certo intervenuta una interferenza importante che ha modificato, per un periodo significativo, l'immaginario degli artisti e dei loro committenti.

* I paragrafi n. 1, 4 sono a cura di Concetta Cataldo; i paragrafi n. 2, 3 sono a cura di Rocco Davide Vacca. Le restanti parti sono a cura di entrambi.

Nota bibliografica

Sulla relazione tra iconografia vascolare e dramma attico

Hoppin 1901; Trendall, Webster 1971; Taplin 1993; Settis 1997; Taplin 2007; Bordignon 2015; Cerri 2015; Centanni 2018; Rebaudo 2021.

Per le edizioni testuali e critiche e i commenti alle tragedie eschilee

Christ 1888; Valgimigli 1904; Wilamowitz-Moellendorf 1914; Schmid 1929; Focke 1930; Yorks 1936; Robertson 1938; Herington 1970; Taplin 1975; Griffith 1983; Pattoni 1987; West 1990; West 1992; Marzullo 1993; Canfora 1995; Centanni 2003; Carpanelli 2013; Cipolla 2015.

Per le edizioni critiche delle fonti citate

Meineke 1849 (Stefano di Bisanzio); Schwartz 1887-1891 (*scholia vetera in Euripidem*); Jebb 1905 (Bacchilide); Pavese 1967 (Sofocle); West 1992 (Eschilo); Montanari 1998 (Bacchilide); Nobili 2011 (Ps. Omero); Carrara 2012 (Sofocle).

Per le datazioni dei vasi

Beazley 1925; Beazley 1942; Beazley [1942] 1963; Gilotta, Baglione 1964; Bernabò Brea 1970; Beazley 1971; Boardman 1975; Yalouris 1986; Padgett 1989; Boardman 1990; Cromey 1991; Matheson 1995; Neer 1997; Oakley 1997; ThesCRA 2004; Giudice, Panvini 2007; Nikolaev 2015.

Per l'iconografia delle figure mitologiche

Boardman 1985; Yalouris 1990; Ghisellini 2007; Govi 2010; Montanaro 2008; Galasso 2015; Rebaudo 2015; Giudice 2016; Provenza 2018.

Per l'iconografia di Io

Hoppin 1901; Yalouris 1986; Moret 1990; Yalouris 1990; Nikolaev 2015.

Sulla questione eschilea

La *vexata quaestio* dell'autenticità e della cronologia del *Prometeo Incatenato* dura da più di un secolo (per un riassunto si veda Canfora 1995, 137 ss.). Il *Prometeo* è l'unica tragedia di cui non si possiedono note didascaliche o testimonianze di V secolo a.C., diversamente dalle altre sei tragedie superstiti; per altro il *Prometeo* è stato considerato di certa paternità eschilea almeno dal III secolo a.C., e nessun dubbio sulla sua autenticità è registrato da autori antichi o negli scoli all'opera teatrale (Griffith 1983, 32). Wilamowitz 1914 e F. Focke 1930, 259-304, ritenevano che essa fosse tra le più antiche e databile entro il 472 a.C. al tempo della prima visita di Eschilo in Sicilia. La linea critica contraria alla datazione alta e alla paternità eschilea è rappresentata da Yorks 1936, Herington 1970 (che datano il *Prometeo* dopo l'*Oresteia*). Schmid 1929 proponeva gli anni '50 del V secolo a.C. ma non oltre il 445. Pattoni 1987 fa slittare la datazione a circa dieci anni dopo la morte del tragico. Robertson 1938 riteneva il *Prometeo* opera di uno dei figli di Eschilo o di un nipote; a questa ultima ipotesi si aggancia Cipolla 2015, sulla scorta anche di West 1992, Griffith 1983, Marzullo 1993 i quali escludono la paternità eschilea, anche in forza dell'eccezionalità del dramma rispetto alle altre tragedie conservate. Anche Taplin 1975, 184-186, sulla base di considerazioni prettamente sceniche, ritiene che il *Prometeo* non rientri nella prassi drammaturgica di Eschilo, in quanto troppo innovativa. A favore di un allestimento siracusano della tragedia si è espressa Centanni 2003, 923, 934, 1171.

Riferimenti bibliografici

ARV² = Beazley [1942] 1963

- Beazley 1925
J.D. Beazley, *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils*, Tübingen 1925.
- Beazley 1942
J.D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford 1942.
- Beazley [1942] 1963
J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford [1942] 1963.
- Beazley 1971
J.D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971.
- Bernabò Brea 1970
L. Bernabò Brea, *CVA - Museo Civico di Genova - Pegli*, Genova 1970.
- Boardman 1975
J. Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit*, Mainz 1975.
- Boardman 1985
J. Boardman, *Greek Sculpture. The Classical Period*, London 1985.
- Boardman 1990
J. Boardman, *Vasi ateniesi a figure nere*, Milano 1990.
- Bordignon 2015
G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015.
- Canfora 1995
L. Canfora, *Le collezioni superstiti*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Salerno 1995, 137-164.
- Carrara 2012
L. Carrara, *Il numero dei drammi satireschi sofoclei: Sofocle alle Lenee ed i drammi 'prosatirici'*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia" Serie 5, Vol. 4, No. 2 (2012), 315-332.
- Carpanelli 2013
F. Carpanelli, *Erotika pathemata nel teatro eschileo: un itinerario*, "Annali Online di Ferrara - Lettere" AOFL 8, 2, 50/86 (2013), 50-86.
- Centanni 2003
M. Centanni, *Eschilo. Le tragedie*, Milano 2003.
- Centanni 2018
M. Centanni, *La luna, le stelle, uno scudo. Una possibile suggestione iconografica per l'invenzione eschilea della scena degli scudi nei Sette contro Tebe*, in V. Nizzo, A. Pizzo (a cura di), *Antico e non antico. Scritti multidisciplinari offerti a Giuseppe Pucci*, Sesto San Giovanni 2018, 115-124.
- Cerri 2015
G. Cerri, *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 85-102.

Christ 1888

W. von Christ, *Der Aetna in der griechischen Poesie*, in "Sitzungsbericht der Bayerischen Akademie der Wissenschaften" 1, 9 (1888), 349-398.

Cipolla 2015

P.B. Cipolla, *Il Prometeo satiresco di Eschilo: Pyrkaeus o Pyrphoros?*, "Aevuum Antiquum" 12/13 (2012-2013), Milano 2015, 83-112.

Cromeey 1991

R.D. Cromeey, *History and Image: The Penelope Painter's Akropolis (Louvre G372 and 480/79 BC)*, "The Journal of Hellenic Studies" 111 (1991), 165-174.

Focke 1930

F. Focke, *Aischylos' Prometheus*, "Hermes" 65 (1930), 259-304.

Galasso 2015

S. Galasso, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 275-302.

Ghisellini 2007

E. Ghisellini, *La stele funeraria greca del Museo dell'Abbazia di Grottaferrata*, "Bollettino d'Arte" 139 (2007), 19-58.

Ghisellini 2012

E. Ghisellini, *Una stele funeraria attica sul mercato antiquario romano*, "Mare Internum" 4 (2012), 29-40.

Gilotta, Baglione 1964

F. Gilotta, M.P. Baglione, *Corpus Vasorum Antiquorum: Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, Roma 1964.

Giudice 2016

E. Giudice, *L'uomo albero*, "Ostraka" 25 (2016), 19-27.

Giudice, Panvini 2007

F. Giudice, R. Panvini, *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indegni*, Roma 2007.

Govi 2010

E. Govi, *La stele di Bologna di V sec. a.C.: modelli iconografici tra Grecia ed Etruria*, "Bollettino di Archeologia on line" 1, Volume speciale D/D2/5 (2010), 36-47.

Grilli 2015

A. Grilli, *Mito, tragedia e racconto per immagini a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per una semiotica comparata*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 103-144.

Griffith 1983

M. Griffith, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge 1983.

Guidorizzi 2002

G. Guidorizzi, *Letteratura greca, da Omero al secolo VI d.C.*, Milano 2002.

Herington 1970

C.J. Herington, *The Author of Prometheus Bound*, Austin 1970.

Hoppin 1901

J.C. Hoppin, *Argos, Io, and the Prometheus of Aeschylus*, "Harvard Studies and Classical Philology" 12 (1901), 335-345.

Jebb 1905

R. Jebb, *Bacchylides. The Poems and Fragments*, Cambridge 1905.

LIMC

AA.VV., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, München 1981-1999.

Marzullo 1993

B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993.

Matheson 1995

S.B. Matheson, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, Madison 1995.

Meineke 1849

A. Meineke, *Stephan von Byzanz. Ethnika*, Berlin 1849.

Montanari 1998

F. Montanari, *Storia della letteratura greca*, Roma, Bari 1998.

Montanaro 2008

A.C. Montanaro, *Tipologie tombali e contesti funerari a Ruvo di Puglia. Il corredo della "Tomba dell'hydria dei vasai"*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Vasi, immagini, collezionismo*, Atti delle giornate di studi Milano 7-8 novembre 2007, Milano 2008, 99-116.

Moret 1990

J.M. Moret, *ἸΩ ΑΠΟΤΑΥΡΟΥΜΕΝΗ*, "Revue Archéologique", Nouvelle Série, Fasc. 1 (1990), 3-26.

Neer 1997

R.T. Neer, *CVA – J. Paul Getty Museum*, n. 7, Malibu 1997.

Nikolaev 2015

A. Nikolaev, *Ten Thousand Eyes: The Story of Ἀργός Μυριωπός*, "Greek, Roman, and Byzantine Studies" 55 (2015), 812-831.

Nobili 2011

C. Nobili, *L'Inno omerico a Hermes" e le tradizioni locali*, Milano 2011.

Oakley 1997

J.H. Oakley et al., *Athenian Potters and Painters, The Conference Proceedings*, Oxford 1997.

- Padgett 1989
J.M. Padgett, *The Geras Painter: An Athenian Eccentric and His Associates*, Harvard 1989.
- Pattoni 1987
M.P. Pattoni, *L'autenticità del Prometeo Incatenato di Eschilo*, Pisa 1987.
- Pavese 1967
C. Pavese, *L'Inaco di Sofocle*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" 3 (1967), 31-50.
- Provenza 2018
A. Provenza, *Un destino paradigmatico. L'ibrido e la necessità del γάμος nel mito di Io*, in S. Bigliazzi, F. Lupi, G. Ugolini (a cura di), *Συναγωνίζεσθαι Studies in Honour of Guido Avezzi*, Verona 2018, 167-193.
- Rebaudo 2015
L. Rebaudo, *Il tema di 'Niobe in lutto'*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 177-204.
- Rebaudo 2021
L. Rebaudo, *Ἵ Σειληνὸς πάππος e Dioniso. Un cratere campano con attore comico in costume*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio 2021).
- Robertson 1938
D.S. Robertson, *On the chronology of the Aeschylus*, "Proceedings of the Cambridge Philological Society" 169 (1938), 169-171.
- Schmid 1929
W. Schmid, *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*, Tübingen 1929.
- Schwartz 1887-1891
E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, Berlin 1887-1891.
- Settis 1997
S. Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, in W. Kemp, G. Mattenklott, M. Wagner, M. Warnke (hrsg. v.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Berlin 1997, 33-73.
- Taplin 1975
O. Taplin, *The title of Prometheus Desmothes*, "The Journal of Hellenic Studies" 95 (1975), 184-186.
- Taplin 1993
O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-paintings*, Oxford 1993.
- Taplin 2007
O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.

- ThesCRA 2004
AA.VV., *Thesaurus Cultus Et Rituum Antiquorum*, Los Angeles 2004.
- Trendall, Webster 1971
A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.
- Valgimigli 1904
M. Valgimigli, *Eschilo: la trilogia di Prometeo*, Bologna 1904.
- West 1990
M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
- West 1992
M.L. West, *[Aeschylus]. Prometheus*, Stuttgart 1992.
- Wilamowitz- Moellendorf 1914
U. Wilamowitz, *Aischylos Interpretationem*, Berlin 1914.
- Yalouris 1986
N. Yalouris, *Le mythe d'Io : les transformations d'Io dans l'iconographie et la littérature grecque*, "Bulletin de Correspondance Hellénique" Suppl. 14 (1986), 3-23.
- Yalouris 1990
N. Yalouris, *Io* (sub voc.), in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, München 1990, 661-676.
- Yorks 1936
E.C. Yorks, *The date of the Prometheus Vincetus*, "Classical Quaterly" 30 (1936), 153-154.
-

English abstract

The iconographic journey of Io and the characters in his mythical story stem from a reflection on the literary and iconographic sources that tell his story. It is possible to hypothesize that the Attic tragedy could have triggered and stimulated an iconographic change of Io, who, originally, is depicted as a heifer, while from about 450 BCE Io changes her connotations turning into a female with bovine horns. As a corollary to the reflections, it seems possible (or evident) that the iconographic evolution affected the character of Argo, too.

keywords | Io, metamorphosis, Aeschylus, Prometheus Bound.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)



la rivista di **engramma**

luglio/agosto **2021**

183 • Alias. Miti còlti sul (manu)fatto

Editoriale

Monica Centanni, Maurizio Harari

A Clue to the Riddle of the Dareios krater / 'vaso di Dario'?

Oliver Taplin

Metamorfosi e peregrinazioni di Io

Concetta Cataldo, Rocco Davide Vacca

**ἄπαιθ δρώμενα. Un criterio per la relazione tra testi teatrali
e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.)**

Monica Centanni, Alessandro Grilli

Dal mito tragico all'immagine su vaso

Alessandro Grilli

Il sileno e Dioniso

Ludovico Rebaudo

La donna e il cavallo: persistenza di un paragone

Claudio Franzoni

Giorgio de Chirico, Le printemps de l'ingénieur

Maurizio Harari

Giuseppe Pucci. Scritti corsari di un archeologo classico

Roberto Andreotti

Bibliografia di Giuseppe Pucci

Mara Sternini

'Tradizione', fra memoria e oblio

Salvatore Settis

Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2021)

Alessandra Pedersoli