

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



edizioni**engramma**

direttore
monica centanni

redazione
sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, emily verla 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.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.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.engramma.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 *ἅπαξ δρῶμενα. 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

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 Neottolemo a Delfi in *Andromaca*

Monica Centanni, Alessandro Grilli

§ I. Come funziona la & di pots&plays

§ II. Quattro casi di ἄπαξ δρώμενα e riflessi sulla pittura vascolare

§ III. Dal mito al dramma, e ritorno: la tragedia che 'fa mito'

I. Come funziona la & di pots&plays

Ritorniamo sulla *vexata quaestio* del rapporto tra mito, rappresentazione teatrale e iconografia vascolare a soggetto mitologico, un tema su cui avevamo fatto il punto in *Scene dal mito* (Bordignon 2015) e che ha animato il Seminario itinerante *Pots&Plays* (l'omaggio del titolo del progetto di ricerca è, ovviamente, a Taplin 2007). La questione dei criteri che garantirebbero una relazione tra testi teatrali e pitture su vaso è stata oggetto di ampia discussione ed è ancora aperta (v. Seminario *Pots&Plays* 2015; Taplin 2015a; Taplin 2015b; e, in questo stesso numero di Engramma, l'aggiornamento e le puntualizzazioni teoriche e metodologiche di Oliver Taplin, in riferimento alla discussione sui "signals": Taplin 2021, con bibliografia).

Abbandonata la prospettiva logocentrica otto-novecentesca della derivazione lineare testo-immagine, emergono con chiarezza anche i limiti della prospettiva iconocentrica (sul punto v. Rebaudo 2015, 64ss). Testi teatrali e immagini vascolari sono indubbiamente in relazione, ma il problema che resta aperto è: in che modo sono in relazione? In che modo essi sono entrati in relazione?

La logica indiziaria delle influenze, che tende ad assimilare i rapporti a una forma di derivazione meccanica, come quella della copia testuale, è chiaramente una logica rigida e limitata. Tuttavia, essa presuppone un principio 'filologico' potenzialmente utile: quello della 'coincidenza in

errore'. Nelle fasi di *recensio* e di *collatio* dei testimoni di un testo, un principio guida importante è che la possibile derivazione diretta o indiretta di un testimone da un altro, e la conseguente *eliminatio codicum* (da praticare sempre con grande cautela: v. Pasquali [1934] 1952², 35-36 e *passim*), dipenda da una coincidenza in errore: se il testimone più antico è portatore di una anomalia evidente e questa anomalia si ritrova in testimoni più recenti, allora la coincidenza nell'anomalia è segno inequivocabile di una derivazione e, se non significa un rapporto di copia diretta, postula comunque, magari attraverso fasi di mediazione, un rapporto genealogico. Naturalmente l'analogia con la critica testuale non deve indurre a credere che il procedimento sia valido in modo esaustivo e senza residui: come mostra Ludovico Rebaudo, la stessa idea di andare alla ricerca di un 'archetipo' nella tradizione iconografica risulta per lo più fallace (Rebaudo 2019, 110ss). E possiamo bene affermare che, in ultima analisi, essa è semplicistica e fallace anche in ambito filologico, visto il ruolo della contaminazione, della correzione e della congettura nella determinazione di un assetto testuale, per non parlare della fluidità del testo in tutte le fasi della sua trasmissione (Pasquali [1934] 1952², XI e *passim*; una ripresa e sintesi, applicabile anche al metodo iconografico, in Centanni 2015, specie le pagine 134-137).

Dunque, la 'coincidenza in errore' potrebbe essere un buon criterio, mutuato dalla filologia testuale (in particolare quando si tratta di lacune: il riferimento è ancora a Pasquali [1934] 1952², 21, 140), valido per certificare la relazione tra due 'testi', quali sono il testo teatrale vero e proprio e una iconografia vascolare. Ma la domanda nel caso specifico è: 'errore' rispetto a cosa? Se c'è un ambito in cui la libertà di cui gode un autore nel rielaborare la tradizione mitica è al massimo grado di espressione creativa, questo è proprio il teatro greco del V e del IV secolo, in cui ogni dramma si propone come una nuova, possibilmente inedita, versione del mito. In questo senso, ogni versione teatrale rispetto ai suoi precedenti letterari (o di altro tipo) è una intenzionale 'deviazione'. Quindi è ovvio che se l'arte è in qualche misura condizionata dal teatro, la 'coincidenza in errore' dell'iconografia – ovvero con la variante mitografica che il dramma impone – altro non è che una coincidenza con la variante mitografica che il dramma stesso propone. Ma anche ammesso (e, per le ragioni appena esposte, non concesso) che il criterio della 'coincidenza in errore' sia applicabile, con un qualche senso, alla relazione testo teatrale/

pittura vascolare, diventerebbe automaticamente una ‘coincidenza in variante’, e perciò risulterebbe significativo solo quando la variante fosse univocamente tale e riconducibile a un preciso testo noto.

Torniamo dunque a una prima formulazione, molto generale, del problema. Possiamo identificare il tracciato di contatti indubitabili tra il mito tragico (messo in scena) e la rappresentazione vascolare? Nel corso del Seminario itinerante *Pots&Plays* abbiamo sottoposto a processo critico i criteri individuati da Taplin come indizi di un rapporto più o meno diretto, fra teatro e pittura vascolare (Seminario *Pots&Plays* 2015; Taplin 2015b). In particolare, la critica era rivolta alle definizioni dei diversi gradi di relazione tra ‘pot’ e ‘play’ che Taplin aveva modulato nelle sue schede sui singoli manufatti:

1. – “quite likely reflecting”
 - “may well reflect”
 - “possibly associated to”
 - “apparently related to”
 - “just possibly related to”
 - “possibly, but not probably, related to”
 - “possibly related to”
 - “quite possibly related to”
 - “probably related to”
 - “plausibly related to”
 - “plausibly related quite closely to”
 - “very plausibly related to”
 - “may be connected to”
 - “may be related to”
 - “may be plausibly related to”
 - “may well be related to”
 - “more than probably related to”
 - “more than likely related to”
 - “quite likely related to”
 - “related to”
 - “closely related to”
 - “quite closely related to”

- “directly related to”
- “evidently related to”

Come si evince dall’elenco si tratta di una scala articolata su gradi di progressiva prossimità tra il vaso e la tragedia: abbiamo riprodotto le ben 24 definizioni, utilizzate per introdurre le schede dei 109 esemplari esaminati nel saggio di riferimento di Oliver Taplin, escludendo le sottospecie pur presenti (Taplin 2007, *passim*), per dare conto della variegata classificazione che lo studioso avverte la necessità di articolare al fine di cogliere nel modo più preciso possibile la relazione tra ogni manufatto analizzato e il dramma al quale il vaso è collegabile. Questa stessa variegata e sofisticata declinazione delle definizioni di maggiore e minore prossimità che Taplin propone, se da un lato è una prova della positiva prudenza e della seria ponderatezza metodologica dello studioso, dall’altro però sembra denunciare l’oggettiva difficoltà di applicare al singolo caso una tassonomia minuziosa ma poco sistematica: le sfumature degli avverbi modali ambiscono a misurare il grado di affinità tra vasi e tragedia, tenendo il testo del dramma come punto di riferimento al quale la pittura vascolare, più o meno – ‘probabilmente’, ‘plausibilmente’, ‘verosimilmente’, ‘certamente’ – si avvicinerrebbe; tuttavia esse rinunciano a estendere il discorso alle difficoltà che, a monte del collegamento, sono poste dalla natura e dai diversi codici espressivi dei testi teatrali e dei manufatti vascolari, e da ciò che sappiamo dei rispettivi contesti di produzione e di fruizione.

In realtà, il tipo di classificazione proposto da Taplin fa leva su presupposti importanti in senso teorico generale perché, insistendo sulle diverse forme di distanza, dà comunque per scontato uno stesso tipo di rapporto: nei casi di prossimità più evidente la classificazione presuppone infatti un rapporto diretto tra testo teatrale e pittura vascolare, rapporto che via via si fa più lasco nei casi in cui troppi dettagli rivelano le differenze specifiche tra i due testi, anche se non viene precisato come intendere di preciso questa relazione meno stringente. Come abbiamo avuto modo di argomentare, però (Seminario Pots&Plays 2015), in nessun caso il ‘testo’ pittorico coincide *ad unguem* con il testo teatrale (sul punto torneremo tra poco con l’analisi di casi specifici). Di conseguenza, nel valutare la distanza dell’immagine dal testo, è forse più saggio non dare troppo peso

ai parametri di quantità: l'importante non è tanto valutare se la distanza tra pittura e testo teatrale sia minima o sia di più ampia misura, quanto sottolineare la divergenza 'qualitativa' – essenziale – dell'immagine rispetto al testo. L'incommensurabilità sostanziale del codice semiotico (repertorio, tecnica, funzione) rispetto al codice drammatico e teatrale fa sì che l'immagine riprodotta su vaso sia comunque sempre altra cosa – sia rispetto al testo rappresentato, sia rispetto al testo semplicemente letto.

Riprendendo e sviluppando le posizioni delineate nello studio del 2015, la nostra tesi si può sintetizzare così: i contatti fra tragedia e raffigurazione vascolare a soggetto mitologico si possono postulare, con una certa dose di sicurezza, solo nei casi in cui sia chiara e identificabile la modifica che la tragedia ha apportato ai contenuti narrativi di un mito. Solo in quei casi la riproduzione della modifica – riconoscibile come una anomalia o deviazione importante rispetto alle varianti che circolavano in precedenza, e certificata da prove dirette o indirette nelle versioni iconografiche della stessa storia – si potrà considerare una prova sicura dell'esistenza di un contatto tra testo e immagine. Forse la sola 'prova certa', anche se resta non dimostrabile la natura e la qualità di questo contatto, che può essere sì di prima mano ma, molto più probabilmente, sarà il risultato di ulteriori mediazioni che è difficile, se non impossibile, indagare.

In altre parole: in questo lavoro intendiamo riproporre il criterio che avevamo denominato "dell'ἄπαξ δρῶμενον" come il più significativo, se non l'unico, che possa garantire una relazione tra testo teatrale e pittura vascolare (così avevamo già argomentato in Seminario *Pots&Plays* 2015, 39ss). La locuzione ἄπαξ δρῶμενον è da intendersi, ovviamente, solo in senso traslato: essa è modellato sul sintagma lessicografico ἄπαξ λεγόμενον, che si riferisce a parole attestate una sola volta in un'opera, in un autore o, più genericamente, in tutto il *corpus* di testi antichi conservato. Mutuiamo l'idea di unicità riferendola, in modo leggermente improprio, alla novità introdotta da un drammaturgo in una vicenda mitica a partire da una delle sue opere: l'ἄπαξ δρῶμενον è infatti tale solo rispetto al repertorio precedente; nel momento in cui quella novità si afferma, essa è tutto tranne che un *unicum*. Ma piuttosto che usare il generico termine di 'coincidenza in variazione' preferiamo mantenere l'espressione già impiegata nel saggio collettivo del 2015, per

l'immediatezza con cui essa riesce a suggerire il carattere eccezionale e isolato dell'innovazione mitologica al suo sorgere.

Per identificare una relazione tra l'immagine su vaso e il testo drammatico o la sua performance teatrale, e per rintracciare le dinamiche di questa relazione, vanno dunque analizzati con attenzione i casi di coincidenza in variazione, cioè quelli in cui l'immagine riproduce un elemento dell'azione mitica introdotto per la prima volta, a quanto ci risulta, in uno specifico dramma.

II. Quattro casi di ἄπαξ δρῶμενα e riflessi sulla pittura vascolare

Una precisazione preventiva: data la parzialità dei testi conservati dalla tradizione, è sempre da tenere presente la difficoltà di accertare se il tragediografo autore del dramma a noi noto sia stato effettivamente il primo a inventare, integrare o rielaborare quella specifica variante (questa riserva è sviluppata oltre). Comunque, fra le tragedie che leggiamo oggi, precise testimonianze relative a specifiche innovazioni drammatiche ci permettono di individuare pochi, indubitabili, casi di ἄπαξ δρῶμενα. Quattro esempi:

- 1 | Clitemnestra che sveglia le Erinni e, prima, Oreste abbarbicato all'*omphalos* di Delfi (invenzione drammaturgica eschilea in *Eumenidi*: v. Centanni 2003, 596-597, 1091, con bibliografia);
- 2 | Medea che fugge dopo l'infanticidio sul carro del Sole (invenzione drammaturgica euripidea: v. Page [1938] 2001, xxi-xxx, in part. xxvii; Mastronarde 2002, 44ss; Allan 2002, 17-24; Vox 2003; Tedeschi 2010, 5-8, con bibliografia);
- 3 | Clitemnestra che scopre il seno di fronte al figlio al momento del matricidio (invenzione drammaturgica eschilea in *Coefore*: v. Centanni 2003, 1079-1080, con bibliografia);
- 4 | il caso di Neottolema a Delfi, in atto di difendersi dall'aggressione omicida di Oreste (invenzione drammaturgica di Euripide in *Andromaca*: v. Stevens 1971, 3-5; Woodbury 1979; Allan 2000, 25-32 con bibliografia).

In tutti questi casi si tratta di novità apportate al repertorio mitico dal tragediografo, in ragione della particolare costruzione drammaturgica del suo dramma per le quali si registra un riflesso preciso in uno o più esemplari di pittura vascolare. La scelta e l'ordine dei quattro episodi che

proponiamo come casi esemplari rispondono a un criterio logico e metodologico. Più specificamente, si tratta di quattro casi in cui è comprovato che si tratta di versioni teatrali in cui l'autore non solo ha elaborato il mito, in tutto o in parte, in modo originale e inedito, ma nei quali, per ragioni di scelta innovativa o da quanto si ricava per lo sviluppo intrinseco alla drammaturgia della singola tragedia, risulta ampiamente probabile – se non certificato come nel caso di *Eumenidi* – che si tratta di una versione del mito, o della declinazione di un suo episodio, adottata dal tragediografo soltanto per quello specifico dramma. In altre parole, abbiamo preso in considerazione quattro casi in cui è altissima, se non certa, la probabilità che si tratti di ἀπαξ δρώμενα. Di conseguenza, l'ordine in cui proponiamo i quattro esempi è dettato dal grado di probabilità che il dramma, o più specificamente l'episodio in esame, sia un *unicum* drammaturgico: in questo senso il primo caso è tratto da *Eumenidi* – per le quali l'*hypothesis* stessa del dramma garantisce l'unicità dell'invenzione drammaturgica eschilea; il secondo è la riproduzione della scena finale della *Medea* euripidea che, come noto, la critica riconosce come invenzione del tragediografo; il terzo caso riguarda la scena puntuale del matricidio di Clitemnestra, che Eschilo presenta in una versione inedita, a quanto risulta non ripresa dagli altri tragediografi; il quarto caso è la scena dell'assassinio di Neottolema a Delfi su mandato di Oreste, nella variante che, a quanto risulta, fu introdotta da Euripide nell'*Andromaca*.

Vediamo quali problemi teorici pone l'analisi specifica dei singoli casi.

II.1 Oreste a Delfi, secondo la versione di *Eumenidi* e in quattro pitture vascolari

l'*hypothesis* di *Eumenidi* attesta che il *mythos* del terzo atto dell'*Oresteia* è invenzione tutta eschilea:

παρ' οὐδετέρῳ κείται ἡ μυθοποιία

“questa versione del mito non si trova in nessuno degli altri due”.

Data la testimonianza della fonte antica pare quindi da escludere che la trama che comprende la fuga di Oreste a Delfi e poi il processo ad Atene sia stata ripresa in qualche dramma per noi perduto dagli altri due grandi

tragediografi del V secolo a.C.; la testimonianza ha un tono perentorio che induce a scartare anche l'ipotesi che quella versione del *mythos* – così innovativa e insieme costruita drammaturgicamente come un esito che conclude in modo inedito altri due atti della trilogia – sia stata ripresa da altri tragediografi minori. Il caso di *Eumenidi* è dunque un caso, certificato, in modo probante, di ἀπαξ δρῶμεν.

La sezione del dramma che ci interessa in particolare per la nostra verifica è il prologo di *Eumenidi*: si sono conservati infatti (almeno) quattro vasi, datati al IV secolo a.C., con 'iconogrammi' collegabili in modo inequivoco all'atto delfico della tragedia eschilea.



1 | Oreste a Delfi, Cratere a calice sovradipinto nello stile "di Gnathia", attribuito al Gruppo di Konnakis, 360-340 a.C., Sankt Peterburg, Hermitage, B 1743 (349).

Su un cratere conservato all'Hermitage [Fig. 1], il set rappresenta, mediante una leggera struttura tetrastila, l'architettura di un tempio al centro della quale sta l'*omphalos* delfico rappresentato secondo l'iconografia convenzionale come un grosso uovo marmoreo imbrigliato in un intreccio di cordoni membranosi a nodi sferoidali, assimilabile a una rete composta con cordoni ombelicali; una figura maschile nuda, ma con corto *himation* e calzari, è abbarbicata all'*omphalos* e sguaina la spada con la mano destra. Una figura femminile sulla destra della scena, sontuosamente vestita

con una lunga tunica decorata, si allontana con un gesto di ripulsa; in basso, stese a terra, stanno sei figure femminili con il volto nero e la chioma chiara, distese o semidistese a terra, apparentemente non coinvolte nell'azione che avviene sopra di loro.

Gli elementi che stabiliscono la relazione tra la scena sul cratere di San Pietroburgo ed *Eumenidi* sono:

a) La postura della figura maschile, accostabile alla descrizione di Oreste messa in bocca alla Pizia in *Eum.* 40-42:

ὁρῶ δ' ἐπ' ὀμφαλῷ μὲν ἄνδρα θεομυσῇ / ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον,
αἵματι / στᾶζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδὲς ξίφος.

“Vedo là, sull'*omphalos*, un uomo odioso agli dei. / E là come un supplice... /
le mani gocciano sangue... ha in mano una spada che da poco ha colpito”.
(trad. M. Centanni)

b) L'atto di fuga della figura femminile, accostabile alla repulsione della Pizia che alla visione di Oreste si ritrae spaventata in *Eum.* 34-35:

ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν, / πάλιν μ' ἐπεμψεν ἐκ δόμων
τῶν Λοξίου,

“Tremendo a dirsi, tremenda visione davanti ai miei occhi! / Via, mi scaccia
via dalla dimora del Lossia”

c) La presenza delle figure femminili sdraiate a terra, accostabile alla descrizione delle Erinni che concorrono a provocare nella Pizia ripulsa e disgusto in *Eum.* 46-59

πρόσθεν δὲ τάνδρῳ τοῦδε θαυμαστὸς λόχος / εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν
ἥμενος. / οὔτοι γυναικάς, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω, / οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν
εἰκάσω τύποις. / εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας / δεῖπνον
φερούσας: ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν / αὖται, μέλαιναί δ' ἐς τὸ πᾶν
βδελύκτροποι / ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν / ἐκ δ' ὀμμάτων
λείβουσιδυσφιλή λιβα / καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα / φέρειν
δικαίος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας. / τὸ φύλον οὐκ ὀπωπὰ τῆσδ' ὁμιλίας /
οὐδ' ἦτις αἷα τοῦτ' ἐπεύχεται γένος / τρέφουσ' ἀνατεῖ μὴ μεταστένειν
πόνον.

“E di fronte a quell'uomo ecco uno strano gruppo / di donne dorme,
appoggiate ai sedili. / No, non donne sono, ma Gorgoni direi piuttosto. / No,
neppure alle Gorgoni assomigliano. / Una volta ho visto dipinte le Arpie /
che portavano via il pasto a Fineo: / queste sono senz'ali ma ci assomigliano
/ Sono nere, ripugnanti, russano – irregolare è il loro respiro: dai loro / occhi
cola un orrido umore. E quelle vesti! Davanti alle statue degli dei / non è
lecito portarle e neppure fra gli uomini, nelle loro case. / Non ho mai visto
esseri come questi! Non esiste una terra che si possa augurare di allevare /
una simile razza senza suo danno, senza pena!”

“Nere”, “senz’ali”, ma anche un altro dettaglio fa accostare l’immagine al testo: la colorazione dei capelli che, a differenza di quelli striati d’oro di Oreste, appaiono decisamente canuti. Apollo, quando, nella scena seguente, vedrà le Erinni addormentate, metterà l’accento sulla loro “puerile vecchiaia” – con splendido ossimoro in *Eum.* al verso 62:

γραιῖαι παλαιαὶ παῖδες

“vecchie, antiche bambine”.

Diverso è lo schema compositivo, ma evidentemente riferibile allo stesso atto del dramma, è la raffigurazione su un cratere di Boston [Fig. 2]. La figura maschile nuda, vestita soltanto del corto *himation* svolazzante e dei calzari, abbarbicata all’*omphalos* con la spada in pugno e il ginocchio appoggiato sul basamento della pietra sacra è evidentemente Oreste; le fanciulle accasciate ai suoi piedi le Erinni dormienti. Gli attributi iconografici delle due figure stanti, consentono di riconoscere immediatamente Apollo a destra e Atena a sinistra.



2 | Oreste a Delfi, Cratere a campana apulo, ca. 360, Boston, Museum of Fine Arts, 1976.144.

3 | Oreste a Delfi, Cratere a volute apulo, ca. 360, Napoli, Museo archeologico nazionale, 82270 (H 3249).

Ancora diverso lo schema iconografico che vediamo in un cratere di Napoli [Fig. 3]. Oreste è abbarbicato all’*omphalos*, la Pizia è sconvolta in fuga, Apollo tiene a bada con un gesto della mano una nera Erinni che svolazza sull’angolo sinistro del quadro. A sinistra una figura femminile identificabile come Artemide, con l’arco in pugno e i suoi cani da caccia, è nell’atto di guardare da lontano la scena.

In un cratere conservato al Louvre troviamo sintetizzate scene diverse dell'atto delfico' [Fig. 4].



4 | Oreste a Delfi, Cratere a campana apulo, Paris, Musée du Louvre, K 710.

Al centro Oreste, ancora in nudità eroica e con spada sguainata, usa però l'*omphalos* come un sedile. Dietro di lui Apollo tiene sospeso sopra il suo capo un maialino. Si tratta di un chiaro riferimento al racconto che lo stesso Oreste farà nel primo episodio del dramma la cui ambientazione è spostata da Delfi ad Atene e in cui Oreste racconta ad Atene delle peripezie che ha affrontato per arrivare alla città e i riti di purificazione ai quali si è sottoposto per presentarsi puro al cospetto della dea. Così in *Eum.*, 279-284:

φωνεῖν ἐτάχθην πρὸς σοφοῦ διδασκάλου. / βρίζει γὰρ αἷμα καὶ
μαραίνεται χερὸς, / μητροκτόνον μίασμα δ' ἐκπλυτον πέλει / ποταίνιον
γὰρ ὄν πρὸς ἐστὶ θεοῦ / Φοίβου καθαρμοῖς ἤλᾳθη χοιροκτόνοις.

“Un maestro sapiente mi ha ordinato di parlare: / Il sangue è placato,
sbiadita la macchia dalla mia mano. / La contaminazione del matricidio è
tutta lavata: / Era fresca la macchia quando presso l'altare del dio / Febo fu
cancellata con riti purificatori: / un piccolo maiale fu sacrificato”.

In un cratere venduto da Christies nel 2003 [Fig. 5] la scena della purificazione di Oreste è diventata un episodio autonomo, scollegato da altre situazioni messe in scene o narrate nella tragedia: protagonisti sono ora, soltanto, Oreste, Apollo e il maialino sacrificale.



5 | Cratere a campana apulo, attribuito al 'Pittore di Tarporley', 400-385 B.C. (by Christies 2003: 2002 Maccioli Collection, Melbourne, 1984, BGM Collection, Melbourne, 1988-1994, Graham Geddes Collection, Melbourne, 1994).



6 | Il Fantasma di Clitemnestra sveglia le Erinni, Cratere a campana apulo, Paris, Musée du Louvre, K 710.

Ma, tornando al cratere del Louvre, a sinistra, in contemporanea, è evocata un'altra scena – questa sicuramente ἄπαξ δρώμενον eschileo.

Una figura femminile ammantata in un mantello sontuoso, con il capo velato, agita la mano davanti agli occhi di un gruppo di fanciulle dormienti, semisdraiate e appoggiate l'una all'altra. La scena è accostabile a un altro, importante atto del prologo delfico della tragedia – la comparsa del Fantasma di Clitemnestra che sveglia le Erinni in *Eum.*, 94ss:

εὔδοιτ' ἄν, ὦή, καὶ καθευδουσῶν τί δεῖ; / [...] / τί δρᾷς; ἀνίστω.

“Su, sveglia! eh, dormite bene! / Ma che bisogno c'è qui di qualcuno che dorme? / [...] Che fai? Alzati!”

La posizione semisdraiata delle Erinni era stata così puntualmente descritta dalla Pizia in *Eum.*, 46-47:

θαυμαστὸς λόχος / εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἤμενος.

“uno strano gruppo / di donne, appoggiate ai sedili, dorme”.

I quattro vasi sopra descritti, e accuratamente studiati in Taplin 2007, 61-66, non possono essere considerati una serie perché presentano diversi schemi iconografici e rappresentano diversi episodi. Il denominatore comune è la 'scena delfica' delle *Eumenidi* di Eschilo.

Siamo dunque di fronte a un certificato ἄπαξ δρώμενον e a un gruppo di raffigurazioni vascolari che, in modo poligenetico, con schemi e spunti iconografici e compositivi diversi, alludono comunque inequivocabilmente al prologo della tragedia eschilea. Possiamo, dunque far riferimento a questa relazione per stabilire un rapporto certo tra *Eumenidi* e i 4 manufatti?

Abbiamo messo in evidenza sopra gli elementi concordanti tra pittura vascolare e testo teatrale; vediamoli ora accanto agli elementi discordanti:

1) Cratere dell'Hermitage

Elementi concordanti | postura di Oreste sull'*omphalos*; Pizia spaventata; postura e aspetto delle Erinni addormentate,

ma

Elementi discordanti | Nudità di Oreste; aspetto non ripugnante delle Erinni.

2) Cratere di Boston

Elementi concordanti | Postura di Oreste sull'*omphalos*; postura e aspetto delle Erinni addormentate,

ma

Elementi discordanti | Nudità di Oreste; bellezza delle Erinni; presenza di Atena (che compare come *persona dramatis* nell'episodio successivo e non nella scena delfica).

3) Cratere di Napoli

Elementi concordanti | Postura di Oreste sull'*omphalos*; postura della Pizia spaventata; Apollo scaccia le Erinni; pelle scura dell'Erinni,

ma

Elementi discordanti | Postura dell'(unica) Erinni, in volo e con serpente impugnato come arma; presenza di Artemide.

4) Cratere del Louvre

Elementi concordanti | Postura di Oreste sull'*omphalos*; postura delle Erinni

semi-sdraiate e addormentate; il Fantasma di Clitemnestra sveglia le Erinni,
ma

Elementi discordanti | il montaggio simultaneo di tre scene diverse: scena di Oreste sull'*omphalos* + scena successiva del Fantasma + scena "intrusa" del sacrificio (raccontata nell'episodio successivo da Oreste ad Atene); la bellezza delle Erinni; la presenza di Artemide; la nudità di Oreste.

Oliver Taplin classifica i quattro casi con queste definizioni:

Cratere dell'Hermitage: "Quite closely related to the Delphi scene in Aeschylus' *Eumenides*"

Cratere di Boston: "Related to the Delphi scene in Aeschylus' *Eumenides*"

Cratere di Napoli: "Related to the Delphi scene in Aeschylus' *Eumenides*"

Cratere del Louvre: "Plausibly related to the Delphi scene in Aeschylus' *Eumenides*"

La domanda è: quanto è utile questa classificazione per gradi diversi di prossimità della raffigurazione vascolare al testo?

Qualche nota: la presenza di Artemide, che è del tutto estranea al dramma, dal punto di vista del repertorio iconografico, è introdotta molto banalmente perché 'fa coppia' con Apollo; la nudità di Oreste è, molto banalmente, la nudità eroica; l'aspetto tutt'altro che ripugnante delle Erinni molto banalmente non tiene conto della precisa indicazione del testo drammatico.

La spiegazione è più semplice e insieme più complessa di quel che può apparire. Anche in un caso come questo in cui c'è senza dubbio una 'aria di famiglia' tra la scena delfica di *Eumenidi* e un gruppo di vasi, e l'influenza è garantita dal fatto che sappiamo per certo che si tratta di un ἄπαξ δρωμενον, possiamo dire soltanto che l'icastica versione eschilea di Oreste a Delfi ha 'fatto mito' e che quel mito, per passa parola, ha prodotto immagini. Possiamo dire soltanto questo – ma forse non è poco.

II.2 Medea sul carro, secondo la versione teatrale di Euripide e in due pitture vascolari

L'iconografia 'tragica' di Medea si è molto arricchita negli ultimi decenni; due vasi, in particolare [Fig. 7 e Fig. 8] riportano una stessa azione mitica

(la fuga di Medea sul carro del Sole dopo l'infanticidio) in una versione databile intorno al 400 a.C., cioè molti decenni prima della più antica raffigurazione del mito nota in precedenza. Come osserva Taplin, questi due vasi potrebbero essere stati dipinti "while Euripides was still alive" (Taplin 2007, 117). La prossimità cronologica naturalmente non deve far dimenticare che la tragedia cui i vasi si riferiscono era stata rappresentata nel 431 a.C., cioè diversi decenni prima, e che i vasi sono stati decorati a grande distanza dall'Attica. Difficile stabilire se il dramma, che anche in Atene non era stato oggetto di riprese, fosse stato effettivamente messo in scena nel contesto apulo da cui provengono questi vasi.

Consideriamo dunque le due immagini: la prima è un'idria lucana attribuita al Pittore di Policoro.



7 | Medea fugge sul carro del Sole, Hydria lucana del Pittore di Policoro, Museo Nazionale della Siritide, 35296.

Medea (identificata dal nome) è rappresentata in ricche vesti orientali mentre guida un carro trainato da due serpenti. Dietro di lei, alla destra dell'immagine, un uomo barbuto in nudità eroica (evidentemente Giasone) agita una spada con la mano destra. Nello spazio sotto al carro, due cadaveri di ragazzi sono compianti da un uomo barbuto accovacciato, in atteggiamento dolente (mano sinistra portata alla tempia). Ai due angoli superiori dell'immagine si trovano figure (mutile) leggibili come divinità (quella di sinistra è una divinità alata).

Nell'altro vaso, un sontuoso cratere a campana oggi a Cleveland [Fig. 8], la stessa azione mitica viene rappresentata secondo uno schema iconografico affine a quello adottato dal Pittore di Policoro.



8 | Medea fugge sul carro del sole, Cratere lucano a figure rosse, ca. 400 BC, Cleveland, Cleveland Museum of Art.

La scena è la stessa, ma è diversa in dettagli sostanziali: Medea indossa un abito ancora più ornato che nell'*hydria*, i serpenti sono molto più grandi e cromaticamente appariscenti, con un effetto che sottolinea la loro connessione con la luminosità del sole. Allo stesso fine punta il l'anello circoscritto da punte concentriche intorno all'intero gruppo, in cui si legge chiaramente la resa dell'alone di un'apparizione abbagliante. Nei due angoli superiori sono due Erinni, rappresentate come creature alate ma sedute su profili rocciosi. In basso Giasone, collocato nell'angolo inferiore sinistro, è colto in una posa di maggiore fragilità rispetto all'*hydria* di Policoro (senza spada, ma con un bastone; il gesto non è dinamico; intorno al corpo è drappeggiato un *himation* riccamente decorato, come riccamente decorati sono gli alti calzari). I corpi dei figli sono riversi su un altare, e a lamentarli ci sono due figure: una donna anziana (capelli bianchi) e un uomo, verosimilmente la Nutrice e il Pedagogo. Come osserva Taplin, la novità principale dell'immagine è l'altare, "which brings in a suggestion of sacrifice and ritual. It might be argued that this reflects Medea's declaration in Euripides' play that she is going to set up a cult for the atonement of the boys' death (1381-83)" (Taplin 2007, 123). Si potrebbe forse aggiungere che la presenza dell'altare, oltre a un'allusione prolettica, potrebbe contenerne anche una ai vari miti secondo i quali Medea uccideva i figli in relazione a un atto di culto.

Come osserva Taplin, queste due immagini (e le non poche che le seguono, nei contesti e con le articolazioni formali più varie: v. Rebaudo 2019, con ricchi e aggiornati riferimenti bibliografici) non rimandano semplicemente al mito di Medea, ma alla specifica versione che Euripide mette in scena nella tragedia del 431 a.C. Il personaggio di Medea nella

tradizione mitica aveva una presenza ampia e complessa, e viene trattato anche in importanti testi del canone letterario, ad es. il *Peana* 6 e la *Nemea* 7 di Pindaro (che offre del profilo di Neottolema due versioni molto diverse tra loro). Piuttosto controversa è la natura e l'estensione delle innovazioni euripidee, che aveva portato in scena Medea già nelle *Peliadi*, una tragedia rappresentata nell'anno del suo esordio, il 455 a.C. La stessa responsabilità dell'infanticidio non si può interpretare univocamente come appartenente alla tradizione o all'invenzione di Euripide. Secondo Wilamowitz l'idea di attribuire alla madre l'uccisione dei bambini è una novità della tragedia del 431 (Wilamowitz 1880); ma altri studiosi, ad es. Walter Burkert, contestano l'ipotesi preferendo spiegare la versione alternativa (ragazzi uccisi dai cittadini di Corinto come rappresaglia per i doni funesti o con altre motivazioni) come un'eziologia dei riti di espiazione per i figli di Medea, che venivano effettivamente celebrati nella città (Burkert 1966, 118-9). Analogamente, sono controversi i rapporti con la *Medea* di Neofrone, un tragediografo di datazione incerta tra V e IV sec. (per una discussione aggiornata del problema, anche alla luce di recenti ritrovamenti papiracei, v. Zouganeli 2017, che parte da Colomo 2011 per sostenere nuovamente la tesi dell'antiorità della *Medea* di Neofrone rispetto a quella di Euripide).

L'aspetto di cui ci interessa accertare il carattere specifico è però il momento della fuga sul carro alato del Sole: la presenza del carro è menzionata esplicitamente nel testo euripideo (vv. 1317-1322). Il dialogo tra Giasone e il Coro, seguito dall'apparizione di Medea sollevata, dietro la facciata della casa, da una 'macchina del volo', costituisce anzi uno spettacolare colpo di scena drammatico: quando Giasone irrompe sulla scena sconvolto per l'accaduto, egli vuole raggiungere Medea per punirla dell'assassinio della sposa di Corinto. Il Coro però lo informa dell'ulteriore crimine di Medea, e Giasone chiede di poter vedere l'interno della casa. Qui Euripide si serve di una potente trovata drammaturgica, perché anziché lo scorrimento in scena dell'interno della casa sulla macchina dell'*ekkyklēma* (che era probabilmente quel che il pubblico si attendeva), compare all'improvviso Medea sul carro del Sole al livello superiore della scena (cfr. Taplin 2007, 119; sulla semantica della gru di scena v. Mastronarde 1990):

“Thus one dramatic convention (the *ekkyklêma*-scene) is disrupted and replaced surprisingly by another, the *deus ex machina* (or ‘god from the machine’). Medea’s opening words express her new status: elevated in more than a merely physical sense, she speaks to Jason with superhuman authority, ordering him to leave the doors alone (1317-19)”. (Allan 2002, 42)

Leggiamo direttamente la prima parte del testo rilevante per questo accostamento in *Med.*, 1293-1305:

Ια. γυναῖκες, αἱ τῆσδ' ἐγγὺς ἔσταντε στέγης, / ἄρ' ἐν δόμοισιν ἡ τὰ δαίμ' εἰργασμένη / Μῆδεια τοισίδ' ἡ μεθέστηκεν φυγῇ; / δεῖ γάρ νιν ἦτοι γῆς γε κρυφθῆναι κάτω / ἢ πτηνὸν ἄραι σῶμ' ἐς αἰθέρος βάθος, / εἰ μὴ τυράννων δώμασιν δώσει δίκην. / πέποιθ' ἀποκτείνασα κοιράνους χθονὸς / ἄθλιος αὐτὴ τῶνδε φεῦξεσθαι δόμων; / ἄλλ' οὐ γὰρ αὐτῆς φροντίδ' ὥς τέκνων ἔχω· / κείνην μὲν οὕς ἔδρασεν ἔρξουσιν κακῶς, / ἐμῶν δὲ παίδων ἦλθον ἐκσώσων βίον, / μὴ μοι τι δράσωσ' οἱ προσήκοντες γένει, / μητρῶιον ἐκπράσσοντες ἀνόσιον φόνον.

“[GIASONE] O donne, voi che state nei pressi di questo palazzo, dov'è Medea, che ha commesso questi delitti atroci? È ancora in casa o è fuggita via? Dovrà occultarsi sotto terra, oppure librarsi con le ali verso gli abissi dell'etere, per non subire la vendetta dei re. O si illude di poter fuggire impunemente da questa reggia dopo avere assassinato i sovrani del paese? Non è di lei che mi preoccupo, ma dei miei figli. Lei riceverà del male da coloro ai quali ne ha fatto. Io sono venuto per salvare la vita dei miei figli: non vorrei che i miei parenti facessero loro qualcosa per vendicarsi del massacro sacrilego compiuto dalla madre.” (trad. A. Tonelli)

Saputa dal Coro l'estensione impensabile del crimine di Medea, Giasone chiede allora alle serve di aprire le porte della casa per vedere coi suoi occhi la strage compiuta. A quel punto compare Medea sul carro, e apostrofa Giasone così (*Medea*, 1317-1322):

τί τάσδε κινεῖς κἀναμοχλεύεις πύλας, / νεκροὺς ἐρευνῶν κάμῃ τὴν εἰργασμένην; / παῖσσι πόνου τοῦδ'. εἰ δ' ἐμοῦ χρεῖαν ἔχεις, / λέγ' εἴ τι βούλῃ, χεῖρὶ δ' οὐ ψάυσεις ποτέ· / τοιόνδ' ὄχημα πατρός Ἥλιος πατήρ / δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερὸς.

"[MEDEA] Perché scuoti la porta e tenti di sfondarla, cercando i cadaveri dei tuoi figli, e me, che li ho assassinati? Fatica sprecata: se è di me che hai bisogno, parla, dimmi cosa vuoi. Ma non potrai mai toccarmi con le tue mani. Helios, padre di mio padre, mi ha dato questo carro come difesa dai nemici".

Da questo passo si evince con sicurezza la presenza di un carro volante, che concretizza quello che nelle parole di Giasone (v. 1297) sembrava ancora solo un *adynaton* iperbolico. Resta però il problema dei serpenti, che non sono menzionati dal testo, ma solo da apparati eruditi di epoca anche molto posteriore. Il problema si può scomporre ulteriormente, perché l'incertezza riguarda sia la loro presenza, che la loro figura alata: secondo l'argomento anonimo e lo scolio al v. 1321, il carro era trainato da serpenti alati, che sono la regola nelle raffigurazioni vascolari posteriori (dalla metà del IV sec. in poi: Schmidt 1992, nn. 29, 35-8). I serpenti che compaiono nei due vasi del Pittore di Policoro sono invece privi di ali. Alcuni studiosi hanno dubitato della presenza dei serpenti nella prima rappresentazione della *Medea*, ritenendoli inadatti a un carro del Sole (sul problema v. Page 1938, xxvii e n. 10). Ma qui non si sta parlando della quadriga con cui il sole compie il suo tragitto quotidiano: in quel caso Euripide stesso ci informa che il carro è trainato da quattro cavalli (fr. 771.2-3, dal Fetonte: ἦν ἐκ τεθρίππων ἀρμάτων πρῶτην χθόνα / ἥλιος ἀνίσχων χρυσέα βάλλει φλογί, "[la terra] che per prima il Sole tocca con la sua aurea fiamma, levandosi sulla sua quadriga"; cfr. *Ione*, 82-3). Qui si tratta di un carro volante che il Sole, nonno paterno di Medea, le mette a disposizione per la sua salvezza. I serpenti potrebbero quindi collegarsi non tanto al Sole, quanto alla connotazione stessa di Medea, che in quanto maga è associata ai serpenti già in quattro *lēkythoi* attiche del tardo VI sec. a.C. (Schmidt 1992, nn. 3-6).

L'assenza di indicazioni esplicite sulla fuga sul carro in Euripide non ci permette di essere troppo sicuri sul suo carattere innovativo. Ma la spettacolare articolazione drammaturgica rivela che questo dettaglio del mito era congruente solo in un contesto dove esso giungesse del tutto inaspettato, come appunto nel finale di quella tragedia. Viceversa sulla presenza dei dragoni, e delle loro ali, non possiamo dire niente: il fatto che le ali compaiano solo da un certo momento in poi potrebbe essere nato da una sorta di autoschediasma iconografico, per cui l'idea del volo,

che in una messa in scena viene già adeguatamente suggerita dal movimento della macchina scenica senza bisogno di ulteriori indicazioni, viene successivamente evocata attraverso la rappresentazione delle ali.

La posizione degli studiosi in merito è di prudente sospensione: Mastronarde (2002, 378, *ad* 1317) pensa che l'introduzione dei serpenti potesse derivare tanto dalla messa in scena originale quanto da una ripresa italiota piuttosto che dalla rappresentazione originale: "Thus it is possible that the prop used in 431 was already a serpent-chariot, but it is also possible that this was the iconographic choice of a subsequent production of the play in South Italy or of the vase-painters themselves". In ogni caso, è sensato porsi la questione di chi trainasse il carro nel 431 a.C.: è evidente infatti che davanti al carro doveva apparire un animale, per l'ovvia riluttanza della mentalità antica ad immaginare un veicolo privo di traino esterno e visibile. Ed è ragionevole, se non decisamente più probabile, che a trainare il carro di Medea fossero animali diversi dai cavalli normalmente associati al carro del Sole: dunque i dragoni. Il fatto che il testo non li menzioni non costituisce problema: se è vero che per ogni segnale referenziale/spaziale nel testo noi possiamo ipotizzare un oggetto corrispondente nella messa in scena originaria, non è vero l'inverso: non è né metodico né ragionevole supporre che nel testo fossero menzionati senza eccezione tutti gli oggetti di scena, tanto più nel caso in cui la loro forma o le loro dimensioni non li rendessero ambigui o indecifrabili. Lo scarabeo volante all'inizio della *Pace* di Aristofane viene introdotto da una lunga preparazione prologica (vv. 1ss); ma per la scena finale di Medea dobbiamo considerare che l'effetto sorpresa era voluto, e che una lunga descrizione della macchina scenica avrebbe senz'altro nuociuto all'immediatezza del dialogo. Insomma: se i dragoni (alati o, più probabilmente, non alati) comparivano nella messa in scena originaria del 431 a.C., dobbiamo ritenere che bastasse l'*opsis* a renderli riconoscibili – donde la rilevanza di questo dettaglio per la comprensione del rapporto teatro/vaso nel suo complesso.

In generale, anche i due vasi di Medea presentano coincidenze e divergenze rispetto alla fonte tragica: il carro e la figura di Giasone sono senz'altro congruenti con il testo della *Medea* che conosciamo, anche se la diversità compositiva e connotativa delle immagini sembrano escludere un rapporto di derivazione genealogica l'una dall'altra o da un modello

comune. Le divergenze riguardano soprattutto la posizione del corpo dei figli, che nel testo sono vicini alla madre mentre nei vasi sono raffigurati allo stesso livello di Giasone, distesi a terra o riversi su un altare. Ma anche in questo caso è facile evocare il ruolo del codice compositivo, che in molti casi rivela una tendenza all'articolazione analitica (cioè con una composizione paratattica) di gruppi che nei testi letterari relativi sembrerebbero presupporre invece una sintesi ipotattica. In questo caso, la presenza del corpo dei figli sul carro avrebbe impedito di rappresentare i tre distinti poli di attenzione – quello di Medea, chiaramente al centro concettuale e compositivo della scena; quello di Giasone, inseguitore ma anche vittima impotente della vendetta; e quello dei figli, la cui natura di cadavere oggetto di compianto ne fa un elemento che non è opportuno marginalizzare in un manufatto destinato al culto dei morti e all'inumazione con il defunto.

II.3 Il matricidio di Oreste, secondo *Coefore* di Eschilo

Coefore, nella scena del matricidio: Oreste è sul punto di uccidere Clitemnestra, che ha aggredito con violenza dopo la scena di dolore della madre sul cadavere di Egisto, e la Clitemnestra eschilea pronuncia queste parole (*Cho.*, 896-898):

ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἰδεσθαι, τέκνον, / μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ
βριζῶν ἄμα / οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφέως γάλα.

“Fermati! Abbi rispetto, figlio mio, / di questo seno, su cui tante volte ti
addormentavi / e intanto con le labbra succhiavi il dolce latte che ti nutriva”.
(trad. M. Centanni)

Com'è noto, del mito di Oreste matricida che Eschilo mette al centro della sua trilogia sono pervenute anche le versioni sofoclea ed euripidea delle due *Elettra*, che in tanti passaggi contengono intriganti 'variazioni sul tema' rispetto al precedente eschileo con cui espressamente giocano di sponda in gara metateatrale – dalla scena del riconoscimento di Oreste e Elettra, al racconto della falsa morte di Oreste. Ma né nelle due *Elettra*, né nei rabbiosi incubi relativi al matricidio contenuti nell'*Oreste* euripideo c'è traccia di una situazione scenica apparentabile alla scena del matricidio eschileo. Possiamo pertanto a buona ragione supporre che la 'scena madre' (nella pienezza del doppio senso) di *Coefore* sia in sé un ἄπαξ

δρῶμενον, destinato a rimanere tale, nonostante il successo e le riprese della trama mitica del matricidio da parte di Sofocle e di Euripide.



9 | Oreste uccide Clitemnestra, Anfora da Paestum Attribuita al Pittore di Würzburg, ca. 350-340 a.C., Malibu, J. Paul Getty Museum 80.AE.115.1.

Nell'anfora da Paestum conservata a Malibu [Fig. 9] una figura maschile nuda, ma con *himation* corto e riccamente decorato, calzari e un pileo scalzato dal capo, stante e di profilo, sta compiendo un'azione aggressiva verso una figura femminile, abbigliata con una preziosa tunica, inginocchiata in posizione frontale ma con il volto riverso verso di lui. La figura maschile, la gamba destra alzata ad accompagnare la concitazione del movimento, impugna con la mano sinistra una corta spada, mentre con la destra afferra la donna per un ciuffo di capelli sul capo della testa. La figura femminile ha il braccio destro proteso verso l'alto a contrastare l'aggressione dell'arma che

incombe su di lei; il braccio sinistro è piegato e la mano sostiene e protende il seno sinistro che è scoperto, essendo la corrispondente spalla della tunica abbassata. Sopra la coppia una figura femminile, rappresentata parzialmente come busto, volteggiando in alto, nell'angolo destro del riquadro, impugnando serpi nelle mani come fossero armi contro l'aggressore; serpenti sono intrecciati anche ai suoi capelli.

La scena restituisce icasticamente la violenza di Oreste e dall'immagine pare emanare la voce con la battuta della Clitemnestra eschilea che, nel dramma, con le sue parole insieme retoricamente armate e visceralmente potenti, per un attimo riesce a bloccare la mano assassina del figlio (fino al *τὶ δρῶσω*; risolto grazie alla risposta univoca e risolutiva di Pilade). Manca, insomma, soltanto il fumetto con i versi di Eschilo sopra citati e la pittura vascolare potrebbe essere considerata una puntuale illustrazione di quel, preciso, testo.

Ma non è mai così: elementi discordanti sono, oltre alla nudità dell'eroe, la presenza minacciosa dell'Erinni, intempestiva rispetto allo sviluppo

drammaturgico eschileo che prevede che le furie compaiono solo alla fine del dramma (e in *Coefore* solo come allucinazioni mentali di Oreste).

Anche in questo caso: la scena del matricidio 'fa testo', anche nel senso che 'fa mito' – ovvero nel senso che sul filo di quel racconto si producono immagini che, dal vincolo della relazione con il mito teatrale, e dallo stesso racconto che la versione teatrale ha contribuito a forgiare e che ispira poligeneticamente altri racconti e altre immagini, sono però tutt'affatto emancipate.

Ancora una volta, anche in questo caso che parrebbe una prova positiva di una influenza diretta di uno specifico testo sull'immagine, l'immagine non è – come non è mai – illustrazione del testo.

II.4 Neottolema a Delfi, secondo l'*Andromaca* di Euripide



10 | Assassinio di Neottolema a Delfi, cratere apulo a volute, attribuito al Pittore dell'*Ilioupersis*, 360 a.C. ca., Milano, Collezione Banca Intesa.

L'immagine che ci interessa [Fig. 10] è su un lato di un cratere a volute attribuito al Pittore dell'*Ilioupersis* (Taplin 2007) o al suo allievo Pittore di Licurgo (Sena Chiesa 2006); in entrambi i casi l'attribuzione confermerebbe già in partenza un interesse 'contenutistico' di questo artista (o del suo *entourage*) per il personaggio di Neottolema (secondo Sena Chiesa 2006, 108-10 dietro a questo interesse ci sarebbero le prestigiose connotazioni dinastiche della regalità epirota: l'ellenizzata aristocrazia peuceta, committente di questi manufatti, sarebbe stata particolarmente sensibile ai miti di eroi migrati in occidente, come Neottolema

o Andromaca. Attraverso l'eroina, in particolare, "anche i principi epiroti, come i Romani, potevano vantare sangue troiano ricevendo dal passato mitico autorevolezza e legittimità": Sena Chiesa 2006, 110). La connessione tra i vari temi è evidente: Neottolema svolgeva infatti, come è noto, un ruolo centrale nella *Piccola Iliade*, il perduto poema del ciclo epico che costituisce la principale fonte letteraria dell'*Ilioupersis*. Non a caso l'eroe era raffigurato in posizione di spicco anche in una celebre

versione pittorica della caduta di Troia, la *Presca di Troia* di Polignoto di Taso (V sec. a.C.; sulla collocazione delfica del dipinto v. oltre).

La composizione è piuttosto complessa e si sviluppa su due fasce orizzontali coordinate da una linea curva che riproduce il profilo di una collina. Nella fascia superiore si leggono, da sinistra a destra: una figura femminile sontuosamente abbigliata, con collana, orecchini e fascia per capelli, che stringe al seno con la sinistra un oggetto sigmoidale; a seguire si osservano: la parte superiore di un grosso tripode dalla complessa struttura, dettagliatamente riprodotta, un *naiskos* in resa prospettica, di cui sono visibili tre colonne ioniche sul lato a sinistra e una colonna d'angolo sull'altro lato, nonché le porte lignee semichiusse, una figura di giovane adagiato sul profilo della collina, drappeggiato con un corto *himation* e con un arco nella mano destra; seguono infine la parte superiore di una palma e uno scudo. Nella fascia inferiore si leggono, sempre da sinistra a destra: un giovane nudo con una lancia nella destra nella posizione sbilanciata all'indietro tipica di chi si appresta a scagliare l'arma; un altare con due macchie di sangue; un giovane nudo, tranne per un *himation* svolazzante e un copricapo a tesa larga sulla testa (il petaso tipico dei viaggiatori).

L'uomo, rappresentato nella posa del 'ginocchio puntato' sull'altare, ha una ferita all'addome, da cui sgorga sangue (il sangue è rappresentato nello stesso modo del sangue di cui sono visibili due chiazze su una parete dell'altare, anche se in questo caso è incerto se si tratti del sangue dell'uomo o di quello delle vittime animali). Seguono l'*omphalos* delfico, rappresentato riccamente ma in modo conforme all'iconografia già vista sopra nell'esempio II.1, e un uomo che vi si rimpiatta dietro. L'uomo è nudo, come gli altri due, se non per un mantello che nel suo caso è fermato al collo e non svolazza; al collo è legato un copricapo conico, il pileo di feltro, che pende sulla schiena. L'uomo ha la mano destra nascosta dall'*omphalos*, e con la sinistra regge un oggetto, facilmente identificabile come il fodero di una spada (esso è identico al fodero che l'uomo sull'altare porta a tracolla, e che si vede in parte tra il suo fianco sinistro e il mantello). Alla sinistra dell'uomo che si rimpiatta, cioè alla destra di chi guarda, c'è la base della palma che attraversa verticalmente l'intera immagine e, oltre la palma, prima delle decorazioni che delimitano

la cornice esterna della figura, c'è un tripode di foggia più semplice e di dimensioni minori rispetto a quello nella sezione sinistra dell'immagine.

Decifrare questa immagine è piuttosto semplice. Gli oggetti e alcune figure rappresentate suggeriscono in modo univoco un'ambientazione delfica: il giovane del registro superiore è chiaramente il dio Apollo, che identifica pertanto l'edificio verso il quale rivolge lo sguardo come un tempio in suo onore. Il tempio è ulteriormente qualificato come santuario delfico dalla presenza univoca dell'*omphalos*, oggetto di forma peculiare e privo di paralleli in altri contesti. Il tripode a sinistra si configura pertanto come un ulteriore segnale di ambientazione delfica, e la figura femminile nel registro superiore ne deriva pertanto l'identità di sacerdotessa del dio (l'oggetto di forma strana è la chiave del santuario, e segnala il ruolo di responsabilità della figura rispetto all'edificio e alle sue pertinenze). La palma è una presenza in parte ovvia, in parte inaspettata: essa è sì un albero apollineo, ma è legata più al santuario di Delos che a quello di Delfi, dove invece predomina l'albero apollineo per eccellenza, l'alloro. Ma è possibile che l'esigenza di segnalare un contesto apollineo sia stata temperata dalla necessità compositiva di introdurre un albero più adatto alle campiture della scena, con fusto allungato e chioma a ciuffo (l'alloro invece ha spontaneamente uno sviluppo cespuglioso, anche se può essere potato fino ad assumere la forma di un albero con fusto allungato e chioma; si noti comunque che nel cratere a volute con una scena euripidea dall'*Ifigenia in Tauride*, attribuito al Pittore dell'*Ilioupersis*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82113, H3223, su cui Taplin 2007, 150-1, la pianta d'alloro è articolata con sinuose e antirealistiche ramature in modo da fungere, nella campitura della scena, da raccordo compositivo tra le varie figure umane).



11 | Particolare del cratere dell'*Ilioupersis*, con il dettaglio della figura di Oreste con nome iscritto ΟΡΕΣΤΑΣ.

Nei personaggi del registro inferiore la posa e la situazione permetterebbero in ogni caso di riconoscere Neottolema: molto noto è il mito della sua morte a Delfi, dove l'eroe viene ucciso durante una visita al santuario; le altre due figure potrebbero essere quindi semplici assalitori anonimi. Tuttavia il ceramografo ha inserito etichette onomastiche che sono precisamente ciò che ci permette di collegare questo vaso a un ἄπαξ δρώμενον mitico-teatrale. Sappiamo infatti che solo Euripide nell'*Andromaca*, una tragedia conservata messa in scena

per la prima volta intorno al 425 a.C., attribuisce ad Oreste la morte di Neottolema a Delfi. E il personaggio che si acquatta dietro l'*omphalos* è contrassegnato appunto dall'etichetta ΟΡΕΣΤΑΣ [Fig. 11], in modo da precisare che, delle tante versioni dell'omicidio delfico di Neottolema, quella presupposta dall'immagine è proprio la versione euripidea.

Quella su Oreste è la sola identificazione davvero necessaria, anche se l'identità del personaggio è rivelata anche dal pileo, copricapo non specifico di Oreste ma che gli viene comunemente attribuito (come ad es. nell'anfora di Malibu discussa sopra, Il.1). In ogni caso il pittore identifica esplicitamente anche altre due figure, con l'etichetta ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ e ΑΠΟΛΛΩΝ poste rispettivamente sopra la testa del personaggio sull'altare e del giovane con l'arco [Fig. 10].

Cerchiamo a questo punto di contestualizzare meglio la novità introdotta da Euripide nel mito, in modo da focalizzare la natura di ἄπαξ δρώμενον della scena riprodotta in questo vaso. Le fonti antiche (raccolte in Ziegler 1935; una discussione approfondita in relazione alla tragedia in Allan 2000, 25-32) sono concordi nel collocare a Delfi la morte di Neottolema, il figlio di Achille che si era distinto nel momento della presa di Troia per aver ucciso Priamo su un altare della reggia (Woodbury 1979; Most 1985, 160-5). Questa insolita uniformità era certo dovuta alla presenza della tomba dell'eroe a Delfi, una costruzione presumibilmente micenea ancora visibile nel II secolo d.C., al tempo di Pausania, che la descrive nella sua

Guida della Grecia (X, 24.6). Pausania descrive anche i riti annuali in onore dell'eroe, e menziona la peculiare rappresentazione di Neottolemo nella *Presa di Troia* di Polignoto di Taso, un celeberrimo dipinto del V sec. a.C. che a seicento anni di distanza era ancora visibile nella Lesche dei Cnidi, un edificio monumentale che si trovava nelle vicinanze della tomba dell'eroe. Polignoto aveva rappresentato la città sconfitta dopo l'incendio, mentre gli eroi vincitori erano intenti a preparare il viaggio di ritorno; Neottolemo era l'unico ancora impegnato nell'opera di distruzione, perché era colto mentre uccideva il giovane Astinoo (Paus. X, 26.4). La scelta del pittore, suggerisce Pausania, puntava a sottolineare l'efferatezza di Neottolemo, suggerendo che la sua morte violenta a Delfi fosse una sorta di contrappasso per gli atti di ferocia commessi a Troia.

Nelle diverse versioni del mito circolavano vari motivi per la visita di Neottolemo a Delfi (dalla consultazione per la sterilità della sposa Ermione, a un atto di rappresaglia contro il santuario apollineo), e varie spiegazioni per la sua uccisione. La versione prevalente lo fa perire per mano di un uomo di Delfi, Machereo figlio di Deta – entrambi nomi parlanti, da μάχαρις (il “coltello sacrificale”) e da δαίς (il “banchetto dopo la distribuzione della carne degli animali sacrificati”). Le fonti descrivono varie dinamiche: secondo alcuni si tratta di una lite sulle modalità del sacrificio (Burkert [1972] 1983, 119-120); per altri è la voce stessa del dio che chiama gli abitanti di Delfi contro l'empio visitatore (un accenno a questa versione è anche in Euripide, *Andr.* 1144-1145). L'agguato di Oreste, insomma, certo non era la versione più diffusa.

Le novità della versione euripidea nell'*Andromaca* sono mescolate a elementi tradizionali del mito, e intessute in una *rhexis* pronunciata ai vv. 1085ss da un personaggio nel ruolo di Messaggero – l'uomo si presenta come un compagno al seguito di Neottolemo, testimone oculare dell'assassinio a Delfi. Il primo elemento nuovo non ha rilevanza per l'iconografia, perché è piuttosto arduo tradurlo in un'immagine sintetica: per Euripide, a differenza che per il resto della tradizione mitica, il viaggio di Neottolemo a Delfi non è uno solo, ma due. Durante il primo, più conforme ai dati della tradizione, Neottolemo si sarebbe macchiato di comportamento empio nei confronti della santità del luogo (Eur. *Andr.* 1094-5: “È la seconda volta che viene con la stessa intenzione: saccheggiare il santuario di Apollo”, trad. A. Tonelli). A motivare l'ostilità

dell'eroe nei confronti di Apollo è la morte del padre di Neottolema, Achille, la cui invulnerabilità era stata vanificata dalla freccia di Paride, guidata al bersaglio dalla stessa mano del dio.

Anche nel caso del trattamento del personaggio di Neottolema nell'*Andromaca*, Euripide conferma la sua inclinazione a rovesciare la versione tradizionale dei miti, più che a introdurre modifiche di dettaglio (sul problema della variazione mitica euripidea vd. in generale Stephanopoulos 1980, che discute approfonditamente le peculiarità della versione del mito di Neottolema a Delfi): nell'*Andromaca*, infatti, quello che è tradizionalmente connotato come un guerriero spietato e immorale ha invece un profilo positivo. Benché assente dalla scena, lo spettatore dell'*Andromaca* sa che Neottolema è animato da un atteggiamento protettivo e affidabile nei confronti della protagonista; i 'cattivi' del dramma sono Ermione, la sposa di Neottolema (il motivo è la consueta ostilità della moglie sterile contro la concubina da cui invece il marito ha avuto un figlio), e Oreste, suo cugino, che compare in scena professando il suo amore per Ermione e la sua intenzione di eliminare Neottolema per sposarla. A questo punto Neottolema conferma l'inedita positività del suo carattere con un secondo viaggio a Delfi, motivato dal desiderio di fare ammenda per la sua tracotanza precedente (vv. 1106-7: Φοίβωι τῆς πάροιθ' ἁμαρτίας / δίκας παρ᾽ασχεῖν βουλόμεσθ'; "Vogliamo rendere giustizia a Febo per la colpa passata") e viene raggiunto dal castigo in questa occasione, dopo che l'impostazione euripidea della vicenda lo ha nitidamente trasformato in una vittima innocente. Come nel caso di *Elena* nella tragedia omonima, le trasformazioni euripidee non esitano a rovesciare polarmente la tradizione mitica, trasformando personaggi noti come immorali e senza scrupoli in vittime di calunnie o di violenza ingiuste.

L'altra novità cruciale riguarda proprio il responsabile della violenza: a differenza che in tutte le versioni precedenti, Euripide attribuisce a Oreste l'ideazione e l'orchestrazione dell'agguato. Dal resoconto del messaggero si evince che Oreste, già presente a Delfi, aveva cominciato a influenzare la popolazione locale mettendola in guardia verso le intenzioni di Neottolema (*Andr.* 1109-11). La morte di Neottolema è inoltre particolarmente empia perché avviene durante un sacrificio, ad opera di un manipolo di abitanti del luogo sobillati e capeggiati da Oreste. Nell'ampio

stralcio che riportiamo, molti elementi sono utili a delineare le relazioni con l'immagine nel cratere Banca Intesa. Così il passaggio in esame in *Andromaca*, vv. 1104-1160:

καὶ τις τόδ' εἶπεν· ὦ νεανία, τί σοι / θεῶι κατευξώμεσθα; τίνος ἦκεις
χάριν; / ὁ δ' εἶπε· Φοίβωι τῆς πάροιθ' ἀμαρτίας / δίκας παρασχεῖν
βουλόμεσθ'· ἥιτησα γάρ / πατρός ποτ' αὐτὸν αἵματος δοῦναι δίκην. /
κάνταῦθ' Ὀρέστου μῦθος ισχύων μέγα / ἐφαίνεθ', ὥς ψεύδοιτο δεσπότης
ἐμός, / ἦκων ἐπ' αἰσχροῖς. ἔρχεται δ' ἀνακτόρων / κρηπίδος ἐντός, ὥς
πάρος χρηστηρίων / εὖξαιτο Φοίβωι, τυγχάνει δ' ἐν ἐμπύροις· / τῷ
δεξιφήρης ἄρ' ὑφειστήκει λόχος / δάφνηι σκιασθείς, ὃν Κλυταίμηστρας
τόκος / εἷς ἦν, ἀπάντων τῶνδεμηχανορράφος. / χῶ μὲν κατ' ὄμμα στάς
προσεύχεται θεῶι, / οἱ δ' ὄξυθήκτοις φασγάνοις ὀπλισμένοι / κεντοῦσ'
ἀτευχῇ παῖδ' Ἀχιλλέως λάθραι. / χωρεῖ δὲ πρύμναν· οὐ γὰρ ἐς καιρὸν
τυπτεῖς / ἐτύγγαν· ἐξέλκει δὲ καὶ παραστάδος / κρεμαστὰ τεύχη
πασσάλων καθαρπάσας / ἔστη 'πὶ βωμοῦ γοργὸς ὀπλίτης ἰδεῖν, / βοᾷ
δὲ Δελφῶν παῖδας ἱστορῶν τάδε· / Τίνος μ' ἕκατι κτείνεται' εὐσεβεῖς ὁδοὺς /
ἦκοντα; ποίας ὀλλυμαι πρὸς αἰτίας; / τῶν δ' οὐδὲν οὐδεὶς μυρίων ὄντων
πέλας / ἐφθέγγεσθ', ἀλλ' ἔβαλλον ἐκ χειρῶν πέτροις. / πυκνῇ δὲ
νιφάδι πάντοθεν σποδοῦμενος / προὔτεινε τεύχη κάφυλάσσει· ἐμβολὰς /
ἐκεῖσε κάκεισθ' ἀσπίδ' ἐκτείνων χερσὶ. / ἀλλ' οὐδὲν ἦνον, ἀλλὰ πόλλ' ὁμοῦ
βέλη, / οἰστοί, μεσάγκυλ' ἔκλυτοί τ' ἀμφώβολοι / σφαγῆς
ἐχώρουν βουπόροι ποδῶν πάρος. / δεινὰς δ' ἂν εἶδες πυρρήχας
φρουρουμένου / βέλεμνα παιδός. ὥς δὲ νινπερισταδὸν / κύκλῳ κατεῖχον
οὐ διδόντες ἀμπνοάς, / βωμοῦ κενώσας δεξιμήλον ἐσχάραν, / τὸ
Τρωϊκὸν πῆδημα πηδήσας ποδοῖν / χωρεῖ πρὸς αὐτοῦς· οἱ δ' ὅπως
πελειάδες / ἰέρακ' ἰδοῦσαι πρὸς φυγὴν ἐνώτισαν. / πολλοὶ δ' ἐπιπτον
μιγάδες ἐκ τε τραυμάτων / αὐτοὶ θ' ὑφ' αὐτῶν στενοπόρους κατ' ἐξόδους.
/ κραυγὴ δ' ἐν εὐφήμοισι δύσφημος δόμοις / πέτραισιν ἀντέκλαγξ'· ἐν
εὐδαίᾳ δὲ πῶς / ἔστη φαεννοῖς δεσπότης στίλβων ὄπλοις, / πρὶν δὴ τις
ἀδύτων ἐκ μέσων ἐφθέγγετο / δεινὸν τι καὶ φρικτῶδες, ὥρσε δὲ στρατὸν /
στρέψας πρὸς ἄλκην. ἐνθ' Ἀχιλλέως πίτνει / παῖς ὄξυθήκτῳ πλευρὰ
φασγάνῳ τυπτεῖς / [Δελφοῦ πρὸς ἀνδρὸς ὅσπερ αὐτὸν ὤλεσεν] / πολλῶν
μετ' ἄλλων· ὥς δὲ πρὸς γαῖαν πίτνει, / τίς οὐ σίδηρον προσφέρει, τίς οὐ
πέτρον, / βάλλων ἀράσσω; πᾶν δ' ἀνήλωται δέμας / βάλλων ἀράσσω;
πᾶν δ' ἀνήλωται δέμας / τὸ καλλίμορφον τραυμάτων ὑπ' ἀγρίων. / νεκρὸν
δὲ δὴ νιν κείμενον βωμοῦ πέλας / ἐξέβαλον ἐκτὸς θυοδόκων ἀνακτόρων. /
ἡμεῖς δ' ἀναρπάσαντες ὥς τάχος χεροῖν / κομίζομέν νῖν σοι κατοιμῶσαι
γούοις / κλαῦσάι τε, πρέσβυ, γῆς τε κοσμήσαι τάφῳ.

E un tale gli domandò: “O giovane, che cosa possiamo implorare per te dal dio? Perché sei venuto?” Ed egli rispose: “Voglio riparare al torto fatto ad Apollo: avevo preteso che mi rendesse conto del sangue di mio padre”. E fu allora che le calunnie di Oreste si rivelarono davvero efficaci, perché aveva diffuso la voce che il mio padrone diceva menzogne ed era venuto con cattive intenzioni. Neottolema varca i gradini del santuario per rivolgere la sua supplica ad Apollo davanti all’oracolo, e sta bruciando le vittime sacrificali. Ma, al riparo degli allori, si era appostato contro di lui un manipolo di uomini armati di spada, e uno di loro era il figlio di Clitemnestra, che aveva ordito tutto questo. Neottolema è in piedi, sotto gli occhi di tutti, e leva le sue preghiere al dio. Ma quelli, armati di spade taglienti, colpiscono a tradimento il figlio di Achille, disarmato. Arretra: non hanno colpito giusto. Stacca dai chiodi le armi appese alla parete del vestibolo e si erge in piedi presso l’altare, guerriero terribile a vedersi. E chiede gridando ai figli di Delfi: “Perché mi uccidete, mentre sono giunto qui percorrendo i tragitti sacri del pellegrino? Perché devo morire?” Ma nessuno, della folla che gli si accalcava intorno, gli rispose, e anzi con le loro mani gli scagliarono pietre. Assalito da quella fitta bufera di colpi che si abbattevano su di lui da ogni parte, si difendeva dalle pietre protendendo in avanti le armi, muovendo lo scudo da una parte e dall’altra. Non ottenevano nessun risultato, e cadeva ai suoi piedi una gran quantità di frecce, di lance munite di cinghie, di giavellottileggeri a due punte, di coltelli per macellare i buoi. Avresti potuto vederlo danzare una atroce danza pirrica, per schivare i colpi. E quando lo circondarono senza lasciargli respiro, abbandonò l’altare che accoglie le vittime e si avventò contro di loro con un salto degno di Achille. E quelli si volsero in fuga, come colombe alla vista del falco. Molti caddero nella mischia, raggiunti dai suoi colpi o perché si ferivano da soli assiepanyosi nella via d’uscita troppo stretta. E un urlo blasfemo rimbombò contro le rocce, nel silenzio del tempio. Il nostro signore si stagliava come in una quiete sospesa, fulgido nelle armi luccicanti, fino a quando dal bel mezzo del sacrario inaccessibile qualcuno lanciò un grido tremendo, spaventoso, che incitò quella folla, la spinse al combattimento. Fu allora che cadde, il figlio di Achille, trafitto al fianco da un fendente di spada affilata [per mano di uno di Delfi, che lo uccise], con molti altri. E quando si abbatte a terra, chi non gli vibra un colpo con il ferro, chi non gli scaglia addosso una pietra? Tutto il suo bel corpo è devastato da piaghe feroci. Giacque cadavere vicino all’altare, e poi lo gettarono fuori dal santuario profumato di incenso. Noi lo abbiamo preso e te lo abbiamo portato in fretta, o vecchio,

perché tu possa levare i tuoi lamenti, piangere per lui, e dargli degna sepoltura. (trad. A. Tonelli)

Le analogie sono piuttosto marcate: Neottolema si trova nel cuore del santuario, sui terrazzamenti antistanti il *naos* vero e proprio; la traduzione di Tonelli smorza l'effetto della descrizione euripidea, che clamorosamente fa alzare Neottolema "in piedi sull'altare" (ἔστη 'πὶ βωμοῦ), non "presso l'altare"; questa imprecisione traduttiva permette di cogliere il fatto che anche nella convenzionalità della posa il ceramografo si sforza evidentemente di rendere il rapporto con il βωμός in modo più fedele di quanto non risulti dallo stesso testo di Euripide se letto in una versione 'eufemizzata'. Oltretutto la posizione sull'altare evidenzia la natura vittimaria di Neottolema, che l'immagine sottolinea riproducendo le macchie di sangue degli animali sul bordo esterno dell'altare nello stesso modo in cui rende la ferita sanguinante nel corpo di Neottolema: la stereotipia del codice è senz'altro da tener presente, ma l'effetto comunicativo che la coincidenza suggerisce è, tanto per cambiare, in linea con la connotazione del testo euripideo, che fa perire Neottolema, vittima unica di una collettività omicida, esattamente come un animale sacrificato (Burkert [1972] 1983, 119). L'eroe è oggetto di un attacco di sorpresa, e da più parti. L'attacco si svolge in più fasi, e l'immagine cerca di recuperare un po' dello spessore diacronico dell'evento rappresentando l'eroe come già ferito, ma nel momento che precede la sua reazione propriamente 'eroica'. Manca ad esempio ogni traccia dell'armatura improvvisata di Neottolema, se non forse per un piccolo accenno, nello scudo che si vede al margine destro dell'immagine. Infatti nei santuari greci – e a Delfi più che altrove – erano consacrate normalmente armi di vario tipo; nel racconto euripideo è appunto di queste che si serve l'eroe per difendersi dall'agguato (curiosamente Sena Chiesa, che pure approfondisce egregiamente tutti i paradigmi iconografici di questa immagine, non formula ipotesi su questo oggetto: "Non chiaro è il significato del grande scudo rotondo, forse solo un riempitivo, postogli accanto dal pittore": Sena Chiesa 2006, 103).

Le differenze dal dramma all'immagine sono molto più numerose delle somiglianze, ma riteniamo che Taplin (2007, 140) sia fin troppo prudente nel pensare che l'immagine sia "plausibly related to the messenger speech in the *Andromache*". Anche se altri studiosi hanno cercato di minimizzare

l'impatto intertestuale risolvendo la composizione in una serie di moduli convenzionali (Moret 1975, 176-7; v. anche Giuliani 1996, 75), si inferisce da non pochi dettagli lo sforzo del ceramografo di conciliare gli elementi del codice iconografico (impaginazione, caratterizzazione, pose) con le peculiarità della versione euripidea di questo episodio del mito.

Molte di queste differenze si spiegano appunto con i limiti imposti dal codice iconografico: ad esempio, è per esigenze di codice che il numero delle figure è ridotto, considerato che nella pittura vascolare è normale che un gruppo numeroso venga riprodotto 'per sineddoche', con una moltitudine ridotta alla quantità minima possibile di individui. In questo caso a suggerire la moltitudine bastano Oreste, ideatore e primo attore dell'agguato, e la figura di sinistra, che si appresta a vibrare un colpo. Non c'è dubbio che questa riduzione, pur rinunciando alla spettacolarità di una scena di gruppo, valorizzi anche meglio il nucleo essenziale dell'azione euripidea. Come osservava già Taplin, infatti, "Orestes' position in the painting captures his surreptitious role in Euripides' *Andromache* far more effectively than if he were out in the open with a group of Delphian attackers" (Taplin (2007, 141).

Anche un altro tipo di pluralità viene ridotto per esigenze di codice e di sintassi compositiva: il testo euripideo, che può permettersi molti lussi grazie alla natura puramente verbale della narrazione, parla di una moltitudine non solo di assalitori (per evidenziare l'immoralità ripugnante dell'assassinio) ma di armi, che comprendono vari tipi di lame, e soprattutto pietre (vv. 1128, 1153). Orbene, di tutte queste armi non restano tracce, se non nella spada (invisibile) di Oreste e nella lancia della figura di sinistra. Tuttavia ai piedi di quest'ultima alcune forme sembrano rappresentare pietre delle dimensioni giuste per una lapidazione. Quello che nella figura è un dettaglio marginale (alla lettera) si rivela all'analisi un particolare importante per rafforzare l'ipotesi di un legame della figura con l'ipotesto letterario.

Un'altra discrepanza per difetto consiste nell'eliminazione dell'armatura di Neottolema: dopo la prima ferita, il testo sottolinea (vv. 1121-22) come Neottolema spicchi dalle pareti del santuario alcune armi consacrate, e si difenda in modo così agile da generare una sorta di coreografia. Si tratta di un elemento eziologico, che spiega l'origine della pirrica, una danza

animata e vivace eseguita da guerrieri in armatura oplitica (cfr. v. 1123: γοργὸς ὀπλίτης ἰδεῖν), che la tradizione faceva appunto derivare dal mito di Neottolema (l'altro nome del personaggio è Pirro). Di questa parte del racconto sembra non essere sopravvissuto nulla, anche se alcuni dettagli rivelano l'attenzione del ceramografo anche per questo aspetto dell'ipotesto. A fronte infatti di un *himation* ricadente nella figura di Oreste, quello di Neottolema è rappresentato in un complesso panneggio, che va dal lembo fermato dalla punta del piede sull'altare a quello svolazzante nell'aria, in un effetto complessivo di grande dinamismo. Questo dinamismo, insieme allo scudo appeso a destra della palma, sono tutto ciò che resta della 'pirrica' raccontata in Euripide, un segmento importante dell'azione ma eliso, in quanto eccedente rispetto al nucleo primario dell'azione ('agguato di Oreste contro Neottolema a Delfi').

Altre differenze riguardano non particolari mancanti, ma particolari aggiunti, ma anche qui le esigenze del codice possono spiegare molto: il testo di Euripide non menziona né la figura del dio Apollo, né la sacerdotessa, né l'*omphalos*; tuttavia la loro presenza nell'immagine è chiaramente motivata dall'esigenza di rendere univoca l'ambientazione, con un segnale univoco del contesto delfico (l'*omphalos*) e di contesto sacrale (la sacerdotessa, il tripode). Il testo in particolare sottolinea come l'agguato del λῶχος, il 'manipolo' di scagnozzi guidati da Oreste, fosse al riparo di un alloro (vv. 1114-1115). Il ceramografo, conformemente alle esigenze della narrazione per immagini, opera per trasferimenti embricati: il gesto del rimpiazzarsi è trasferito dal manipolo al solo Oreste (sineddoche iconografica, che permette altresì di enfatizzare ruolo e responsabilità apicali del personaggio); esso è associato all'*omphalos* e non alla pianta di alloro (rifunzionalizzazione di un elemento altrimenti assente nell'ipotesto); la pianta di alloro, infine, è sostituita dall'altro vegetale apollineo, la palma, forse per le ragioni morfologiche e compositive ipotizzate sopra.

Un'ultima novità importante del dramma rispetto alla tradizione mitica riguarda la sepoltura di Neottolema, ma non ha ricadute su questa raffigurazione vascolare: la presenza del sepolcro dell'eroe a Delfi era forse addirittura anteriore alla costituzione del santuario, e dunque era un dato di conoscenza condivisa. Tuttavia Euripide non esita a capovolgere anche questo dato mitico fondamentale facendo trasportare il cadavere di

Neottolema da Delfi a Ftia, dove Peleo riceve il corpo del nipote e può celebrare in Tessaglia l'adeguato rito di sepoltura. Naturalmente il trasferimento del corpo di Neottolema e quindi la collocazione del sepolcro da Delfi a Ftia è funzionale alla tragedia, che culmina nel lamento sul cadavere e che non può fare a meno di forzare il dato tradizionale in ragione degli obiettivi drammaturgici.

In sintesi: l'immagine del cratere Banca Intesa, che tra l'altro è l'unica rappresentazione figurativa della morte di Neottolema a Delfi (Taplin 2007, 140; cfr. Sena Chiesa 2006, 98), presenta una versione dell'evento mitico che appare non solo "plausibly", come sostiene Taplin, ma sicuramente riconducibile al testo euripideo. Alcuni dettagli (lo scudo sospeso a destra della palma; le pietre sotto i piedi dell'assaltatore anonimo; il mantello svolazzante di Neottolema) sembrano addirittura voler inscrivere nel quadro di una rappresentazione ampiamente conforme a moduli figurativi di repertorio, alcuni elementi specifici della narrazione euripidea, che risultava però impossibile o inopportuno mettere a fuoco in modo più evidente. Naturalmente il fatto che questa immagine non derivi da un evento effettivamente agito sulla scena, ma da una *rhexis*, un evento solo raccontato, è di per sé una prova lampante del fatto che l'azione mitica saliente passa dalla scena al vaso tramite la parola, più che per effetto di un'esperienza visiva dello spettatore del dramma. Le parole contenute nella *rhexis* vengono poi rielaborate dal ceramista secondo i codici dell'iconografia vascolare.

III. Dal mito al dramma, e ritorno: la tragedia che 'fa mito'

Questi casi specifici – Oreste a Delfi e il Fantasma di Clitemnestra; Medea sul carro del Sole; Oreste matricida; Neottolema a Delfi – portano a riflettere sui tempi e sui modi della rispondenza tra cultura e rappresentazioni drammatiche e ceramografiche, e sulla loro possibile connessione con aspetti performativi o testuali in senso lato. Cosa possiamo imparare di preciso da questi quattro esempi? La sola cosa ragionevolmente sicura, ci sembra, è il contatto tra mito teatrale e pittura vascolare di cui questi vasi portano traccia.

In realtà persino per un'affermazione così debole e vaga non possiamo contare su una certezza assoluta: anche in questi casi, come per tutti i problemi che riguardano la tradizione dei testi antichi, noi partiamo dal

presupposto che le informazioni in nostro possesso, benché lacunose, siano comunque sufficienti a formulare ipotesi, e che non esistano ambiti completamente privi di documentazione. Ma questo assunto è tale solo per assioma: un ragionamento puramente quantitativo tra ciò che si è conservato almeno in parte e ciò che è andato perduto senza lasciare traccia spingerebbe piuttosto a farci credere il contrario, cioè che di ampi e rilevanti aspetti della produzione drammatica e vascolare noi non abbiamo alcuna idea (si pensi al caso di Neofrone, tragediografo autore di 120 drammi dei quali non ci resta niente al di là del titolo di una *Medea*, di cui, come abbiamo ricordato sopra, è tuttora molto controverso il rapporto con quella di Euripide).

Un esempio concreto può aiutare a chiarire questa riserva: abbiamo visto all'inizio dell'analisi del vaso di Neottolema che nel mito di Oreste a Delfi il vaso Banca Intesa è il solo testimone iconografico a noi noto di questa variante relativa alla morte dell'eroe. Abbiamo visto altresì che è possibile identificare la fonte nell'*Andromaca*, una delle tragedie di Euripide che si sono conservate. Tuttavia, in linea di principio, non possiamo escludere che, come nell'*Ermione* di Sofocle, dove Neottolema veniva ucciso a Delfi da Machereo, così come anche in un altro testo anteriore, drammatico o meno, ma a noi del tutto ignoto, l'episodio dell'uccisione di Neottolema da parte di Oreste fosse già presente. In tal caso la nostra ipotesi di partenza, che quell'episodio mitico costituisca un ἄπαξ δρῶμενον, non sarebbe corretta. È solo lo stato attuale delle nostre informazioni che ci porta a presumere che quel dato riferibile a un caso senza paralleli si sia verificato effettivamente solo quella volta. E in effetti anche sul piano linguistico gli ἄπαξ λεγόμενα sono tali nel corpus dei testi conservati, ma all'orecchio e per le competenze dei lettori antichi è possibile che quei termini non fossero tali.

In particolare, il carattere innovativo della responsabilità di Oreste nella morte di Neottolema potrebbe ad esempio essere revocato in dubbio dall'interpretazione di uno scolio bizantino all'*Alessandra* di Licofrone (ed. Scheer, p. 352), in cui si menziona Enea. Ecco il passo:

ὑστερον δὲ τῆς Τροίης πορθουμένης ἐλευθερωθεὶς ὑπ' Ἑλλήνων ὁ αὐτὸς Αἰνεΐας (Al. 1265) ἢ αἰχμάλωτος ἄχθεις ὑπὸ Νεοπτολέμου, ὥς φησιν ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα πεποιηκώς, καὶ μετὰ τὴν ὑπὸ Ὀρέστου ἐν Δελφοῖς τοῦ

Νεοπτολέμου ἀναίρεσιν ἐλευθερωθεὶς οἰκεῖ πρῶτον τὰς περὶ Ῥαΐκηλον καὶ Ἀλμωνίαν πόλεις Μακεδονικὰς πλησίον Κισσοῦ ὄρους κειμένας (Alex. 1236)

“Successivamente, dopo il saccheggio di Troia, lo stesso Enea fu liberato dai Greci, oppure ridotto in schiavitù da Neottolema, come sostiene l'autore della *Piccola Iliade*, e liberato dopo che Neottolema fu ucciso a Delfi da Oreste; a quel punto Enea si insedia nelle città macedoni di Recelo e Almonia, che si trovano vicino a monte Cisso”. (trad. A. Grilli)

Come si intuisce, moltissimo dipende da come si intende questa nota: che la *Piccola Iliade* contenesse un riferimento a Enea schiavo di Neottolema è certificato dal testo di un frammento (fr. 21 Bernabé), che proviene da un altro passo degli scolii a Licofrone e rivela quindi una familiarità di prima mano dello scoliaste con quel poema arcaico. Che la notizia della morte di Neottolema a Delfi per mano di Oreste si riferisca sempre alla *Piccola Iliade* resta però da dimostrare, in base a quello che sappiamo dei contenuti della narrazione nel poema. È però sempre possibile che anche un contenuto posteriore come la morte di Neottolema fosse anticipata proletticamente nel testo. Più probabile è però che lo scoliaste unisca qui informazioni da fonti diverse e che della morte di Neottolema consideri ormai canonica la versione dell'*Andromaca* euripidea. Una prova indiretta di questa interpretazione è che in alcune fonti la sepoltura di Neottolema compete al padre della sua sposa Ermione, l'atride Menelao, mentre nel dramma di Euripide viene istituita una contrapposizione fortissima tra la componente atridica della famiglia (Ermione, Oreste, Menelao, che sono i 'cattivi') e la componente legata alla stirpe di Achille (Neottolema, Peleo, la dea Teti). In termini di logica drammaturgica, attribuire l'omicidio di Neottolema a Oreste potrebbe non servire ad altro che a rafforzare questa contrapposizione, agganciando i ruoli specifici del dramma (Oreste come *villain*) con i nuclei d'azione della tradizione mitica (la morte di Neottolema a Delfi). In sostanza, è molto probabile che anche questo scolio a Licofrone non basti davvero mettere in dubbio il nostro presupposto basato sul confronto di tutte le altre fonti, e cioè che la responsabilità di Oreste sia un ἄπαξ δρώμενον euripideo.

Una riserva analoga potrebbe valere anche per le *Eumenidi*, che pure sono il caso più sicuro nella nostra piccola selezione: alla base del nostro

ragionamento c'è il fatto che l'affermazione dell'*hypothesis* antica (παρ' οὐδετέρῳ κείται ἢ μυθοποιῖα) dia a Eschilo l'esclusiva sul mito di Oreste a Delfi (e poi la fine della trilogia in Atene). Ma con l'espressione παρ' οὐδετέρῳ i commentatori antichi si riferivano solo alla triade dei poeti tragici Eschilo, Sofocle, Euripide, canonizzata già nel tardo V sec. (come mostrano le *Rane* di Aristofane). Ma dei tanti altri poeti tragici attivi in Atene tra il VI e il V secolo le opere non si sono conservate, in molti casi, nemmeno fino all'età alessandrina, quando gli eruditi del Museo di Alessandria cominciarono a redigere gli apparati esegetici dei principali drammaturghi ateniesi. I nostri ragionamenti oggi presuppongono dunque che il *corpus* della tragedia attica si possa considerare coestensivo alle opere dei poeti maggiori, anche se sappiamo che i tragici maggiori sono solo tre su molte decine (cfr. Pickard-Cambridge [1967²] 1996, 110-114).

Il nostro ragionamento, peraltro, è confortato dal fatto che già per gli eruditi ellenistici le opere dei tragici 'minori' erano meno accessibili delle altre: l'operazione di acquisizione del *corpus* tragico portata avanti da Tolomeo III Evergete I (246-221 a.C.) era basata sulle copie ufficialmente archiviate dalla polis ateniese per impedire abusi da parte degli attori (Page 1934); questo significa che il canone tutelato dalle copie ufficiali doveva includere soprattutto (anche se non esclusivamente) gli autori che erano oggetto di riprese nel IV secolo, vale a dire soprattutto i tragici maggiori. Come si intuisce, questa operazione aveva determinato già nel IV secolo una prima importante selezione nel *corpus* tragico (l'aneddoto delle copie antiche chieste in prestito da Tolomeo allo stato ateniese riguarda esplicitamente τὰ Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου καὶ Αἰσχύλου βιβλία, come ci informa il passo di Galeno da cui lo conosciamo: *Commento al III libro delle Epidemie di Ippocrate*, II 4, CMG V, 10.2 1: 79, 8-80, 2 Wenkebach, su cui Tessier 2018, pp. 29-32). Questo significa che la stessa circolazione dei testi e degli apparati, per non parlare dei discorsi informali dei fruitori, già in antico tendeva a concentrarsi sulla triade dei poeti maggiori. È più che probabile che già dal IV secolo le riprese della tragedia antica in sezioni specifiche degli agoni dionisiaci (della παλαιὰ sappiamo che era stata introdotta fuori concorso alle Dionisie urbane nel 387/386 a.C.: Millis, Olson 2012, 2) riportassero sulla scena soprattutto le opere dei tre tragici maggiori, che peraltro, già da sole, costituivano un vasto repertorio di poco meno di trecento drammi.

La maggiore diffusione e accessibilità dei testi di Eschilo non esclude però, in linea di principio, che un mito che a noi risulta trattato dal solo Eschilo fosse attestato anche in un altro poeta del suo tempo, in un dramma che il giudizio antico, di pubblico e di critica, potrebbe aver destinato all'oblio sin dalle prime fasi della tradizione. Ma prima che quel giudizio si formasse (in genere tra V e IV secolo) l'opera del tragico 'minore' poteva senz'altro essere entrata a far parte di una cultura mitico-teatrale condivisa e riflessa in una produzione iconografica.

Peraltro l'incidenza di miti trattati da poeti 'minori' diventa sicuramente via via più trascurabile nel tempo: il percorso di canonizzazione della triade tragica, avviato già nel V secolo, è completo in epoca ellenistica, ed è verosimile che, per prodotti legati a una committenza alla ricerca di prestigio o di segnali facilmente riconoscibili, le opere dei tragici maggiori fossero un oggetto di interesse preponderante – o perlomeno che i testi 'minori' non esercitassero un'attrattiva paragonabile.

Insomma: che sia esistito un contatto fra le tragedie giunte fino a noi e i vasi giunti fino a noi non è scontato a priori; tuttavia, se riusciamo a evitare la paralisi dello scetticismo estremo, possiamo senz'altro ipotizzare che i miti raffigurati negli esempi discussi nel paragrafo II siano davvero in relazione con alcuni drammi del *corpus* tragico che noi conosciamo.

L'ipotesi del contatto presuppone un ripensamento generale delle dinamiche proprie del mito: a fronte della visione genealogica ancorata a un'idea di intertestualità forte, in cui ciascun testo dialoga con altri testi in un rapporto serrato, lineare ed esclusivo, ci sembra più opportuno pensare a una diffusione più sfumata delle storie a partire da cui venivano create le tragedie e, perché no?, le rappresentazioni pittoriche. Le dinamiche del mito diventano forse più chiare se pensate come un flusso percorso da movimenti ondulatori, che oscillano continuamente tra un estremo di testualità molto definita (i testi poetici, le messe in scena, le rappresentazioni iconografiche) e un estremo opposto sostanziato di discorso informale (per un approfondimento di questo spunto vd., in questo stesso numero di "Engramma", Grilli 2021, par. 2).

In questa prospettiva il mito non dà luogo a reti di nodi, in cui ciascun nodo rappresenta un testo e ciascuna stringa rappresenta il legame certo e diretto con gli altri testi-nodi: la natura del mito è più simile al tracciato di una costellazione, dove intorno a ciascun punto di irraggiamento luminoso non si trovano stringhe lineari, ma aloni. Intorno ai testi tragici, ad esempio, c'è l'alone delle innumerevoli produzioni discorsive che essi possono (devono) aver occasionato. La rilevanza degli agoni teatrali per la civiltà ateniese era tale che, molti decenni dopo la fine dell'impero marittimo ateniese, qualcuno ha fatto costruire sulla pendice Sud dell'Acropoli (presumibilmente all'interno dell'area di culto di Dioniso) un edificio destinato a contenere fasti e didascalie degli agoni teatrali dalle origini al momento presente, in un evidente sforzo di capitalizzare sul prestigio culturale della città di fronte al mondo (un'edizione aggiornata dei testi delle epigrafi in Millis, Olson 2012). Agli agoni, accanto ai pochi professionisti, partecipavano centinaia di cittadini e la produzione drammatica doveva essere oggetto di discussione e confronto incessante in ogni casa ateniese, e in ogni luogo della città.

Come tutte le produzioni discorsive orali, esse sono per definizione effimere e, per quanto riguarda le versioni dei miti circolanti tra V e IV secolo, noi le possiamo ricostruire solo per via indiziaria, da accenni come il passo di Platone sull'importanza formativa dei *mythoi* raccontati dalle balie (*Resp.* 377a-c). Ma anche le abitudini simposiali, dove brani tragici erano oggetto di recitazione o di canto, erano senz'altro il set di racconti e di continui, variabili, ripensamenti e commenti, dove ogni interlocutore aveva modo di presentarli, chiosarli, interpretarli – o anche contaminarli e fraintenderli.

È ragionevole pensare che, in questa prospettiva, a determinare i passaggi di un mito tragico da un medium drammatico-letterario a uno iconografico fosse non tanto la volontà di 'illustrare' un'esperienza teatrale, quanto piuttosto lo stimolo incessante dei racconti che trasformavano già prima la variante del mito al centro dell'evento teatrale in un oggetto di scambio quotidiano. E questo spiega perché, nella sintesi estrema del veicolo (il discorso informale), ciascuno dei due estremi del passaggio potesse mantenere *in toto* le proprietà del rispettivo codice di riferimento: poetico-drammaturgico per la tragedia, figurativo per la pittura su vaso.

Insomma: l'esistenza di pittura vascolare che riflette casi di ἄπαξ δρῶμενᾶ mitico-drammatici fornisce una conferma non trascurabile all'ipotesi di un collegamento fra teatro e vaso; tuttavia anche questi esempi non ci permettono di affermare con sicurezza che quel collegamento sia diretto o immediato, e quindi che esso sia avvenuto come evento isolato in un'officina collegata ai luoghi di fruizione del repertorio teatrale. Tra il momento dell'innovazione, avvenuto in occasione della messa in scena, e il momento della prima penetrazione della novità mitico-drammatica in ambito figurativo possiamo ipotizzare non solo una risposta poligenetica della ceramografia, ma soprattutto un numero anche considerevole di passaggi intermedi, tutti peraltro impossibili da documentare. In un primo momento, in un unico luogo o in più luoghi in parallelo, la raffigurazione dell'azione saliente innovativa fa il suo ingresso nel repertorio vascolare; a partire da quel momento di effettivo passaggio transmediale si avviano complesse dinamiche di proliferazione che investono progressivamente altri centri di produzione, e finiscono per popolare il repertorio di un ambito anche molto vasto, ormai del tutto indipendente dai contesti originari della produzione tragica.

Riferimenti bibliografici

Allan 2000

W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford 2000.

Allan 2002

W. Allan (ed.), *Euripides: Medea*, London 2002.

Bordignon 2015

G. Bordignon, a cura di, *Scene dal mito. Iconologia del dramma attico*, Rimini 2015.

Burkert 1966

W. Burkert, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, "GRBS" 7, 1966, 87-121.

Burkert [1972] 1983

W. Burkert, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrifice and Myth* [*Homo necans*, Berlin 1972], trad. ingl. di P. Bing, Berkeley 1983.

Centanni 2003

M. Centanni, a cura di, *Eschilo. Le tragedie*. Traduzione, introduzioni e commento, Milano 2003.

Centanni 2015

M. Centanni, *Originale Assente: il paradigma filologico. Una proposta di metodo in*

stile corsaro. Riproposizione del "decalogo di dodici articoli" di Giorgio Pasquali, "La Rivista di Engramma" n. 129, settembre 2015, 115-141.

Cerri 2015

G. Cerri, *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, in Bordignon 2015, 85-102.

Colomo 2011

D. Colomo, *Euripides' "Ur-Medea" between "Hypotheseis" and Declamation*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" (2011), 45-51.

Grilli 2015

A. Grilli, *Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per una semiotica comparata*, in Bordignon 2015, 103-143.

Grilli 2021

A. Grilli, *Dal mito tragico all'immagine su vaso. Nuclei d'azione e dinamiche transmediali*, "La Rivista di Engramma" 183, luglio/agosto 2021.

Mastronarde 1990

D.J. Mastronarde, *Actors on High. The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, *Classical Antiquity*. 9 (1990), 247-294.

Mastronarde 2002

D.J. Mastronarde, a cura di, *Euripides. Medea*, Cambridge 2002.

Millis, Olson 2012

B.W. Millis, S.D. Olson, a cura di, *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens. IG II2 2318-2325 and Related Texts*, Leiden-Boston 2012.

Most 1985

G.W. Most, *The Measures of Praise. Structure and Function in Pindar's Second Pythian and Seventh Nemean Odes*, Göttingen 1985.

Page 1934

D. Page, *Actors' interpolations in Greek tragedy studied with special reference to Euripides' Iphigeneia in Aulis*, Oxford 1934.

Page [1938] 2001

D. Page, a cura di, *Euripides. Medea*, Oxford 1938, repr. 2001.

Pasquali [1934] 1952²

G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze [1934], 1952 (II edizione rivista e corretta).

Pickard-Cambridge [1967²] 1996

A.W. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene [The Dramatic Festivals of Athens]*, 2. ed. riveduta da J. Gould e D. M. Lewis, Oxford 1967, traduzione it. di Andrea Blasina; aggiunta bibliografica a cura di Andrea Blasina e Nico Narsi, Scandicci 1996.

Rebaudo 2015

L. Rebaudo, *Teatro attico e iconografia vascolare. Appunti per un metodo di lettura e di interpretazione II. Teatro e pittura vascolare. Breve storia del problema*, in Bordignon 2015, 56-75.

Rebaudo 2017

L. Rebaudo, *Ceramica italiota e iconografie 'tragiche': una chiave di lettura*, in A. Pontrandolfo, M. Scafuro, *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del I Convegno Internazionale di Studi*, 2017, vol. V, 1205-1218.

Rebaudo 2019

L. Rebaudo, *Medea sul carro: prototipo vs genotipo. Il problema della trasmissione a distanza delle iconografie*, in E. Degl'Innocenti, L. Di Franco, A. Consonni (ed.), *MitoMania: storie ritrovate di uomini ed eroi: atti della Giornata di studi*, Taranto 2019, 100-119.

Schmidt 1992

M. Schmidt, *Medeia*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. 6: Kentauroi et Kentaurides - Oiax, Zürich 1992.

Seminario Pots&Plays 2015

Seminario Pots&Plays, coordinato da A. Beltrametti, G. Bordignon, M. Centanni, A. Grilli, L. Rebaudo, *Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare. Appunti per un metodo di lettura e di interpretazione I. Presentazione del tema*, in Bordignon 2015, 25-55.

Stephanopoulos 1980

T.K. Stephanopoulos, *Umgestaltung des Mythos durch Euripides*, Athenai 1980.

Stevens 1971

P.T. Stevens (ed.), *Euripides. Andromache*, Oxford 1971.

Taplin 2007

O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007

Taplin 2015a

O. Taplin, *About Pots & Plays*, in Bordignon 2015, 13-23.

Taplin 2015b

O. Taplin, *Interactions between Oliver Taplin and the Italian Seminar*, in Bordignon 2015, 77-84.

Taplin 2021

O. Taplin, *A Clue to the Riddle of the Dareios krater / 'vaso di Dario'?*, "La Rivista di Engramma" 183, luglio/agosto 2021.

Tedeschi 2010

G. Tedeschi, *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste 2010.

Vox 2003

O. Vox, *Il carro alato di Medea*, in Id. (ed.) *Ricerche euripidee*, Lecce 2003, 209-233.

Wilamowitz-Moellendorff 1880

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Excursus zu Euripides Medea*, "Hermes" 15, 1880, 481-523.

Woodbury 1979

L. Woodbury, Neoptolemus at Delphi: Pindar, Nem. 7.30 ff., "Phoenix", 33.2, 1979, 95-133.

Ziegler 1935

K. Ziegler, *Neoptolemos*, in A. Pauly, G. Wissowa, a cura di, *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. 16.2, Stuttgart 1935, 2440 ss.

Zouganeli 2017

A. Zouganeli, *Néophron à l'origine de la Médée d'Euripide*, "Revue des Études Grecques" (2017) 687-697.

English abstract

This article aims to reconsider the so-called 'ὑπὸ δρῶμενον criterion', first introduced in Seminario Pots&Plays 2015; this principle refers to instances of mythological vase-painting whose content reflects innovative variations from extant V century BCE tragic texts. From a genealogical viewpoint, this coincidence parallels the philological principle of the 'concordance in error'. We argue that this is the only relatively safe principle to ascertain any whatsoever connection between a drama whose text is known to us and a visual representation of its plot. The limits of this principle are first explored: sources pointing out to a unique dramatic version of a myth (as in Aeschylus' *Eumenides*) may refer only to the works of the three great tragic playwrights, not to the Attic tragic corpus in its entirety; in other cases, that a mythical variation depends on an authorial choice is only possible, or supported by problematic evidence. Through close examination of four examples (Orestes' Delphic act in Aeschylus' *Eumenides*; Medea's flight on the chariot of the Sun; Clytemnestra's unveiling of her breast as an extreme plea for life; Orestes' role in Neoptolemus' Delphic assassination) we try to evaluate the soundness of this criterion as a means to better understand the relation between V-IV century BCE vase-painting and Attic tragedy. A comparative analysis of these examples shows that in spite of the relatively sure connection, there are no means to root the images in the visual dimension of the theatrical experience. Although some details suggest a possibly faithful correspondence between image and text, we contend that no theatrical experience was necessary to shape visual forms from dramatic myth: loose textual knowledge, or, more probably, informal discourse may well have conveyed what was essential to the painter's own interpretation of a narrative content.

keywords | Pots&Plays; Attic tragedy; *hapax drōmenon* criterion; text-image transmediality; Greek and South-Italian mythological vase-painting; Aeschylus, *Eumenides*; Euripide, *Medea*; Aeschylus, *Choephoroi*; Euripides, *Andromache*.



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

**ἄπαξ δρωμένα. 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