

Cataldo • Centanni • Grilli • Rebaudo • Sabbatucci
Taplin • Vacca

PER UNA FILOLOGIA DELLE IMMAGINI TESTI TEATRALI E PITTURA VASCOLARE (V-IV SEC. A.C.)

a cura di
Concetta Cataldo,
Roberto Indovina



edizioni **en**gramma

collana
engramma**classic**A

a cura di **Concetta Cataldo e Roberto Indovina**

**PER UNA FILOLOGIA
DELLE IMMAGINI
TESTI TEATRALI E PITTURA
VASCOLARE (V-IV SEC. A.C.)**



Direzione generale
Educazione, ricerca
e istituti culturali

Questo volume si pubblica con il contributo
della Direzione generale Educazione, ricerca
e istituti culturali

in copertina: Pittore di Eucharides, anfora
attica a figure rosse, 490 a.C, lato A (dettaglio).
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe;
n. inv. 1966.34.

©2024

edizioni**engramma**, venezia



direttore editoriale
damiano acciarino

direttore della collana **engramma**classic**A**
maddalena bassani

progetto grafico
anna ghiraldini

impaginazione
cecilia malatesta

www.engramma.org
edizioni@engramma.org

ISBN carta 979-12-55650-62-1
ISBN digitale 979-12-55650-63-8
DOI 10.82016/ee638

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 *Per una filologia delle immagini*
a cura di Concetta Cataldo e Roberto Indovina
- Questioni di metodo
- 15 ἄπαξ δρώμενα. *Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.). Quattro casi: l'atto delfico di Eumenidi; il volo sul carro del Sole di Medea; la scena del matricidio in Coefore; l'assassinio di Neottolema a Delfi in Andromaca*
Monica Centanni, Alessandro Grilli
- 49 *Dal mito tragico all'immagine su vaso. Nuclei d'azione e dinamiche transmediali*
Alessandro Grilli
- 67 *Originale Assente: il paradigma filologico. Una proposta di metodo in stile corsaro*
Monica Centanni
- Casi di studio
- 93 *The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?*
Oliver Taplin
- 99 *A Clue to the Riddle of the Dareios krater?*
Oliver Taplin
- 105 *The Naples Hypsipyle crater re-visited*
Oliver Taplin
- 111 *Il sileno e Dioniso. Un cratere campano con attore comico in costume*
Ludovico Rebaudo
- 129 *Metamorfosi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno*
Concetta Cataldo, Rocco Davide Vacca

- 151 *Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili cortocircuiti
iconografico-letterari*
Concetta Cataldo
- 173 *Il Tereo di Sofocle. Violenza e drammaturgia del mito*
Miriam Sabbatucci
- 199 Bibliografia

Per una filologia delle immagini

a cura di Concetta Cataldo e Roberto Indovina

Il volume che qui presentiamo traccia alcune traiettorie delle relazioni e delle distanze tra i testi del teatro attico e le immagini della pittura vascolare del V-IV secolo a.C. Si tratta, innanzitutto, di una questione di metodo: come applicare allo studio delle immagini – e nello specifico delle immagini vascolari antiche – e alla loro relazione con i testi teatrali, una metodologia ibrida, che mutua strumenti di indagine e di valutazione dei dati sia dagli studi filologici e letterari sui testi sia dagli studi archeologici e storico-artistici sulle immagini antiche. È un crinale in cui le diverse strumentazioni si incrociano e possono, vicendevolmente, affinare le proprie armi disciplinari.

Il dibattito tra studiosi – fatto di confronti serrati e, talvolta, di divergenze – permette alle singole ricerche di oltrepassare i propri confini. Così, Monica Centanni, Alessandro Grilli, Ludovico Rebaudo e Oliver Taplin in dialogo con Luca Giuliani, pur muovendosi talvolta su traiettorie discordanti, non cercano mai di demolire totalmente le rispettive tesi, quanto piuttosto di arare un terreno comune. Ogni contributo è un filo che si intreccia agli altri, dando vita a una trama più complessa, nella quale il confronto diviene la spinta propulsiva di un avanzamento condiviso. Perciò questa non è una semplice raccolta di saggi: è una tessitura meta-metodologica, un esempio vivo e concreto di come la ricerca si plasmì nel dialogo e nella tensione creativa che il confronto sa generare.

Il gruppo degli studiosi di diversa formazione – archeologia, filologia, iconologia, storia dell'arte antica – protagonista di questo filone di studi ha già una sua piccola storia. Dopo il dibattito avviato dalla comunità scientifica internazionale a partire dalla pubblicazione nel 2007 dell'importante saggio *Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* di Oliver Taplin,¹ nella primavera del 2011, un gruppo di filologi e archeologi dava vita al Seminario *Pots&Plays* che portava già nel nome l'omaggio al lavoro dello studioso di Oxford che aveva aperto pionieristicamente la nuova stagione degli studi sul tema della relazione tra testi teatrali attici e pittura vascolare. Il progetto *Pots&Plays* si è dipanato tra il 2010 e il 2013 in una serie di colloqui e seminari itineranti tra l'Italia e l'Inghilterra:² quella prima fase di elaborazione teorica e di applicazione del

1. Si veda ne "La Rivista di Engramma" 65 (giugno-luglio 2008) la recensione del volume e il testo di una conferenza di presentazione dell'autore ne "La Rivista di Engramma" 78 (marzo 2010).

2. Catania, gennaio 2010; Venezia, aprile 2011; Pavia, dicembre 2011; Pisa, marzo 2012; Siracusa, maggio 2012; Milano, giugno 2012; Oxford, febbraio 2013.

metodo, via via affinato, a specifici casi di studio ha dato come esito la pubblicazione di articoli, saggi, volumi collettanei.³ I risultati di questa prima tappa della ricerca sono confluiti nel volume *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, edito da Guaraldi nel 2015, lavoro corale del “Seminario Pots&Plays” curato da Giulia Bordignon, con contributi di Anna Beltrametti, Monica Centanni, Alessandro Grilli, Ludovico Rebaudo, Oliver Taplin e di altri giovani studiosi.

A distanza di alcuni anni, il filo della ricerca è stato ripreso e dal 2022 il seminario si è ricostituito, con l’ingresso di altri ricercatori, con il nome *Filologia delle immagini*.⁴ Nei contributi raccolti in questo volume (una precedente redazione dei quali è stata pubblicata ne “La Rivista di Engramma”⁵), si delineano importanti punti di avanzamento soprattutto sul fronte di una nuova metodologia, ancora tutta da mettere a punto, chiamata innanzitutto a rispettare la distinzione tra i diversi codici che intersecano il campo di questi studi: il codice interpretativo dell’opera letteraria, della messa in scena teatrale, della tecnica e della creatività artistica, della comunicazione visuale – e più in generale, dei dispositivi di attivazione e riattivazione mitografica e della costruzione dell’immaginario collettivo.

Le parole chiave del settore – filologia, iconografia, mito, teatro, intermedialità – sono i fili su cui si intesse la narrazione e l’impianto metodologico del presente volume. Ciascuno di questi termini è da considerare come una bussola utile per bene orientare l’itinerario da percorrere o come una griglia di valutazione indispensabile per decodificare uno schema compositivo o un linguaggio visivo: attraverso questi ultimi, infatti, si possono individuare cortocircuiti, traduzioni/tradizioni e nuove letture delle immagini nelle quali identificare interferenze e varianti iconografiche di temi e miti.

Nella sezione “Questioni di metodo” si discutono brevemente alcune considerazioni metodologiche volte a tratteggiare le principali linee guida che hanno orientato la ricerca e che sono state al centro dei seminari organizzati dal 2021 al 2024; tale periodo ha visto formarsi una generazione di giovani studiosi sotto la guida dei ‘maestri della scuola’ di *Scene dal mito* la quale, nutrita delle esperienze del Seminario *Pots&Plays*, ha rappresentato lo stadio intermedio dell’avanzamento dei lavori sul tema e nella quale, al con-

3. Si vedano almeno Seminario Pots&Plays 2012; Bordignon 2015; Rebaudo 2019; Centanni, Grilli 2021; Grilli 2021, di cui riprendiamo dati e spunti tematici e metodologici in questa presentazione; per la storia degli studi si rimanda all’imprescindibile lavoro di Ludovico Rebaudo in Bordignon 2015.

4. Ultime tappe: Venezia, maggio 2022; Venezia, gennaio 2023; Venezia, giugno 2023, Venezia, novembre 2023; Siracusa, maggio 2024; Lucca, luglio 2024.

5. Dal 2010 “La Rivista di Engramma” riserva particolare spazio e attenzione al tema della relazione tra testi teatrali e pittura vascolare del V-IV secolo a.C.: i contributi pubblicati nei numeri 78 (marzo 2010), 99 (luglio-agosto 2012), 107 (giugno 2013), 109 (settembre 2013), sono poi parzialmente confluiti in Bordignon 2015. Un nuovo spazio al tema è stato riaperto a partire dal numero 150 della Rivista: una prima versione dei contributi qui presentati è stata pubblicata nei numeri 150 (ottobre 2017), 183 (luglio-agosto 2021), 195 (settembre-ottobre 2022), 200 (marzo 2023).

tempo, si riconosce già la scintilla di una rivoluzione teorico-metodologica. Questa sezione funge da cornice teorica per i capitoli successivi, fornendo al lettore gli strumenti necessari per comprendere l'approccio adottato finora e il suo impatto nel campo di studi.

Monica Centanni e Alessandro Grilli, in ἄπαξ δρώμενα. *Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.)*, discutono quattro casi specifici – l'atto delfico di *Eumenidi*, il volo sul carro del Sole in *Medea*, la scena del matricidio in *Coefore* e l'assassinio di Neottolema a Delfi in *Andromaca* – nella lettura dei quali prendono le distanze dalle interpretazioni precedenti precisando una relazione reciproca testo/immagine più articolata e profonda. Utilizzando il principio filologico della "coincidenza in errore", esplorano come le analogie tra le rappresentazioni teatrali e quelle vascolari possano indicare una derivazione comune o essere la risultanza di influenze incrociate, piuttosto che frutto di una semplice causalità. Attraverso l'analisi di tali episodi tragici, il saggio dimostra come i casi selezionati non solo rappresentano prove fondate di una relazione tra pittura e teatro, ma siano uno spunto a riflettere su come i contesti di produzione dei manufatti esaminati dialoghino strettamente con i testi mediatori.

Nel saggio *Dal mito tragico all'immagine su vaso. Nuclei d'azione e dinamiche transmediali*, Alessandro Grilli propone una riflessione critica sulle modalità con cui gli elementi narrativi delle tragedie appaiono trasformati e integrati nella pittura vascolare, delineando un percorso che non si limita a una mera trasposizione da un medium all'altro, ma che comporta una significativa trasformazione transmediale. L'individuazione di elementi narrativi centrali che funzionano come ponti tra il testo e l'immagine – e che l'autore definisce "nuclei d'azione" – è fondamentale per comprendere come soltanto alcune azioni della tragedia siano state selezionate e adattate per la loro risonanza visiva ed emotiva, diventando motivi ricorrenti nell'arte vascolare. La sua analisi, oltre a concentrarsi sui processi di selezione e adattamento dei temi tragici, tiene in considerazione anche le implicazioni culturali e sociali di questi trasferimenti di contenuto.

Nel contributo *Originale Assente: il paradigma filologico. Una proposta di metodo in stile corsaro. Riproposizione del "decalogo di dodici articoli" di Giorgio Pasquali*, Monica Centanni propone di applicare la lezione di metodo del grande studioso italiano dalla filologia alle dinamiche della produzione artistica. Il confronto tra le diverse istanze analitiche ed ermeneutiche della filologia del testo e della 'filologia delle immagini' induce a utilizzare la strumentazione disciplinare specifica come "arma impropria".

Nella sezione "Casi di studio" convergono contributi che illustrano come i temi e le figure del teatro antico possano presentare punti di contatto con l'iconografia vascolare. Nello specifico – suggerendo un dialogo tra il visibile e il narrativo che trascende il semplice contesto scenico per interrogare temi di potere e rottura simbolica – il pioniere del filone di ricerca Oliver Taplin, nel saggio *The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?*, identifica alcuni indicatori iconografici propri del codice della ceramica

figurata e si interroga su come questi potessero essere percepiti dai destinatari dei vasi e sulle modalità con cui gli episodi significativi della tragedia – in particolare le scene coinvolgenti Edipo e le sue figlie, Antigone e Ismene – sono raffigurati.

In *A Clue to the Riddle of the Dareios krater?* Oliver Taplin – partendo dall'obiezione che Luca Giuliani aveva espresso nei confronti delle categorie dei *signals* proposte nel volume *Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* – verifica la presenza della figura del pedagogo e fornisce ulteriori esempi per sostenere la validità delle categorie da lui proposte. Tale ripresa è volta a sottolineare l'importanza del ruolo delle figure secondarie (Pedagogo e Nutrice) per una ridefinizione del rapporto testo/immagine che le solleva dalla posizione di 'comparse' iconografiche o meri riempitivi, identificandole come elementi significativi di teatralità, funzionali a una immediata lettura della scena.

Nel terzo contributo di Taplin, *The Naples Hypsipyle crater re-visited*, lo studioso enfatizza la simbiosi creativa con cui sembrano operare i meccanismi drammaturgici e i processi di formazione delle immagini nelle scene di pittura vascolare: ricorrendo all'esempio della drammatizzazione dell'*Ipsipile* di Euripide, sottolinea le motivazioni per cui, in questo caso, il Pittore di Dario sceglie di raffigurare dettagli che presupporrebbero una suggestione veicolata dalla messa in scena della tragedia.

Nel saggio *Il sileno e Dioniso. Un cratere campano con attore comico in costume*, Ludovico Rebaudo presenta un cratere campano con una scena di dialogo tra Dioniso e un attore che indossa un costume da Sileno: il vaso riflette le connessioni tra il teatro e la ceramica e particolarmente significativa è l'analisi delle tecniche pittoriche e dei dettagli iconografici (attributi fisici e accessori, come le calzature e la maschera), che suggeriscono la doppia natura del Sileno raffigurato, al contempo attore e figura mitologica.

In *Metamorfosi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno* di Concetta Cataldo e Rocco Davide Vacca si esplora il mito di Io attraverso le sue rappresentazioni nella ceramica greca dal V al IV secolo a.C. e la sua trasposizione nella tragedia: gli autori registrano una variazione iconografica relativa alle rappresentazioni di Io nella ceramica a figure nere e rosse, influenzata dalle rielaborazioni del mito nelle tragedie di Eschilo e Sofocle, dove Io è trasformata da Zeus in una giovenca per sfuggire alla gelosia di Era. Particolare attenzione è data alla 'scena del tocco', in cui Zeus ritrasforma Io in fanciulla, segnando così una svolta sia nella sua tradizione mitografica che nella ricezione iconografica del mito.

Concetta Cataldo esamina l'evoluzione iconografica di Prometeo nella ceramica figurata, considerando il passaggio dalla rappresentazione del Titano incatenato a una colonna a quella legato a una rupe nel suo contributo dal titolo *Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili cortocircuiti iconografico-letterari*. Nel saggio si evidenzia come le dinamiche tra le rappresentazioni visive e le rielaborazioni teatrali possano aver determinato l'origine di una interferenza nell'iconografia prometeica.

Al centro del saggio di Miriam Sabbatucci, *Il Tereo di Sofocle. Violenza e drammaturgia del mito*, è la rilettura della tragedia frammentaria sofoclea alla luce delle fonti letterarie e iconografiche che hanno preceduto la messa in scena: il tema della violenza rovesciata in atto di nemesi è proposto come elaborazione originale di Sofocle rispetto al dettato del mito.

La prima questione, dunque, sottesa a tutti i contributi qui proposti, si può formulare sinteticamente così: è possibile dunque presupporre che la produzione vascolare sia stata in qualche modo suggestionata dal contesto teatrale? Gli spunti teorici e l'analisi di casi specifici che abbiamo raccolto in questo volume parrebbero prospettare una risposta positiva. I *testimonia* (immagini e testi) chiedono un'analisi che muova dalle prospettive più diverse: dalla semiotica all'iconografia, alla storia e all'archeologia; dalla mitologia alla letteratura, alla drammaturgia antica. E una materia così frammentata e multiforme esige di essere affrontata mediante una dialettica altrettanto complessa e variegata che faccia scaturire riflessioni sulla natura degli statuti della parola e dell'immagine, che puntualizzi il carattere delle relazioni e delle modalità di reciproca influenza.

I contributi raccolti nel volume provano a dare – parziali e provvisorie – risposte a questo primo quesito, risentendo talvolta in alcuni passaggi ancora delle linee teoriche e dei frutti della 'scuola' della tappa 2015, rappresentata dal volume *Scene dal mito. Iconologia del mondo antico*. Ma il dato più significativo è l'orizzonte di senso che aprono e la grande quantità di nuove domande che sorgono a ogni bivio della ricerca e agli ulteriori casi di studio che arricchiscono il quadro delle indagini. Le osservazioni registrate nei saggi riaprono il fronte di un annoso dibattito: le immagini vascolari non rappresentano, ma estendono, reinterpretano o addirittura contraddicono i testi drammatici a noi noti. Attraverso l'analisi filologica e iconografica è infatti possibile considerare i vasi come dei narratori attivi che partecipano alla trasmissione e alla trasformazione della tradizione mitografica su un supporto visibile. La stessa cosa vale per i drammaturghi, i quali a teatro creano nuovi miti modellando il malleabile repertorio mitografico greco, innovando e al contempo perpetuando la tradizione narrativa e poetica condivisa con gli spettatori delle loro opere.

Le corrispondenze percepite tra mito, rappresentazione teatrale e pratica artistica si integrano in uno schema di convergenze, variazioni e trasformazioni in un ambito di indagine che può essere descritto come lo sviluppo di un'iconologia del teatro antico verso una 'filologia delle immagini'. Attraverso la lente di questa nuova visione metodologica, infatti, balzano in primo piano le varianti del mito risvegliate dall'azione poetica del drammaturgo o dell'artista. Ogni opera di questa serie reinventa il mito, *si reinventa*: ovvero "fa mito".

Questioni di metodo

ἄπαξ δρώμενα. Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.).
Quattro casi: l'atto delfico di *Eumenidi*; il volo sul carro del Sole di *Medea*; la scena del matricidio in *Coefore*; l'assassinio di Neottolema a Delfi in *Andromaca*

Monica Centanni, Alessandro Grilli

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 volume, l'aggiornamento e le puntualizzazioni teoriche e metodologiche di Oliver Taplin, in riferimento alla discussione sui "signals": *infra* 99-103, 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 2015a, 64 ss.). 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, 110 ss.). 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 questo volume *infra* 67-88, specie le pagine 83-87).

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:

- “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 con cui 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 tale 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 *ἄπαξ δρώμενον* 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, 39 ss.). La locuzione *ἄπαξ δρώμενον* è da intendersi, ovviamente, solo in senso traslato: essa è modellata 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 δρώμενον* 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.

Quattro casi di ἄπαξ δρώμενα 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 δρώμενα. 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 della sua opera 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 fanno riferimento a 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 riporta 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 ἄπαξ 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 Neottolemo 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.

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 (*arg. Eum.* 5):

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 δρώμενον.



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

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.

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 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:

ὄρῳ δ’ ἐπ’ ὀμφαλῶ μὲν ἄνδρα θεομυσῆ / ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι / στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδὲς ξίφος.

Vedo là, sull’*omphalos*, un uomo odioso agli dèi. / 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’ ἔπεμψεν 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 τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος / εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἤμενος. / οὐτοῖο γυναικας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω, / οὐδ’ αὐτὲ Γοργείοισιν εἰκάσω

τύποις. / εἰδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας / δεῖπνον φερούσας: ἄπτεροί γεμῆν
ιδεῖν / αὐται, μέλαιναί δ' ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι / ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι
φυσιάμασιν / ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσιδυσιφιλή λιβα / καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν
ἀγάλματα / φέρειν δίκαιος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας. / τὸ φύλον οὐκ ὀπωπα τῆσδ'
ὀμιλίας / οὐδ' ἦτις αἶα τοῦτ' ἐπεύχεται γένος / τρέφουσ' ἀνατεί 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 dèi / 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 vec-
chiaia” – con splendido ossimoro in *Eum.* al verso 62:

γραῖαι 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 fan-



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).



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

ciulle 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.

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].

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 Atena delle peripezie che ha affrontato per arrivare alla città e i riti di purificazione ai quali si è sottoposto per presentarsi pu ro al cospetto della dea. Così in *Eum.* 279-284:

φωνεῖν ἐτάχθην πρὸς σοφοῦ διδασκάλου. / βρίζει γὰρ αἶμα καὶ μαραίνεται χερός,
/ μητροκτόνον μίσημα δ' ἔκπλυτον πέλει / ποταίνιον γὰρ ὄν πρὸς ἐστία θεοῦ /
Φοῖβου καθαροῖς ἠλάθη 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 puri-
ficatori: / 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.

Ma, tornando al cratere del Louvre, a sinistra, in contemporanea, è evocata un'altra scena – questa sicuramente ἀπαξ 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.* 94 ss.:



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

εὔδοιτ' ἄν, ὤή, καὶ καθευδουσῶν τί δεῖ; / [...] / τί δρᾶς; 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 ἥμενος.

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 ἅπαξ 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?



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

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 δρώμενον, 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.

*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 [Figg. 7-8] 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 diverso tempo 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 (mutili) 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.

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 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'imma-



8 | Medea fugge sul carro del sole, Cratere lucano a figure rosse, ca. 400 BC, Cleveland, Cleveland Museum of Art, n. inv. 1991.1.

gine 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-Moellendorff 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'*ekkyklema* (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’ ἐγγύς ἔστατε στέγης, / ἄρ’ ἐν δόμοισιν ἢ τὰ δειν’ εἰργασμένη
/ Μήδεια τοισίδ’ ἢ μεθέστηκεν φυγῆι; / δεῖ γάρ νιν ἦτοι γῆς γε κρυφθῆναι κάτω
/ ἢ πτηνὸν ἄραι σώμ’ ἐς αἰθέρος βάθος, / εἰ μὴ τυράννων δώμασιν δώσει δίκην.
/ πέποιθ’ ἀποκτείνασα κοιράνους χθονὸς / ἀθῶιος αὐτῆ τῶνδε φεύξεσθαι
δόμων; / ἀλλ’ οὐ γὰρ αὐτῆς φροντίδ’ ὡς τέκνων ἔχω· / κείνην μὲν οὖς ἔδρασεν
ἔρξουσιν κακῶς, / ἐμῶν δὲ παίδων ἦλθον ἐκσώσων βίον, / μὴ μοί τι δράσωσ’ οἱ
προσῆκοντες γένοι, / 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 (*Med.* 1317-1322):

τί τάσδε κινεῖς κἀναμοχλεύεις πύλας, / νεκρὸς ἐρευνῶν κάμῃ τὴν εἰργασμένην; /
παῦσαι πόνου τοῦδ’. εἰ δ’ ἐμοῦ χρεῖαν ἔχεις, / λέγ’ εἴ τι βούλῃ, χειρὶ δ’ οὐ ψεύσεις
ποτέ· / τοιόνδ’ ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ / δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερός.

[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 τεθριππων ἀρμάτων πρώτην χθόνα / "Ἡλιος 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 *lekythoi* 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. 1 ss.); 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.

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' αἶδεσαι, τέκνον, / μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων
ἄμα / οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς 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 ed 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 ἅπαξ δρώμενον, destinato a rimanere tale, nonostante il successo e le riprese della trama mitica del matricidio da parte di Sofocle e di Euripide.

Nell'anfora 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



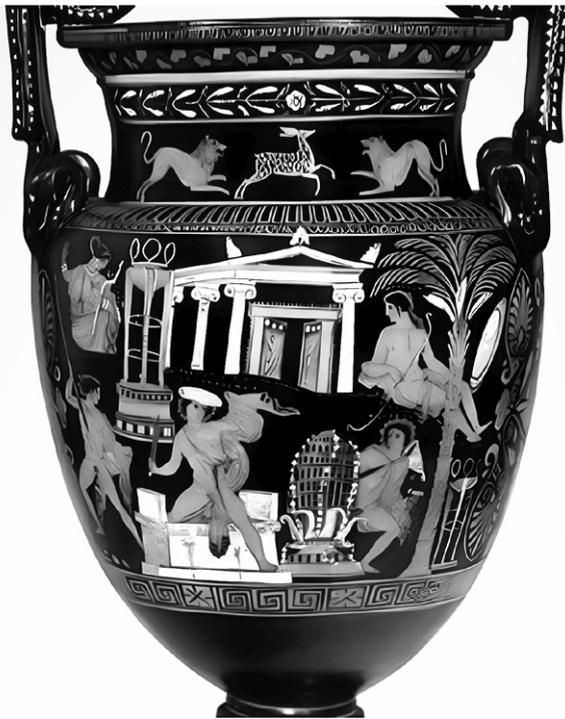
9 | Oreste uccide Clitemnestra. Anfora pestana Attribuita al Pittore di Würzburg H 5739/ close to Asteas, ca. 350-340 a.C., Malibu, J. Paul Getty Museum, n. inv. 80.AE.115.1.

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, volteggia 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 τί δράσω; 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



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

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.

Neottolema a Delfi, secondo l'Andromaca di Euripide

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 2007); 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 2007, 108-110 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 epirota, come i Romani, potevano vantare sangue troiano ricevendo dal passato mitico autorevolezza e legittimità": Sena Chiesa 2007, 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 *Presa 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 semichiusure, 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 rimpiaffa 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 rimpiaffa, 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 della scena.

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



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

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, 150-151, 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).

Nei personaggi del registro inferiore la posa e la situazione permetterebbero in ogni caso di riconoscere Neottolemo: 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 a Oreste la morte di Neottolemo 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 Neottolemo, 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, II.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 Neottolemo, 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, 160-165). 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 μάχαιρα (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 *rhesis* pronunciata ai vv. 1085 ss. 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 Neottolemo, 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 Neottolemo 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 Neottolemo a Delfi): nell'*Andromaca*, infatti, quello che è tradizional-

mente connotato come un guerriero spietato e immorale ha invece un profilo positivo. Benché assente dalla scena, lo spettatore dell'*Andromaca* sa che Neottolemo è animato da un atteggiamento protettivo e affidabile nei confronti della protagonista; i 'cattivi' del dramma sono Ermione, la sposa di Neottolemo (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 Neottolemo per sposarla. A questo punto Neottolemo 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' ἄμαρτίας / δίκας παρασχεῖν 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 Neottolemo (*Andr.* 1109-11). La morte di Neottolemo 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 della Collezione Banca Intesa. Così il passaggio in esame in *Andromaca*, vv. 1104-1160:

καί τις τόδ' εἶπεν· ὦ νεανία, τί σοι / θεῶι κατευξώμεσθα; τίνοσ ἦκεισ χάριν; / ὁ δ' εἶπε· Φοίβωι τῆς πάροιθ' ἄμαρτίας / δίκας παρασχεῖν βουλόμεσθ'· ἦιτῆσα γὰρ / πατρός ποτ' αὐτὸν αἵματος δοῦναι δίκην. / κἀνταῦθ' Ὀρέστου μῦθος ἰσχύων μέγα / ἐφαίνεθ', ὡς ψεῦδοιτο δεσπότης ἐμός, / ἦκων ἐπ' αἰσχροῖς. ἔρχεται δ' ἀνακτόρων / κρηπίδος ἐντός, ὡς πάρος χρηστηρίων / εὐξαιτο Φοίβωι, τυγχάνει δ' ἐν ἐμπύροις· / τῶι δέξιφῆρης ἄρ' ὑφειστήκει λόχος / δάφνηι σκιασθεῖς, ὧν Κλυταιμῆστρας τόκος / εἷς ἦν, ἀπάντων τῶνδεμηχανορράφος. / χῶ μὲν κατ' ὄμμα στὰς προσεύχεται θεῶι, / οἱ δ' ὀξυθήκτοις φασγάνοις ὠπλισμένοι / κεντούσ' ἀτευχῆ παῖδ' Ἀχιλλέως λάθραι. / χωρεῖ δὲ πρύμναν· οὐ γὰρ ἐς καιρὸν τυπεῖς / ἐτύγχαν'· ἐξέλκει δὲκαὶ παραστάδος / κρεμαστὰ τεύχη πασσάλων καθαρπάσας / ἔστη π' ἰβωμοῦ γοργὸς ὀπλίτης ἰδεῖν, / βοᾷ δὲ Δελφῶν παῖδας ἱστορῶν τάδε· / Τίνοσ μ' ἔκατι κτείνειτ' εὐσεβεῖς ὁδοὺς / ἦκοντα; ποίας ὄλλυμαι πρὸς αἰτίας; / τῶν δ' οὐδὲν οὐδεὶς μυρίων ὄντων πέλασ / ἐφθέγγατ', ἀλλ' ἔβαλλον ἐκ χειρῶν πέτροις. / πυκνῆι δὲ νιφάδιπάντοθεν σποδοῦμενοσ / προὔτεινε τεύχη κάφυλάσσετ' ἐμβολὰς / ἐκείσε κάκεισ' ἀσπίδ' ἐκτείνων χερσὶ. / ἀλλ' οὐδὲν ἦνον,

ἀλλὰ πόλλ' ὁμοῦ βέλη, / οἰστοί, μεσάγκυλ' ἔκλυτοί τ' ἀμφώβολοι / σφαγῆς
 ἐχώρον νουπόροι ποδῶν πάρος. / δεινὰς δ' ἂν εἶδες πυρρίχας φρουρουμένου
 / βέλεμα παιδός. ὡς δέ νιν περισταδὸν / κύκλω κατεῖχον οὐ διδόντες ἀμπνοάς,
 / βωμοῦ κενώσας δεξιμηλὸν ἐσχάραν, / τὸ Τρωϊκὸν πηδήμα πηδήσας ποδοῖν /
 χωρεῖ πρὸς αὐτοῦς· οἱ δ' ὅπως πελειάδες / ἰέρακ' ἰδοῦσαι πρὸς φυγὴν ἐνώτισαν.
 / πολλοὶ δ' ἔπιπτον μιγάδες ἔκ τε τραυμάτων / αὐτοῖ θ' ὕφ' αὐτῶν στενοπόρους
 κατ' ἐξόδου. / κραυγὴ δ' ἐν εὐφήμοισι δύσφημος δόμοις / πέτραισιν ἀντέκλαγξ'.
 ἐν εὐδαίαι δέ πως / ἔστη φαεννοῖς δεσπότης στίλβων ὄπλοις, / πρὶν δὴ τις ἀδύτων
 ἐκ μέσων ἐφθέγγετο / δεινὸν τι καὶ φρικῶδες, ὥρσε δὲ στρατὸν / στρέψας
 πρὸς ἀλκίην. ἔνθ' Ἀχιλλέως πίτνει / παῖς ὀξυθήκτωι πλευρὰ φασγάνωι τυπεῖς /
 [Δελφοῦ πρὸς ἀνδρὸς ὅσπερ αὐτὸν ὤλεσεν] / πολλῶν μετ' ἄλλων· ὡς 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 ὕπ' ἀγρίων. / νεκρὸν δὲ δὴ νιν κείμενον βωμοῦ πέλας / ἐξέβαλον ἐκτὸς
 θυοδόκων ἀνακτόρων. / ἡμεῖς δ' ἀναρπάσαντες ὡς τάχος χερσῖν / κομιζομέν νιν
 σοὶ κατοιμῶξαι γόοις / κλαῦσαι 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. Neottolemo 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. Neottolemo 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 traggiti 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 giavellotti leggeri 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: Neottolemo si trova nel cuore del santuario, sui terrazzamenti antistanti la *naos* vero e proprio; la traduzione di Tonelli smorza l'effetto della descrizione euripidea, che clamorosamente fa alzare Neottolemo "in piedi sull'altare" (ἔστη ἔπι 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 Neottolemo, 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 Neottolemo: 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 Neottolemo, 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 Neottolemo, 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, Slavazzi, 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 2007, 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 dalla convenzione iconografica: 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 Neottolemo: dopo la prima ferita, il testo sottolinea (vv. 1121-22) come Neottolemo 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 Neottolemo (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 Neottolemo 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 Neottolemo 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 λόχος, 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 2007, 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'assalitore 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 *rhesis*, 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 *rhesis* vengono poi rielaborate dal ceramista secondo i codici dell'iconografica vascolare.

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 della Collezione 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 δρώμενον, 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 1958, 352), in cui si menziona Enea. Ecco il passo:

ὔστερον δὲ τῆς Τροίας πορθουμένης ἐλευθερωθεὶς ὑφ’ Ἑλλήνων ὁ αὐτὸς Αἰνείας (Al. 1265) ἢ αἰχμάλωτος ἀχθεὶς ὑπὸ Νεοπτολέμου, ὡς φησιν ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα πεποιηκώς, καὶ μετὰ τὴν ὑπὸ Ὀρέστου ἐν Δελφοῖς τοῦ Νεοπτολέμου ἀναίρεσιν ἐλευθερωθεὶς οἰκεῖ πρῶτον τὰς περὶ Ῥαϊκήλον καὶ Ἄλμωνιαν 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 Neottolemo, come sostiene l’autore della *Piccola Iliade*, e liberato dopo che Neottolemo 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 Neottolemo 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 Neottolemo 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 Neottolemo fosse anticipata proletticamente nel testo. Più probabile è però che lo scoliaste unisca qui informazioni da fonti diverse e che della morte di Neottolemo consideri ormai canonica la versione dell’*Andromaca* euripidea. Una prova indiretta di questa interpretazione è che in alcune fonti la sepoltura di Neottolemo 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 (Neottolemo, Peleo, la dea Teti). In termini di logica drammaturgica, attribuire l’omicidio di Neottolemo 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 Neottolemo 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 ἅπαξ 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 κεῖται 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, *Corpus medicorum Graecorum* 5.10.2.1; Wenkebach 1936, 79, 8-80, su cui Tessier 2020, 41-45). 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 παλαιά 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 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 (vd. *infra* 19-20) 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. *infra* 20-43).

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 meridionale 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-drammatico per la tragedia, figurativo per la pittura su vaso.

Insomma: l'esistenza di pittura vascolare che riflette casi di ἄπαξ δρώμενα 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.

Dal mito tragico all'immagine su vaso. Nuclei d'azione e dinamiche transmediali

Alessandro Grilli

Che cosa passa dalla tragedia messa in scena all'immagine su vaso

Cercare di definire in modo più preciso l'oggetto del passaggio dal teatro alla pittura vascolare significa riflettere in primo luogo sulle differenze tra l'esperienza teatrale e artistica a cui siamo abituati e quella specifica dei Greci dal V al IV secolo a.C. In primo luogo, noi siamo abituati a precise situazioni transmediali (ad esempio l'illustrazione dei testi nei libri) che sono prive di evidenza documentaria (per non dire impensabili) nella Grecia classica. Curiosamente, la prospettiva dei primi studiosi delle raffigurazioni vascolari a soggetto mitologico dava per scontata la trasmissione diretta (Rebaudo 2015a), immaginando un rapporto di testo/illustrazione tra la messa in scena drammatica e la pittura vascolare. Ancora in studi come quelli di Séchan o Webster sull'Euripide perduto (Séchan 1926; Webster 1948; 1967), è considerato normale formulare ipotesi sullo svolgimento della tragedia a partire dagli indizi offerti dalla raffigurazione iconografica di un particolare del mito tragico.

Il fatto è che noi siamo abituati a una circolazione delle informazioni in cui è normale che un'esperienza, in primo luogo, visuale venga diffusa tramite altre immagini: l'evento visuale effimero viene oggi normalmente tradotto in immagini fotografiche o video, che ne assicurano la fruizione anche a distanza, al prezzo di un aggiustamento contenuto dell'esperienza originaria. Non possiamo visitare un luogo remoto? Possiamo guardare delle foto o vedere un documentario. Anche prima della fotografia, peraltro, chi non poteva affrontare il Grand Tour in prima persona aveva a disposizione riproduzioni a stampa, con varie tecniche, delle immagini (paesaggi, monumenti, opere d'arte) non esperibili in prima persona. I mezzi tecnici dell'età moderna erano già in grado di assicurare una circolazione di immagini relativamente ricca per sostituire l'esperienza visiva originale.

Già nell'epoca delle grandi monarchie ellenistiche e ancor più nei primi secoli dell'impero a Roma, la circolazione delle immagini poteva avvenire attraverso copie, contribuendo alla diffusione di modelli, anche in assenza di una penetrazione capillare. Permettersi una copia di un originale illustre era comunque un lusso per le *élites*, mentre la riproduzione di immagini attraverso immagini doveva aspettare i progressi delle tecniche di moltiplicazione meccanica del segno per diffondersi in modo considerevole.

Nella cultura greca dei secoli V e IV a.C., quando questa circolazione era

ulteriormente limitata, la diffusione delle immagini avveniva di necessità – e in grandissima parte – attraverso processi di adattamento transmediale: l'immagine prestigiosa e inamovibile dal luogo monumentale poteva essere descritta, raccontata e dunque fatta oggetto di fantasticherie, che la trasformavano in un oggetto fatto di parole, e poi in una nuova immagine mentale. Per il nostro punto di vista aprioristicamente e forse inconsapevolmente iconocentrico, è difficile anche solo concepire che ci siano state civiltà capaci di raggiungere le vette più alte dell'arte figurativa (la scultura di Fidia, per dire), pur continuando ad attribuire un ruolo centrale alla parola come strumento e supporto del godimento artistico. Ma pochi accenni bastano a capire la differenza tra una cultura dell'immagine come la nostra e le culture della parola che l'hanno preceduta: le letture pubbliche di Erodoto, nell'Atene al culmine della sua civiltà teatrale, sono solo una prova tra tante di come la parola narrativa e descrittiva potesse avere in quell'orizzonte una capacità di attrazione per noi del tutto perduta. Si pensi solo al ruolo culturale che hanno avuto per secoli le declamazioni (Russell 1983), che sia in Grecia che a Roma sono riuscite ad attirare in luoghi pubblici folle desiderose solo di lasciarsi ammaliare dalle capacità suggestive e fantastiche della parola (sulla relazione tra oratoria e teatro in epoca classica vd. Hall 1995; su teatro e movimento sofistico in relazione all'identità democratica ateniese un orientamento in Rosenbloom 2009). A fronte del rilievo che l'oratoria giudiziaria o politica avevano nelle sedi deputate dell'Atene classica, in epoche successive persino semplici declamatori, cioè relatori di conferenze pubbliche, erano in grado di riempire i teatri. Nella civiltà cristiana il fascino del discorso laico è stato assorbito dalla predica religiosa, che si è configurata come un evento spettacolare fino a tempi recenti, quando l'affermarsi della civiltà dell'immagine ha ridimensionato drasticamente lo spazio della parola come spettacolo.

Queste apparenti divagazioni puntano a mettere in prospettiva la posizione che vorrei qui argomentare a proposito del 'cosa passa' nella trasmissione dal teatro all'immagine su vaso: la trasmissione non procede da immagine a immagine, come nella logica a noi fin troppo familiare dell'illustrazione, ma procede da un'eventuale esperienza (visuale o letteraria) a un racconto (inteso soprattutto come discorso informale non fissato testualmente), e dal racconto a un'immagine (la pittura mitologica su vaso).

Le ragioni sono presto dette: in primo luogo, anche supponendo che i vasai operassero sulla base dello stimolo di un'esperienza visuale, è facile intuire la distanza incommensurabile tra lo spettacolo teatrale e l'immagine mitologica che in teoria dovrebbe rappresentarne la traduzione. Proviamo a immaginare più concretamente il tipo di esperienza di uno spettatore di teatro: un vasaio seduto sulle gradinate del teatro di Dioniso ad Atene, tra migliaia di spettatori, avrebbe una visione di uno spazio distante, separato dalle teste e dai corpi degli innumerevoli altri spettatori; in quello spazio vedrebbe in primo luogo un certo numero di persone con costumi tutti uguali (il Coro), rispetto ai quali spiccano (è incerto quando e come sono

stati articolati gli spazi e le diverse altezze di pertinenza: vd. Di Benedetto, Medda 1997, 13-18), ma sempre a grande distanza, due o tre personaggi, la cui interazione consiste sostanzialmente in un dialogo che si colloca in rapporto prolettico o analettico rispetto agli eventi salienti dell'azione. Supponendo che il vasaio volesse riprodurre realisticamente la sua esperienza (istanza che, a quanto sappiamo, è del tutto aliena dai vasi tragici a soggetto mitologico: Green 1991; Taplin 2007, 26-27) avrebbe dovuto inserire in un contesto spaziale molto ampio una serie di figure umane molto piccole impegnate in una conversazione dai contenuti non immediatamente desumibili dai gesti. Avrebbe dovuto, insomma, disegnare alcune piccole figure giustapposte con costume e maschera teatrali. Senza il supporto del testo, che per definizione è assente o trascurabile nel codice dell'immagine, anche un'ipotetica istantanea di una scena antica risulterebbe del tutto indecifrabile, e non solo per i clienti del vasaio, ma anche per i moderni studiosi di teatro antico (una prova: nel cosiddetto 'Edipo di Capodarso', un cratere a calice attribuito al gruppo Gibil Gabib, forse del Pittore di Capodarso, oggi a Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", 66557, su cui vd. Taplin 2007, 90-92, l'identificazione della vicenda mitica non è stata fondata tanto sull'azione, quanto sull'identità dei personaggi: un re, due figlie – che potrebbero però essere anche figli, vd. Hall 2016 – una donna che si copre il capo. Il fatto che il vaso contenga anche un'altra figura femminile di pari rilievo, per la quale l'*Edipo Re* di Sofocle non offre alcuna possibile identificazione è stato semplicemente scotomizzato, facendo leva sul fatto che per fortuna la figura di troppo è sulla faccia del vaso opposta a quella dove si trova il Re con figlie/figli. Per una riconsiderazione complessiva di quest'ultimo problema vd. *infra* 93-98).

Un'altra ragione, parzialmente implicita nella precedente, è stata già argomentata altrove (Grilli 2015, in particolare 117 ss.; vd. anche Cerri 2015), e consiste nello specifico semiotico del mito messo in scena e del mito raffigurato: di solito i dialoghi che hanno luogo sulla scena tragica non corrispondono direttamente a eventi salienti, ma ne rappresentano una sorta di preparazione o di elaborazione a posteriori. Al contrario, le scene selezionate per la raffigurazione vascolare sono sempre scene salienti, e in esse si rappresenta il culmine di un'azione specifica e ben riconoscibile.

Un terzo motivo per cui si può ridimensionare, fin quasi a escludere completamente, la rilevanza della diretta esperienza teatrale per la genesi della cosiddetta 'iconografia tragica' deriva invece da considerazioni quantitative di storia sociale: pensare a una transmedializzazione nata direttamente dall'esperienza del dramma messo in scena non tiene conto del fatto che l'esperienza diretta della singola tragedia non può essere considerata un'acquisizione comune condivisa. Vero è che in una grande città come la *polis* ateniese il teatro conteneva una parte significativa della popolazione, ma la *Medea* di Euripide, per fare solo un esempio dai casi analizzati sopra (vd. *infra* 27-32), è stata messa in scena nel 431 a.C. e poi, a quanto sappiamo, mai più rappresentata per molti decenni. Supponendo che altre messe in

scena di quel dramma avessero avuto luogo alle Dionisie rurali, o in teatri di altre città (e fossero dunque per definizione esperienze condivise da collettività più piccole o più isolate), è improbabile che l'esperienza diretta della *Medea* messa in scena costituisse un bagaglio effettivamente condiviso da tutta la popolazione (sappiamo comunque quanto sia difficile documentare messe in scena specifiche nelle zone di produzione dei vasi con iconografia a soggetto mitologico: vd. Giuliani 1995 e 1996). Non dimentichiamo che il repertorio tragico per molti secoli si è sostanziato di nuove produzioni: anche se nel II sec. d.C. Luciano (*Demosth. encom.* 27) afferma che tutte le rappresentazioni tragiche erano ormai del repertorio antico, le nuove produzioni sono documentate fino al I sec. a.C. (Pickard-Cambridge [1967²] 1996, 113-4 e n. 150). Dopo la sua introduzione come categoria a parte negli agoni teatrali ateniesi, nel IV sec. a.C., nel I sec. d.C. la *παλαιά* aveva finito per rappresentare la maggioranza delle messe in scena (vd. Dio Chr. *Or.* 19, 4), il che certifica l'incidenza crescente del repertorio canonizzato dall'età classica all'età antonina.

La circolazione della versione del mito che produce l'immagine poteva forse anche dipendere da una fruizione del testo in forma scritta, che sarà stata sicuramente un fenomeno minoritario, ma che è impossibile negare anche per la fase più antica della storia tragica ateniese (ne abbiamo numerosi indizi e prove dirette e indirette: vd. Thomas 1989). Tuttavia, quel che conta – e che decide davvero della fortuna di un mito tragico, almeno per un certo arco di tempo – è la mediazione discorsiva di elementi salienti e pertanto capaci di imprimersi nella memoria. Insomma: è estremamente probabile che l'esperienza teatrale, che costituiva un momento di esperienza collettiva rilevantissimo per tutta la cittadinanza, ma che era un evento tendenzialmente irripetibile, si trasformasse immediatamente in una produzione discorsiva (descrizione, riassunto, commento, richiesta di chiarimenti, evocazione memoriale di vario tipo, dialogo di confronto tra cittadini, ecc.).

Non va dimenticato infatti che anche le immagini più sicuramente dipendenti dal teatro, cioè quelle che documentano un ἄπαξ δρώμενον mitico-drammatico (le varie Medee sul carro, ma anche i vasi riconducibili all'*Orestea* o all'*Andromaca* di Euripide), non rimandano con particolare evidenza all'origine teatrale: come nelle altre raffigurazioni a contenuto mitico-drammatico, abbiamo visto, in esse vengono completamente omesse le indicazioni propriamente teatrali del *setting*. Insomma: anche le immagini dipendenti da ἄπαξ δρώμενα, e pertanto più sicuramente legate a una novità apparsa per la prima volta sulla scena, non riproducono l'evento teatrale ma un nucleo collegato a quell'evento, ma non coincidente con esso.

È da quella produzione discorsiva, e non dalla tragedia messa in scena, che finivano per essere isolate cellule di azione mitica formalmente e contentutisticamente adatte alla traduzione nel codice iconografico. Che si tratti più di questi discorsi informali che dei copioni drammatici appare chiaro a chi considera che, messo in scena o letto, un dramma tragico nella sua

forma integrale presenta comunque le stesse limitazioni: in particolare, gli eventi salienti amati dagli artisti figurativi sono assenti o circoscritti ai resoconti narrativi, mentre abbondano discorsi di cui le raffigurazioni vascolari non sanno che farsi (e che infatti non lasciano quasi traccia in tutto il *corpus* vascolare di V e IV secolo). I discorsi informali che si articolano nello scambio sociale ordinario sono invece i momenti in cui è verosimile che l'azione mitica saliente acquisti il massimo rilievo: Medea è 'quella che uccide i figli', Oreste è 'quello che uccide la madre' e così via. I discorsi informali sono dunque da privilegiare come basi delle produzioni iconografiche, poiché in essi si concentrano, più che nei drammi stessi, le cellule di azione indispensabili a una raffigurazione mitico-teatrale.

Proporrei di chiamare queste cellule 'nuclei d'azione': rinunciando a ogni ambizione semiotica generalizzante, mi limiterei a definirli, nel quadro di questa riflessione sui rapporti dramma/immagine, come le unità minime di azione saliente 'mitico-drammatica'. Perché mitico-drammatica e non mitica o drammatica? Semplice: perché l'azione inscritta in una trama tragica partecipa delle due dimensioni. L'esperienza pregressa di un personaggio, il suo destino successivo, tutte le sue imprese al di là del segmento esplorato dal dramma sono azione mitica (cioè azione che orienta e modifica il percorso esistenziale del personaggio articolandolo in una serie di eventi significativi e portatori di conseguenze, e nota da un *corpus* che comprende tanto testi fissati che testi informali non fissati: l'uccisione di Laio da parte di suo figlio Edipo viene evocata più volte e con angosciosa precisione nell'*Edipo re* di Sofocle, ma essa fa parte dell'azione mitica, non di quella drammatica); l'azione drammatica è invece quella che ha effettivamente luogo sulla scena, anche se priva di una effettiva rilevanza evenemenziale per il mito (azione drammatica: Clitemnestra mostra il seno al figlio Oreste, ma il dato mitico rilevante è che Oreste la uccida; l'azione di mostrare il seno, come l'azione di svegliare le Erinni, hanno rilevanza drammatica ma non pari rilevanza mitica).

L'azione drammatica possiede solo in rari casi (come appunto nel gesto di mostrare il seno) i requisiti dell'azione mitica, cioè la narrabilità saliente (Grilli 2015): nella maggioranza dei casi, l'azione drammatica è senz'altro azione (Clitemnestra rivendica l'assassinio di Agamennone di fronte al Coro sgomento: Aesch. Ag. 1372 ss.), ma non ha il carattere di un evento apicale o anche solo saliente rispetto al resto della vicenda; tra questi spiccano le situazioni in cui l'evento saliente, cioè l'azione mitica, ha luogo fuori scena (Antigone copre di polvere il cadavere di Polinice, cioè trasgredisce l'editto di Creonte), mentre l'azione drammatica si limita al resoconto di quell'azione (la guardia che denuncia a Creonte l'accaduto: Soph. Ant. 407 ss.).

In termini mutuati dalla narratologia (Genette 1972), il binomio mito/dramma può anche essere compreso come un caso molto particolare del binomio storia/racconto (o *fabula*/trama). Per gli scopi di questo ragionamento, possiamo definire il mito come la concatenazione degli eventi

salienti che delineano il percorso esistenziale di un personaggio, e che come tale ne comprende l'intera biografia; mentre la trama del dramma intesse eventi salienti e non salienti in un'azione teatrale il cui arco temporale tende a coincidere con l'arco temporale dell'esperienza teatrale degli spettatori.

Tra i nuclei semplici di azione compresi nella trama drammatica e/o nel racconto mitico se ne trovano alcuni particolarmente adatti – per ambito tematico, per pregnanza simbolica, per rilevanza narrativa o per compressione evenemenziale – a fungere da supporto di un'immagine (da notare, sia detto *en passant*, che i nuclei d'azione del mito tragico destinati a maggiore fortuna iconografica tendono a coincidere con le funzioni narrative proppiane, come nel caso dell'azione di Antigone, che realizza la funzione proppiana della Trasgressione: Propp [1928] 1988). In ogni caso, il nucleo d'azione di cui sto parlando non ha le stesse ambizioni del termine Mitema, sulla cui base Lévi-Strauss (1955) ha cercato di fondare una scienza strutturale del mito. Il nucleo d'azione è un concetto senza ambizioni sistematiche, ma utile solo ad astrarre, nel processo della trasmissione testo/immagine, la nozione di 'nucleo minimo di azione saliente', nozione indispensabile per articolare ogni ragionamento sui rapporti transmediali fra teatro tragico e pittura vascolare.

La prova più interessante di questa parte della mia argomentazione deriva precisamente dall'esempio del vaso con Neottolema a Delfi (vd. *infra* 35-43): in questo caso l'azione, come abbiamo già sottolineato, non passa attraverso l'*opsis* ma attraverso il racconto, dal momento che anche nella tragedia il nucleo d'azione 'morte di Neottolema' ha luogo fuori scena, ed entra nella messa in scena solo come evento narrato (Eur. *Andr.* 1085-1165).

Che cosa succede in quel caso? Il nucleo d'azione si dimostra tale proprio per la sua capacità di fornire la base per una sintesi iconografica focalizzata su un accadimento saliente, sintesi aperta eventualmente ad accogliere momenti non perfettamente sincronici, che organizza sintatticamente in un racconto immediato. Ciò che passa dall'*Andromaca* di Euripide al cratere della Collezione della Banca Intesa è appunto il nucleo d'azione 'agguato a Delfi', in cui sono le parole della *rhexis angelike* a evocare la situazione e l'azione saliente, e in cui è il codice semiotico della ceramografia a fornire gli elementi per articolare un enunciato equivalente. Dell'*opsis*, come si vede, non c'è alcun bisogno fino al momento di pescare nel repertorio i segni per articolare il luogo (*naiskos*, tripode, Apollo, palma, *omphalos* = santuario delfico), per articolare l'azione (due figure armate in posa difensiva rispetto a una figura anch'essa armata che si rimpiazza dietro un riparo), per articolare i personaggi (giovani rappresentati nella consueta nudità delle figure eroiche, con una didascalia onomastica che scioglie le riserve e conferma ulteriormente l'origine teatrale del contenuto, la cui *mise en page* è però del tutto indipendente dalla dimensione visuale del teatro).

La natura ondulatoria del discorso mitico

Sostenere che le immagini siano generate da parole sembra per qualche motivo difficile da accettare a studiosi abituati a ritenere che i testi dialoghino solo con altri testi (per un'esposizione storica e teorica del concetto di Intertestualità vd. Bernardelli 2000) e che le immagini presuppongano sempre e soltanto altre immagini. In realtà l'interesse per gli studi transmediali, che è cresciuto moltissimo negli ultimi decenni (Rajewsky 2002; Rippl 2015), ci permette facilmente di sostituire al modello di generazione visuale (immagine teatrale → immagine vascolare) un modello diversamente articolato (esperienza teatrale → discorso → immagine vascolare).

Questo modello teorico va peraltro illustrato analiticamente nelle sue varie tappe. Di che natura sono i discorsi a cui possiamo attribuire il ruolo di mediazione fra il dramma messo in scena e la narrazione per immagini? Rispondere a questa domanda implica, come vedremo, tornare a riflettere più in generale sulla natura del 'mito', dato che proprio la fisionomia notoriamente sfuggente del mito aiuta a capire alcune delle dinamiche della transmedializzazione delle azioni tragiche dal teatro all'iconografia.

La consistenza testuale del mito segue un tracciato che potremmo definire 'ondulatorio': il racconto delle vicende degli eroi oscilla tra un polo di massima cristallizzazione formale (l'opera letteraria, inclusa la tragedia nella sua singola messa in scena) e un polo di testualità informale (racconti, sintesi, riferimenti occasionali, ecc.). Anche se il *mythos* è parola, sarebbe superficiale pensarlo come coincidente senza residui con i testi letterari a contenuto mitologico o anche con una loro somma. La difficoltà nel cogliere la natura (e di conseguenza la dinamica di trasmissione) del mito dipende precisamente dalla variabilità della sua consistenza testuale, che lo rende, come è ben noto, un fenomeno non riducibile a un *corpus* di testi letterari. La metafora ondulatoria è fondamentale per spiegare la natura viva del mito: il mito non è un dipinto o un testo, fissi nel tempo; il tratto determinante del mito è la sua mobilità diacronica e diatopica. Questa mobilità consiste appunto in un'oscillazione tra la fissità testuale e la fluidità del racconto informale. Il racconto informale è un dato sfuggente, ma essenziale. Noi stessi, nel parlare di miti, nello spiegarli a lezione, nel raccontarli a nipotini curiosi ma ancora inesperti, produciamo racconti informali in cui mettiamo insieme elementi che provengono da fasi del mito cristallizzate in forme e tempi diversi.

Accanto ai momenti di massima stilizzazione formale, il mito si presenta infatti come racconto scambiato nelle relazioni dirette, interpersonali. Platone è ben consapevole dell'importanza di questo aspetto: nella *Repubblica* fa dire a Socrate che la pedagogia illuminata dei cittadini dello Stato ideale non potrà fare a meno dell'alleanza delle balie e delle madri, che raccontando storie forniscono ai cittadini la loro prima iniziazione culturale (*Resp.* 377a-c):

Οὐ μανθάνεις, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι πρῶτον τοῖς παιδίοις μύθους λέγομεν; τοῦτο δέ που ὡς τὸ ὅλον εἰπεῖν ψεῦδος, ἔνι δὲ καὶ ἀληθῆ. πρότερον δὲ μύθοις πρὸς τὰ παιδία ἢ γυμνασίοις χρώμεθα. [...] Οὐκοῦν οἴσθ' ὅτι ἀρχὴ παντὸς ἔργου μέγιστον, ἄλλως τε καὶ νέφω καὶ ἀπαλῶ ὄτρωον; μάλιστα γὰρ δὴ τότε πλάττεται, καὶ ἐνδύεται τύπος ὃν ἂν τις βούληται ἐνσημήνασθαι ἐκάστω. [...] Πρῶτον δὴ ἡμῖν, ὡς ἔοικεν, ἐπιστατητέον τοῖς μυθοποιοῖς, καὶ ὃν μὲν ἂν καλὸν ποιήσωσιν, ἐγκριτέον, ὃν δ' ἂν μὴ, ποκριτέον. τοὺς δ' ἐγκριθέντας πείσομεν τὰς τροφούς τε καὶ μητέρας λέγειν τοῖς παισίν, καὶ πλάττειν τὰς ψυχὰς αὐτῶν τοῖς μύθοις πολὺ μᾶλλον ἢ τὰ σῶματα ταῖς χερσίν. ὧν δὲ νῦν λέγουσι τοὺς πολλοὺς ἐκβλητέον.

Non capisci [...] che ai bambini come prima cosa raccontiamo storie? In generale, potremmo dire che le storie sono una menzogna, ma ci sono anche cose vere. [...] Non sai che in ogni opera l'inizio è il momento più importante, tanto più per un essere giovane e tenero? È soprattutto in quel momento che esso viene plasmato, e che ognuno assume la forma che gli si vuole imprimere. [...] Per prima cosa dunque, come è ovvio, si dovrà sovrintendere a chi compone storie, e ammettere quelle buone che vengono composte, e respingere quelle che buone non sono. E vinceremo le balie e le madri a raccontare ai loro figli solo quelle che noi avremo ammesso, e a plasmare le loro anime con le storie piuttosto che i corpi con l'azione fisica. Di quelle che raccontano ora ne dovremo escludere la maggior parte.

(trad. A. Grilli)

Platone immagina di poter facilmente rifondare la cultura di uno Stato ideale riformulando il *corpus* dei racconti autorizzati. Eliminati quelli nocivi, solo i racconti edificanti (e dunque utili alla compagine politica) sarebbero trasmessi dalle donne ai bambini, avviandoli sin dai loro primi anni sulla strada migliore. Purtroppo, Platone non scende troppo nei dettagli e non dà esempi dei racconti abitualmente trasmessi dalle donne. Ma è verosimile supporre che, in un repertorio comunque molto vario, le storie del mito eroico avessero una parte non trascurabile, tanto più che le vicende tradizionali degli eroi erano intrecciate in gran parte con le identità locali e con culti molto vivi nell'esperienza condivisa.

Lo sviluppo tradizionale di una vicenda mitica si può dunque immaginare non come una successione di letteratura che produce altra letteratura, ma come un'alternanza continua di testi definiti (fissi, stabili, cristallizzati) e di discorsi informali. Si tratta di un'oscillazione continua: il racconto mitico tradizionale (quello che si perde nella notte dei tempi, per intenderci), è attestato oggi, per noi moderni, come una concatenazione di testi letterari o di testi eruditi (ma comunque testi scritti); tuttavia nei vuoti tra quei testi non possiamo fare a meno di collocare un enorme numero di discorsi informali di ogni tipo, dalla storia raccontata dalle balie al commento degli spettatori sulla tragedia vista alle Grandi Dionisie.

La cristallizzazione del mito in un testo presuppone non solo la risposta di un testo a un altro testo (l'*Elena* di Euripide che presuppone le innovazioni introdotte dalla *Palinodia di Stesicoro*, e a sua volta suggestiona l'*Encomio*

di Gorgia; l'*Elettra* di Euripide che rintuzza le prove del riconoscimento nelle *Coefore* di Eschilo), ma anche la decantazione di innumerevoli discorsi informali ai quali per ovvie ragioni noi non abbiamo accesso. Quando le testimonianze antiche riferiscono di tragedie scritte per confutare o rettificare un'opinione diffusa, esse non fanno altro che implicare la rilevanza dei discorsi informali nella genesi dell'opera letteraria. Si pensi all'*Ippolito velato*: Euripide deve aver messo mano a una seconda versione della sua tragedia per rispondere (almeno secondo i paratesti antichi) alle reazioni scandalizzate dei suoi concittadini dopo la rappresentazione dell'*Ippolito coronato* (sul problema vd. Barrett 1964, 11-15). A sua volta, l'opera letteraria (la *Medea* di Euripide) produce un'ulteriore curva dell'onda, e si riverbera di nuovo in un discorso informale che diffonde il mito nella sua nuova variante: nei discorsi, nella memoria narrativa delle balie, nell'iconografia vascolare a soggetto mitologico.

Anche qui, testimonianze antiche dai testi più diversi lasciano intuire che per la diffrazione della conoscenza dei miti tragici non era necessario che tutti avessero assistito a una messa in scena. Una notizia riportata da Satiro (*Vita Euripidis* fr. 39, col. XIX, 11 = Eur. TrGF T 189b) e nota anche da Plutarco (*Nic.* 29, 3) ci informa che i prigionieri ateniesi a Siracusa ricevevano un trattamento di favore se erano in grado di recitare brani dalle tragedie di Euripide. L'aneddoto mostra che i Siracusani erano avidi di cultura tragica, ma non si aspettavano certo una messa in scena allestita per loro nell'Orecchio di Dionisio: quando ai prigionieri ateniesi veniva chiesto di recitare o cantare brani di tragedie, si trattava di antologie rimediate, ma anche in una simile circostanza è assai probabile che quegli esecutori improvvisati introducessero le loro declamazioni antologiche con un riassunto della trama, o almeno con una breve contestualizzazione dei passi recitati.

Altri elementi si evincono da un passo delle *Nuvole* di Aristofane: nella parte finale del dramma, Strepsiade e Fidippide tornano in scena dopo che il padre ha dato un banchetto per festeggiare il completamento del percorso educativo del figlio al Pensatoio. Come normale nei banchetti, gli ospiti recitano o cantano testi poetici: a Fidippide viene chiesto di cantare qualcosa di Eschilo, ma lui si rifiuta, e opta invece per una *rhesis* dall'*Eolo* di Euripide. Aristofane non cita i versi direttamente, ma fa esprimere a Strepsiade una sorpresa indignata (*Nu.* 1371-1372):

ὁ δ' εὐθὺς ἦγ' Εὐριπίδου ῥῆσιν τιν', ὡς ἐκίνει | ἀδελφός, ᾧ 'λεξικακε, τὴν ὀμομητρίαν ἀδελφῆν.

E lui [invece di recitare qualcosa di Eschilo] attacca una tirata di Euripide, di un fratello – dio ce ne scampi! – che si sbatteva la sorella uterina.

Da questo passo si evince qualcosa di molto interessante per noi: non sappiamo se il personaggio di Strepsiade avesse una conoscenza indipendente

della *rhesis* dell'*Eolo* (una delle tragedie perdute, testimonianze e frammenti in Kannicht 2004, 158-173) o se l'avesse ascoltata per la prima volta nella recitazione antologica di Fidippide. Quello che sappiamo è che nel sintetizzare la situazione davanti al Coro delle *Nuvole* (e al pubblico teatrale, ovviamente), Strepziade non si perde in dettagli e punta subito al nucleo d'azione: e in effetti l'azione saliente dell'*Eolo*, anzi l'azione apicale, è precisamente l'amore incestuoso corrisposto.

Insomma, anche senza un completo apparato scenico, la tragedia permeava l'esperienza quotidiana, e la sua fruizione era veicolata inevitabilmente (e continuamente) da discorsi informali di vario tipo. È un errore pensare ai meccanismi di trasmissione testo/immagine come a una transcodificazione immediata, in cui il ceramografo parte dall'evidenza teatrale e la traduce nel codice della pittura vascolare: al contrario, è molto più verosimile che tutti i passaggi siano mediati piuttosto da forme di discorso informale alimentate dalla conoscenza diretta o indiretta del testo di partenza.

Nell'indizio testuale si potrebbe così rilevare una traccia del fatto che ogni mito ha alle spalle versioni che sono sia orali che scritte, che vengono trasmesse in forma oscillante e approssimativa, e che dispongono ciascuna di una diversa dose di autorità e credibilità. L'oscillazione testo informale-testo cristallizzato-testo informale è continua, e costituisce si può dire il tratto specifico di quell'oggetto complesso che chiamiamo genericamente (e semplicisticamente) mito.

La dinamica del passaggio transmediale

Una volta riflettuto sull'oggetto della trasmissione, può essere utile partire dagli esempi di ἀπαξ δρώμενα per cercare di capire anche come si articola analiticamente sul piano cronologico la dinamica del passaggio dal teatro al vaso. A questo fine, osserviamo che il problema si scompone in realtà in due momenti ben distinti:

1. il vero e proprio passaggio transmediale (dalla tragedia alla pittura: dalla prima novità introdotta sulla scena tragica alla prima eco nella pittura vascolare – di cui ovviamente noi potremmo conoscere oggi solo un riverbero anche di molto posteriore);
2. la diffusione intramediale (da un punto di innovazione iconografica alla cristallizzazione di un nuovo repertorio).

Si tratta di due momenti che è opportuno distinguere almeno sul piano teorico: il primo consiste nella migrazione di una novità mitica (nuovi eventi relativi a personaggi già noti) dal contesto teatrale al contesto della produzione vascolare; il secondo nella diffusione di queste cellule di novità all'interno del *medium* figurativo. Nella letteratura specialistica i due momenti vengono spesso confusi, con un certo danno per la comprensione della dinamica transmediale nel suo complesso.

Sopra ho cercato di mettere a fuoco il momento della prima cristallizzazione di un ἀπαξ δρώμενον, vale a dire la prima traduzione iconografica della novità di un testo drammatico prima che quella stessa novità si avvii a diventare un modulo di repertorio. Cerchiamo ora di capire come impostare il problema relativo alla diffusione dell'immagine sul piano della produzione vascolare. Come abbiamo visto, la composizione dell'immagine, la prima volta che essa si forma a partire da un *background* mitico-testuale, è basata su un'immagine mentale generata da un nucleo d'azione e articolata in conformità al codice iconografico. Questo significa che, come giustamente osserva Ludovico Rebaudo, non c'è bisogno di postulare un archetipo perduto, perché le transizioni possono aver luogo più volte anche in modo indipendente (Rebaudo 2019). Questo è un problema fondamentale soprattutto per gli storici dell'arte antica: di fronte a un'evidenza documentaria disparata e impossibile da ridurre *ad unum*, l'archeologo si pone il problema di capire la varietà delle forme anche relativamente a uno stesso soggetto mitologico. Gli schemi tradizionali di pensiero, dove è preponderante un'idea di causalità assimilata alla successione genealogica, impediscono di cogliere la continua osmosi tra forme cristallizzate del mito e le produzioni discorsive informali che lo veicolano. La trasmissione di un nucleo d'azione dal mito alla figura non ha bisogno di alcun testo definito – anche se per lo studioso di oggi l'inafferrabilità dei discorsi che veicolano i nuclei d'azione sembra costituire un problema insormontabile.

Una volta avvenuto il passaggio del nucleo d'azione, l'immagine prosegue il suo percorso nel *medium* iconografico. Ma, anche qui, sarebbe imprudente postulare forme di diffusione omogenee e costanti nel tempo. Vista la complessità delle dinamiche di produzione e consumo dei manufatti artistici, e la loro distribuzione frastagliata nel tempo e nello spazio, è più ragionevole pensare a un sistema di generazione integrato e polivalente: penso che sia importante rifarsi alla metafora del Rizoma (Deleuze, Guattari 1980), soprattutto per la sua connotazione antigenealogica, che risulta dirimente in relazione alle dinamiche di proliferazione iconografica nella cultura antica. Per chiarire la dimensione molteplice e inafferrabile della diffusione iconografica, Rebaudo introduce utilmente il concetto di Iconogramma, che lui definisce come "l'insieme di tutte le immagini che, in determinate condizioni, possono derivare da un nucleo narrativo" (Rebaudo 2019, 118-119). La definizione è utile soprattutto per la sua vaghezza, che lascia aperta la possibilità tanto a trasmissioni poligenetiche derivate dal racconto, quanto a dinamiche di riproduzione di modelli come nelle teorie tradizionali.

Tuttavia, il concetto di Iconogramma non aiuta a mettere a fuoco la dinamica in due tempi, che prevede dapprima il momento del passaggio (l'introduzione di una novità contenutistica mutuata da un repertorio mitico in altra forma) e solo successivamente quello della diffusione (la cristallizzazione o la proliferazione dell'iconografia innovativa all'interno del repertorio iconografico). La rilevanza della dimensione discorsiva anche in questa seconda fase è subito evidente a chi consideri che l'oggetto specifico

dell'iconografia vascolare a soggetto mitologico è l'azione, cioè un contenuto narrativo che cognitivamente non può comunque fare a meno di una dimensione discorsiva, che ne costituisce un inafferrabile corredo – tanto nella fase di produzione che in quella di fruizione – sotto forma di testi orali assimilabili alla descrizione/spiegazione, alla narrazione, all'interpretazione.

L'effetto Biancaneve

È utile a questo punto presentare – e ripensare – un concetto che attiene in modo specifico non al momento del passaggio transmediale ma a quello della successiva diffusione intramediale delle immagini. Un'idea a cui si fa spesso ricorso – idea nata all'interno del Seminario itinerante *Pots&Plays* 2012-2015 – consiste nell'analogia con l'iconografia vincente di Biancaneve. Lo schema è questo: se un/a bambino/a oggi (Italia/Europa, 2021) disegna Biancaneve, o a Carnevale chiede ai genitori di vestirsi 'da Biancaneve', questo significa semplicemente che quella persona cercherà il modo di riprodurre, citandone i tratti caratteristici, l'immagine felicemente imposta da Walt Disney più di 80 anni fa (*Snow White and the Seven Dwarfs*, USA, 1937): faccia tonda, caschetto nero, vestito giallo con maniche a sbuffo e gilè nero sopra. Dobbiamo forse pensare che chi disegna Biancaneve, o si veste da Biancaneve nel 2021, abbia visto il film Disney del 1937? Certo che no. Basterà che abbia visto, in una qualunque forma, un'immagine derivata dall'immagine del film:

Ogni iniziativa commerciale che voglia sfruttare il personaggio deve adeguarsi al modello disneyano. Dalla pasticceria all'*industrial design*, dai giochi per bambini alla pornografia, solo quel modello è in grado di assicurare che Biancaneve sia istantaneamente riconosciuta e che il richiamo sia efficace a fini commerciali e pubblicitari (Rebaudo 2017, 1208).

Nelle riflessioni precedenti del Seminario *Pots&Plays* del 2015, presupposte dallo studio di Rebaudo, questo "effetto Biancaneve" viene presentato come un modo utile per capire la dinamica della diffusione di novità iconografiche nel repertorio della produzione vascolare di V-IV secolo (Rebaudo 2017). Tornando a riflettere sull'analogia, mi sembra invece che essa funzioni fino a un certo punto, e trovi applicazione convincente solo nei casi in cui si arrivi alla vera e propria cristallizzazione di strutture formali, mentre la diffusione dell'iconografia a soggetto mitologico presuppone soprattutto la diffusione di contenuti.

L'analogia è del resto arditata già in partenza, perché l'effetto Biancaneve presuppone una dinamica di diffusione dell'immagine tipica non solo di una civiltà dove l'opera d'arte è tecnicamente riproducibile su scala industriale (Benjamin [1935-1936] 2017), ma dove la cultura stessa è dominata dai codici dell'immagine. Il punto, come dicevamo sopra, è che oggi siamo abituati ad associare un racconto a un'immagine cristallizzata perché siamo figli di una

cultura dell'immagine, che tende a proporci per qualunque segno linguistico un equivalente iconografico (si pensi solo all'uso degli emoji o dei GIF per sostituire formule discorsive di espressione delle emozioni o di reazione situazionale). Oggi non raccontiamo più cosa abbiamo mangiato, ci limitiamo a postare una foto del piatto che abbiamo in tavola. Non è un caso, infatti, che non abbiamo bisogno di vedere e rivedere il film *Biancaneve* di Walt Disney, perché ritroviamo le fattezze della protagonista ovunque nella cultura iconocentrica e industriale del presente (gadget, citazioni, costumi di Carnevale e simili).

La differenza tra noi e loro (gli antichi) sta invece proprio in questo: gli antichi avevano, rispetto a noi, una superiore capacità di vedere le immagini... immaginando – cioè traducendo in figure (nella mente e sul piano di lavoro) le parole dei racconti. Questo non significa che gli antichi avessero una superiore capacità di generare immagini mentali originali; verosimilmente, ogni persona che visualizzava i contenuti di un discorso lo faceva, come noi, sulla base delle sue competenze, del suo repertorio visuale. Questo significa che, già sul piano dell'immaginazione personale e idiosincratice, un ruolo centrale era svolto tanto dall'esperienza personale (un ateniese che non avesse mai lasciato Atene avrà probabilmente immaginato la rocca di Troia dell'*Iliade* come molto simile all'acropoli della sua città) quanto dalla competenza nei codici formali (un greco abituato a vedere le menadi sia dal vivo che sui vasi, dovendo immaginarle avrà potuto presupporre entrambe le esperienze, ma dovendo disegnarle avrà presupposto più la seconda che la prima).

Per noi in teoria non è diverso, ma in pratica lo è: essere figli di una cultura dell'immagine significa che, anche se nella nostra società la facoltà fantastica non è del tutto atrofizzata, la nostra esperienza non è esperienza diretta del mondo, ma delle rappresentazioni iconografiche del mondo in cui siamo immersi (non a caso oggi viviamo, più che nel mondo, di fronte a una visualizzazione elettronica del mondo). Dunque, è normale che le nostre rappresentazioni mentali, ad esempio quando ascoltiamo un racconto o leggiamo un libro, vengano orientate (quando non tiranneggiate) dalle immagini che corredano le nostre esperienze discorsive (si pensi, per rimanere nell'ambito delle fiabe, al ruolo che le illustrazioni di un libro letto precocemente hanno nella successiva capacità dei lettori di immaginare i personaggi di quel libro). Le dinamiche della produzione industriale fanno il resto: un'analisi della *fan art* sviluppata a partire dalla saga di Harry Potter (sette romanzi di J.K. Rowling pubblicati dal 1997 al 2007) mostrerebbe facilmente che, fino alla *Verfilmung* di quei testi nel decennio 2001-2011, la base visuale dei *fan artists* erano le copertine dei romanzi. La diffusione dei film permette invece una sempre maggiore citazione della dimensione iconica dei film (Gymnich, Scheunemann 2017).

A differenza di noi, gli antichi erano invece figli di una cultura della parola: la sola cosa che nel mondo antico riuscisse a circolare con la stessa proliferazione anarchica con cui oggi circolano le immagini non era l'immagine, era la parola (discorso, racconto, descrizione).

Questo ci impone di aggiustare il tiro sulla rilevanza euristica dell'effetto Biancaneve per la cultura antica. Ha fatto bene Rebaudo a riproporlo come fenomeno affine (Rebaudo 2017), ma è imprudente, e in certa misura fuorviante, spingere troppo oltre questa analogia. Nel mondo antico, infatti, ciò che succede con l'iconografia vascolare a soggetto mitologico non segue precisamente la dinamica dell'effetto Biancaneve, perché la proliferazione delle immagini a partire da un primo nucleo di penetrazione transmediale, come ben mostra l'esempio di Medea, non riproduce un'icona destinata a fissarsi nello stereotipo formale. Al contrario: le attestazioni diversificate nel tempo e nello spazio sembrano seguire modelli diversi, e presuppongono una proliferazione rizomatica più che una vera e propria dinamica genealogica.

Un problema di eccessiva varietà è precisamente il contrario di ciò che succede con l'effetto Biancaneve: nel caso di Biancaneve, infatti, si verificano sia la coincidenza del contenuto (tutti i segni 'Biancaneve' rimandano in ultima analisi alla protagonista della fiaba) che la coincidenza della forma (tutti i segni 'Biancaneve' rimandano alla forma-Biancaneve del film Disney).

Nell'accentramento monopolistico dovuto all'effetto Biancaneve, insomma, uno solo è il contenuto come una è la forma.

Con l'iconografia vascolare a soggetto mitologico non succede così: noi abbiamo non un'immagine, ma una serie di immagini che presentano un identico contenuto mitico-drammatico (Medea che fugge sul carro del Sole). Questo contenuto, tuttavia, assume una varietà di forme che è impossibile spiegare a partire dall'ipotesi della derivazione unitaria. Dunque, il contenuto è uno, mentre le forme sono molte (anche per manufatti elaborati negli stessi contesti, come l'idria di Policoro e il cratere di Cleveland, analizzati, sv. *infra* 27-32). Come si vede, non proprio la stessa cosa che succede con l'effetto Biancaneve. Lo stesso Rebaudo sembra non accorgersene, anche se i suoi studi sul problema affrontano l'iconografia di Medea cercando in primo luogo di dar conto del problema spinoso della grande varietà formale delle soluzioni, per cui giustamente lo studioso suggerisce la pista della cristallizzazione poligenetica (Rebaudo 2017 e 2019).

Nel caso delle Medee, dunque, come in tutti i casi analoghi, ci sembra più utile ragionare in termini analitici e scomporre il problema nelle sue due fasi: il momento della trasmissione e quello della diffusione. È solo distinguendo i due momenti che se ne possono cogliere con maggiore chiarezza i tratti specifici.

Il momento della trasmissione si spiega infatti nel modo più economico con la transcodificazione di un nucleo di azione saliente: un'azione di questo tipo suggerisce immagini mentali che vengono realizzate con gli strumenti del codice figurativo, completamente a prescindere dalla dimensione visuale di un'ipotetica esperienza diretta. Il passaggio di un nucleo d'azione, del resto, è compatibile anche con l'ipotesi della derivazione poligenetica mediata dal racconto informale (Rebaudo 2019; l'idea della derivazione

dal discorso informale era già in Grilli 2015): la circolazione del racconto informale, infatti, anche in assenza di un testo fisso, trasmette precisamente e principalmente il nucleo del contenuto narrativo, che è tutto ciò che serve al ceramografo per procedere alla composizione.

L'idea del passaggio transmediale come transcodificazione di un nucleo d'azione veicolato dal discorso informale aiuta anche a comprendere il carattere rizomatico della produzione vascolare, che continua a sconcertarci nella varietà incommensurabile dei manufatti a noi noti: un nucleo d'azione può infatti raggiungere centri di produzione diversi, e determinare in ciascuno di essi una resa specifica di uno stesso contenuto narrativo. Questa dinamica sarebbe ben più difficile da argomentare nel caso della trasmissione dell'immagine perché, se nel passaggio del nucleo d'azione viene trasmesso un contenuto narrativo e non una forma, nel passaggio di un'immagine (come nel caso della Biancaneve Disney) ciò che viene trasferito è in primo luogo la forma, insieme al contenuto.

Posto dunque che il nucleo d'azione sia l'elemento che permette il passaggio di una novità drammatica nel repertorio vascolare, il processo si sviluppa poi in modi molto più frastagliati per quanto riguarda il piano della diffusione dell'immagine. Una volta compiuto il salto transmediale, infatti, l'immagine generata dal nucleo d'azione si comporta come tutte le immagini, e dà il via alle dinamiche ben note: riproduzione, variazione, adattamento ai codici, adattamento alle esigenze della committenza, aggiornamento referenziale, ecc.

Coglie bene il passaggio al nuovo ambito un passo dello studio di Rebaudo già citato sopra, in cui lo studioso evidenzia il fatto che a partire dalla cristallizzazione di un'immagine le regole che ne determinano la diffusione sono quelle intrinseche ai codici figurativi e alle loro specifiche dinamiche di diffusione:

C'è una fondamentale differenza fra 'illustrare' la *Niobe* di Eschilo e rappresentare Niobe secondo la versione eschilea. Le scene 'tragiche' recepiscono singoli aspetti caratterizzanti degli intrecci drammatici, il dato è indiscutibile, ma il materiale con cui sono costruite è interno alla bottega. I tipi e gli schemi tradizionali, certe convenzioni grafiche (ad esempio il *naiskos* come simbolo polivalente di edificio), la forma del campo figurato, l'ingombro del repertorio ornamentale influiscono pesantemente sul risultato. Ciò che vediamo è lo sforzo di adeguare il repertorio alle aspettative della clientela. Una clientela influenzata dalla popolarità del teatro, evidentemente: influenzata al punto da spingere le officine ad assecondarla su questo terreno, almeno per quanto riguarda le produzioni di fascia più alta. Un'operazione commerciale che dobbiamo supporre remunerativa, data la portata del fenomeno, ma condotta con gli strumenti culturali del lavoro quotidiano (Rebaudo 2017, 1209).

Se queste considerazioni mi sembrano totalmente condivisibili, più problematica risulta, poco oltre, una conclusione dello stesso ragionamento:

Gli esempi di Niobe, Oreste e, soprattutto, Medea mostrano a vario titolo come le scene ‘tragiche’ possano essere considerate il risultato dello sforzo delle officine magnogreche di adattare il loro repertorio alle attese di una clientela sensibile alle novità proposte dal teatro. Il modello che meglio aiuta a comprenderle è quello di Biancaneve nel mondo contemporaneo. Una sorta di ‘dittatura dell’immaginario’ innescata dal lungometraggio di Walt Disney costringe chiunque voglia usare Biancaneve, Grimilde, i Sette Nani e gli altri personaggi del racconto a uniformarsi a quel modello. Se non lo facessero, lo scotto da pagare sarebbero l’incomprensibilità e l’inefficacia del messaggio. Ma una pubblicità con Biancaneve o una torta con i Sette Nani non sono ‘illustrazioni’ del testo dei fratelli Grimm; analogamente le scene ‘tragiche’ non sono ‘illustrazioni’ dei drammi che le hanno ispirate. Le une e le altre sono prodotti commerciali che si sforzano di incontrare il favore dei clienti, adattando al loro immaginario il proprio arsenale figurativo. E ogni innovazione, se ha successo, genera immediatamente nuova tradizione, diviene a sua volta repertorio. Tutto da dimostrare, dunque, che chi usava quegli schemi di seconda e terza mano, come ad esempio avviene con le più recenti attestazioni del tema di Niobe in lutto o di Medea a Corinto, fosse ancora consapevole della loro origine (Rebaudo 2017, 1211-1212).

L’analogia con l’effetto Biancaneve evocata in questo passo, infatti, punta a sottolineare l’indipendenza dell’immagine dal sostrato testuale (“una pubblicità con Biancaneve o una torta con i Sette Nani non sono ‘illustrazioni’ del testo dei fratelli Grimm; analogamente le scene ‘tragiche’ non sono ‘illustrazioni’ dei drammi che le hanno ispirate”), e in questo enfatizza un elemento del tutto condivisibile. Tuttavia, non è prudente estendere l’analogia, come inevitabilmente si rischia di fare, alla proliferazione serializzata dell’immagine che si impone come prototipo. Non si tratta della stessa serializzazione: quella descritta dall’effetto Biancaneve è tipica della cultura visuale del presente post-industriale, ma non riflette con precisione le dinamiche produttive della ceramografia antica. Essa non è in grado, infatti, di rendere conto della diversità delle soluzioni formali per uno stesso contenuto narrativo. Ciò che viene serializzato, stando al ragionamento di Rebaudo, è un certo tipo di linguaggio figurativo con una certa ‘aria di tragedia’ – ma questo è ben altro dalla serializzazione di icone specifiche come la ‘Biancaneve dalle maniche a sbuffo’ e la ‘Grimilde col soggolo’ (sul peculiare processo di cristallizzazione di questa immagine vd. Poggi 2007).

L’effetto Biancaneve è utile a spiegare la cristallizzazione egemonica di una forma (che tra l’altro nel presente ha a che vedere con la distribuzione monopolistica delle immagini generate in un circuito di produzione industriale, dinamiche chiaramente assenti nel mondo antico); nelle dinamiche di diffusione dell’iconografia vascolare a soggetto mitologico dobbiamo invece spiegare la diffusione di un contenuto omogeneo, cui fa riscontro una relativa libertà nelle scelte di realizzazione formale. Le raffigurazioni di Medea, come mostra Rebaudo stesso, sono estremamente varie: lo studioso torna più volte sull’iconografia tragica di Medea, fino alla proposta di una

derivazione poligenetica, che mira appunto a rendere conto dell'assenza di modelli unitari (Rebaudo 2019). Insomma, l'analogia con l'effetto Biancaneve è insidiosa perché sembra implicare che anche nelle dinamiche di trasmissione *Pots&Plays* si affermino forme egemoniche di cristallizzazione figurativa, quando in realtà le forme egemoniche sono e possono essere solo quelle del racconto (inteso per di più come discorso informale, non come testo tragico o messa in scena).

Al di là della mediazione svolta dai discorsi informali nel passaggio dal teatro al vaso è difficile andare: le immagini, come osserva più volte Rebaudo, finiscono per vivere di vita propria, attraversando i processi di adattamento tipici di qualunque soggetto iconografico.

Un esempio interessante di questa capacità di adattamento, che ha luogo in totale autonomia rispetto ai testi drammatici e alle loro messe in scena, è offerto da un sarcofago di epoca antonina (già a Palazzo Martelli a Firenze, e poi scomparso nel mercato antiquario; la riproduzione in Rebaudo 2019, fig. 4); in esso l'iconografia della Medea sul carro è adattata al codice e ai referenti dell'esperienza di uno spettatore del II sec. d.C., quando il carro per antonomasia è ormai la biga da circo (Rebaudo 2019, 118). Quella specifica immagine può essere stata elaborata in modo autonomo, come una creazione originale, oppure mutuata dal modello di un'altra immagine perduta, elaborata nello stesso contesto culturale. Non dobbiamo trascurare infatti che, anche se i manufatti in nostro possesso sono pezzi unici, la lavorazione artigianale presuppone una certa serialità nella produzione. Ma di ogni atelier, che si tratti di vasi o di altri oggetti con una decorazione iconografica, noi conosciamo per lo più pezzi isolati, e non siamo in grado di stabilire con assoluta certezza la conformità di un singolo oggetto a una produzione seriale.

In ogni caso, qualunque ipotesi formuliamo sull'origine della Medea nel sarcofago Martelli, è impossibile pensare a una filiera tradizionale che riporti indietro la Medea sulla biga fino al tardo classico: è chiaro che a un certo punto l'icona 'carro' è stata aggiornata in base alle competenze dei destinatari.

Concludendo: anche se la rilevanza dell'esperienza teatrale nella genesi dell'iconografia a soggetto mitologico nella ceramica tardo classica è stata molto ridimensionata dagli studi più recenti, gli esempi di ἄραξ δρώμενα più sicuri (in particolar modo quelli analizzati, in questo volume, vd. *infra* 15-48) ci incoraggiano a postulare l'esistenza di un collegamento fra teatro e vaso. Niente tuttavia ci spinge a ritenere 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 avvia un processo di proliferazione rizomatico (che può includere pertanto anche singole occorrenze di relazione tradizionalmente genealogica, ma che non si risolve mai nelle dinamiche della genealogia), il quale investe progressivamente altri centri di produzione, e finisce per popolare il repertorio di un ambito anche molto vasto, ormai del tutto indipendente dai contesti originari della produzione tragica.

Le immagini a soggetto mitologico innovativo, quelle che documentano nel modo più sicuro l'esistenza di un contatto fra teatro e ceramografia, sono dunque, sì, il segno di un avvenuto scambio transmediale, ma al tempo stesso suggeriscono una dinamica in cui il contatto non è pensabile senza un frastagliato sfondo di informale scambio discorsivo.

Originale Assente: il paradigma filologico. Una proposta di metodo in stile corsaro

Monica Centanni

Originale e copia, modello ed esemplari, archetipo e riproduzioni, unicità e serialità, prototipo e multipli. La storia della tradizione occidentale continuamente scarta dal binario della ripetizione di un' esemplarità auratica, astratta e assoluta, dell'antico. Continuamente e da sempre – fin dalle sue origini – smentisce l'idea di una inimitabile (irripetibile e non riproducibile) unicità, si discosta da una, sacra e intangibile, staticità.

Quali sono i principi teorici e le procedure tecniche che conducono dall'originale alla sua imitazione, riproduzione, ripresa? *Recensio, collatio, emendatio, editio*; ricognizione, valutazione e messa a confronto dei modelli esistenti, selezione e produzione. Come già indicavamo nel testo introduttivo de *L'originale assente*, lessico e procedura delle operazioni che portano alla riproduzione (e in genere alla produzione dell'opera d'arte) richiamano le mosse della operazione filologica (Centanni 2005).

È utile ripercorrere i capitoli del paradigma filologico – che ha come oggetto l'analisi e la ricostruzione della storia di un testo – secondo l'impostazione, a oggi insuperata, proposta da Giorgio Pasquali in *Storia della tradizione e critica del testo* (1934), e verificarne l'applicabilità all'analisi critica delle copie nell'arte. Questo particolare punto di prospettiva, data la mia *institutio* filologica declinata anche verso lo studio dell'iconologia e della tradizione classica, condiziona il mio sguardo – che è strabico, e per di più di uno strabismo squilibrato, ché pende dalla parte della filologia. So già che questo mio esperimento, se certo parrà scolastico e banale ai filologi puri, sull'altro fronte agli storici dell'arte potrà apparire o pedante o forzato. Ma a me, mettere a confronto istanze ermeneutiche diverse e provare a usare come armi improprie le diverse tecniche disciplinari è parso un esercizio non del tutto inutile, non foss'altro che al fine di provocare e filologi e storici dell'arte a fare il gioco che provo a fare io nell'incursione, in stile corsaro, che di seguito propongo: incrociare i rispettivi – strabici – sguardi, scambiarsi di posizione e leggere analogie e differenze di metodo tra filologia e storia dell'arte mettendosi gli uni gli occhiali degli altri.

Riproposizione del “decalogo di dodici articoli” di Giorgio Pasquali

Per segnare le coordinate del parallelo metodologico che qui propongo, ricapitolò i punti del “decalogo” che lo stesso Pasquali così proponeva come “conclusioni generali”, in apertura del suo lavoro:

Non ci sarà nulla di male se io qui dinanzi al mio volume [...] formulerò brevissimamente non certo norme, ma conclusioni generali che credo di aver raggiunto con perfetta sicurezza e che vorrei che qualunque studioso di testi antichi tenesse presenti. E anche poco male, se il decalogo riuscirà di dodici articoli.

(Pasquali [1934] 1952², XV; il contenuto del decalogo, a cui si fa riferimento di seguito, è alle pagine XV-XVIII)

Si tratta dunque di un “decalogo” aritmeticamente scorretto, in dodici articoli; aggravo la scorrettezza aritmetica di Pasquali riaccorpando i dieci articoli in sette nuclei tematici (I-VII):

- I. I. La tradizione non è mai ‘meccanica’
- II. La tradizione non è quasi mai verticale, ma trasversale e orizzontale
- III. Varianti antiche e varianti d’autore
- IV. Ogni esemplare è un’edizione
- V. *Recentiores non deteriores*
- VI. Il criterio geografico
- VII. Utilità e inutilità del concetto di archetipo

I. La tradizione non è mai meccanica (“decalogo Pasquali”, punto 6)

È un pregiudizio credere che la tradizione dei testi degli autori antichi sia sempre meccanica; meccanica è solo dove l’amanuense si rassegna a non intendere. [...] La congettura paleograficamente più facile non è, in testi trasmessi non meccanicamente, quasi mai la più probabile. Quanto alla *recensio* solo nei casi, relativamente rari, di tradizione meccanica è possibile, se i nostri codici risalgono a un archetipo, applicare [...] i criteri [...] meccanici della recensione chiusa [...]; dove la recensione è aperta, valgono solo i criteri interni.

(Pasquali [1934] 1952², 140)

II. La trasmissione non è quasi mai verticale, ma trasversale e orizzontale (“decalogo Pasquali”, punto 7)

È un pregiudizio credere che la trasmissione dei testi sia unicamente “verticale”; essa è spesso, e in testi molto letti e in testi propriamente scolastici si potrebbe dir sempre, “trasversale” o “orizzontale”; vale a dire varianti buone o cattive, anche errori, che a noi parrebbero evidenti, penetrano spesso nei manoscritti per collazione. Solo le lacune sono, almeno di regola, trasmesse direttamente.

E, tornando sul punto ribadisce la possibilità della contaminazione orizzontale, che si dà anche per singole lezioni:

Rimane certo sicuro che la trasmissione di un testo, la “tradizione”, avviene da principio, com’è naturale, in senso “verticale”. Ma certo, non appena si formino varianti, e a uno studioso che cerchi in qualche modo di intendere il suo testo

venga in mente di confrontare un altro codice, sia pure saltuariamente, sia pure soltanto per passi che suscitano difficoltà, la tradizione diviene da esclusivamente “verticale” anche orizzontale o trasversale.

III. Varianti antiche e varianti d’autore (“decalogo Pasquali”, punti 9 e 12)

Le varianti, anche erronee, possono essere molto più antiche dei manoscritti che le presentano, anche se questi si possono dimostrare derivati tutti da un archetipo conservato persino medievale. Archetipi medievali possono aver contenuti varianti alternative, come già ne presentano i papiri, e vanno in tal caso considerati come bacini di raccolta di tali varianti. Varianti possono anche [...] essere penetrate in copie singole dell’archetipo per collazione con manoscritti da esso indipendenti. Più comune ancora è il caso [...] che le famiglie di manoscritti medievali proseguano (o contaminino) più edizioni antiche.

Lo studio delle testimonianze antiche e di pochi papiri autografi [...], l’analogia di testi medievali per i quali possediamo una tradizione contemporanea agli autori, specialmente nei testi di Petrarca e del Boccaccio, legittimano l’ipotesi che varianti di natura particolarissima [...] possano anche in opere dell’antichità essere ricondotte agli autori medesimi.

E ancora sul tema, proponendo di seguire anche l’interessante confronto con le varianti d’autore negli autografi conservati della poesia italiana del XIV secolo:

Eliminate felicemente tutte [...le] innovazioni, antiche e medievali, ci troviamo talvolta ancora di fronte a un resticciolo di varianti che deve risalire all’autore stesso. [...] Queste “varianti d’autore” devono risalire o a diverse edizioni dell’opera, vigilate e corrette dall’autore stesso (e quindi tutte parimenti autentiche), o anche a sue esitazioni e oscillazioni nell’originale, negli originali. (Pasquali [1934] 1952², 392)

IV. Ogni esemplare è un’edizione (“decalogo Pasquali”, punto 10)

I papiri per la tradizione greca, le citazioni antiche per la latina mostrano che già nell’antichità per autori molto letti ogni esemplare rappresenta in qualche modo un’edizione particolare, cioè una miscela ogni volta variamente graduata di varianti preesistenti, genuine e spurie. Già nell’antichità era cominciato il processo di contaminazione, di conguagliamento tra tradizioni diverse, il processo che talvolta sblocca nella formazione di una “vulgata”. Tali condizioni spiegano come papiri che restituiscono in un punto la lezione genuina oscurata nella tradizione medievale, coincidano poi con rami e ramoscelli di essa in corrotte particolari.

V. *Recentiores non deteriores* (“decalogo Pasquali”, punti 2, 3, 4, 5)

In Oriente l'età bizantina, in Occidente l'età carolingia e il Rinascimento possedettero molti più manoscritti di classici conservati di quanto non si soglia supporre. Ancora il Cinquecento e il Seicento francesi e fiamminghi hanno sciupato, perduto, distrutto, codici preziosissimi [...].

[Soprattutto] nella tradizione di autori latini è sempre probabile ‘a priori’ che testimoni tardi dipendano, totalmente o parzialmente, da fonti diverse da quella da cui sono discesi i testimoni più antichi. Un esemplare *recentior* non è perciò solo un *deterior*. L'autorità di un testimone è indipendente dalla sua antichità. Quello che qui si dice di manoscritti recenti vale nello stesso modo di collazioni umanistiche e di edizione a stampa per le quali siano stati anche soltanto consultati codici ora perduti [...].

Alterazioni arbitrarie e persino falsificazioni consce non bastano ancora a squalificare un manoscritto recente, una collazione umanistica, un'edizione a stampa della quale non siano conservate tutte le fonti. Chi come il Lachmann rifiuta di servirsi degli interpolati, rischia di lasciar perdere anche tradizione genuina.

I *recentiores* includono dunque anche le prime edizioni a stampa, spesso opera di umanisti che sui manoscritti a loro disposizione eseguivano una vera e propria collazione delle varianti, e per le quali spesso il passaggio in tipografia significava il danneggiamento o la perdita definitiva del manoscritto utilizzato come *codex optimus*.

E più oltre, a proposito della *recensio* fatta da Lachmann per la sua edizione di Lucrezio del 1850, così torna a essere stigmatizzato l'errore di compilare uno *stemma codicum* rigido, impermeabile alla possibilità delle contaminazioni orizzontali (punti 4, 5):

Lachmann [...] va in cerca di criteri che siano oggettivi, e che quindi si possano seguire con rigore. Il rigore diventa talvolta meccanico. [...] Al criterio del valore della lezione singola si sostituisce quello della credibilità della testimonianza. Questo procedimento contiene in sé una rinuncia e insieme una semplificazione. Il Lachmann rinuncia già in principio e ancor più nella pratica a esaminare tutta la tradizione manoscritta [...]. Sui codici umanistici pesa su per lui, sino a prova contraria, il sospetto di interpolazione. [...] Questo procedimento è, a rigore, errato: errato perché incauto: non si può escludere che un codice sconosciuto, anche recentissimo, sia copia di un manoscritto che conteneva il testo in forma più genuina di tutti quelli sinora noti [...]. Da questa limitazione, volontaria e insieme necessaria, del Lachmann deriva un'altra lacuna ch'egli non ha riempito neppure più tardi. Un'operazione alla quale noi filologi più recenti sogliamo attribuire un'importanza particolare, l'*eliminatio codicum descriptorum*.

L'antichità del manoscritto non dà alcuna garanzia di maggiore genuinità:

Anche mss. più antichi del XV possono derivare da età e cerchie nelle quali l'interpolazione era consueta [...] e quindi il vantaggio della genuinità, ch'essi presenterebbero di fronte a codici recenti, è troppo spesso solo apparente.

(Pasquali [1934] 1952², 46)

Seguendo il filo di questo ragionamento, si arriva a sostenere che, considerato che anche le corrottele possono avvenire per via poligenetica, alla fine delle più accurate operazioni di *collatio* e di *recensio*, si potrà soltanto avere una "presunzione" relativamente alla dipendenza di un manoscritto da un altro:

Quando, collazionando per intero un manoscritto più recente con uno più antico, non si trovino indizi probanti di dipendenza, ma non si scoprono neppure né lezioni migliori né divergenze singolari e neanche corrottele che non possano derivare dal ms. più antico, ma facciano sospettare di una tradizione sfigurata quanto si vuole, ma diversa, allora, allora soltanto ci si potrà contentare della 'presunzione' che il ms. più recente sia copia del più antico.

(Pasquali [1934] 1952², 35-36)

VI. Il criterio geografico ("decalogo Pasquali", punto 8)

Come nella linguistica è ormai pacifico che gli stadi più antichi si conservano più a lungo in zone periferiche, e che quindi coincidenza di due zone periferiche lontane l'una dall'altra in un fonema, una forma, un vocabolo, un costrutto garantisce la loro antichità, così anche in coincidenza di lezione in codici scritti lontano dal centro della cultura e lontane tra loro costituisce una presunzione per la genuinità di questa lezione. Spesso di testi molto letti sia nell'antichità, sia nel Medioevo, si è formata una vulgata che, come suole la moda, progrediva da un centro verso la periferia, ma non sempre la raggiungeva.

La concordanza tra varianti geograficamente lontane è un criterio di bontà della lezione attestata in area periferica, rispetto alla lezione attestata in un'area centrale:

La linguistica ha insegnato una considerazione metodica [...]: ogniquale volta aree laterali coincidono tra loro in un fenomeno contro l'area centrale che le separa, è straordinariamente probabile che questo fenomeno sia antico. Trasportando il principio dalla linguistica alla critica diplomatica, se un codice scritto a Cipro coincide in una lezione caratteristica con uno scritto in Russia, è probabile che questa lezione sia genuina; perché non s'intenderebbe come mai lo stesso testo sia stato alterato nello stesso modo, caratteristico, indipendentemente in due aree diverse. Questo metodo che chiameremo "geografico" [potrebbe essere...] un nuovo criterio che vale [...], accanto a quelli dell'*usus scribendi* e della *lectio dif-*

facilior e con più oggettiva sicurezza che non essi, a dirimere divergenze in caso di recensione aperta.

(Pasquali [1934] 1952², 160)

Spesso innovazioni vittoriose (o, come nel caso di Sallustio, un'unica edizione di successo) “uccidono un buon numero di varianti” (p. 346). Anche in questi casi per lezioni singolari attestate in aree periferiche si può supporre che si tratti di fenomeni di resistenza al *mainstream* della tradizione, e quindi, per i testimoni che tali varianti restituiscono, si può avanzare un'ipotesi di maggior genuinità:

Innovazioni vittoriose si irradiano per lo più da un centro verso la periferia e non sempre giungono a toccarla, sicché se una lezione è attestata in due punti, rispetto al centro, periferici, essa ha molta probabilità di essere l'originaria non ancora sopraffatta dall'innovazione.

(Pasquali [1934] 1952², 7)

VII. Utilità e inutilità del concetto di archetipo (“decalogo Pasquali”, punti 1, 11)

Non sempre la tradizione medievale dei testi greci e latini risale a un archetipo esso stesso medievale o appartenente al periodo più tardo dell'età antica.

Non vi sono esempi certi di archetipi appartenenti ancora all'antichità per la tradizione greca; per la tradizione latina non pare che tali archetipi possano esser negati.

Prove di applicazione del paradigma filologico alla pratica artistica

In vista dell'applicazione del paradigma filologico alla pratica della copia di opere d'arte, raggruppo ulteriormente i punti del decalogo di Pasquali in 3 insiemi (A, B, C):

A. Il fattore umano: il copista-scriba e il copista-artista

II. La tradizione non è mai ‘meccanica’

III. La tradizione non è quasi mai verticale, ma trasversale e orizzontale

IV. Varianti antiche e varianti d'autore

V. Ogni esemplare è un'edizione

B. Il tessuto della tradizione: anacronismi ed ectopie

III. *Recentiores non deteriores*

IV. Il criterio geografico

C. Archetipo: una finzione ermeneutica

IV. Utilità e inutilità del concetto di archetipo

A. Il fattore umano: il copista-scriba e il copista-artista

Sul piano filologico si può affermare che la tradizione, avendo come attore coprotagonista il copista-scriba, qualunque sia il *medium* scrittorio (dallo stilo al computer), non è mai un'operazione meccanica pulita di trasferimento verticale da un antigrafo (l'originale', per dire così, ovvero l'esemplare da cui il copista copia il testo) a un apografo (la 'copia' per così dire, ovvero l'esemplare che è il prodotto del lavoro di trascrizione). Innanzitutto, diamo per certo che il copista introdurrà comunque nel nuovo testo, involontariamente e volontariamente, un numero variabile di errori e di consapevoli modifiche. Nel processo di analisi filologica gli errori – sviste e refusi involontari – saranno i più facilmente individuabili ed emendabili, a meno che nel passaggio di testimone in testimone l'iterazione e la stratificazione dell'errore non abbia prodotto guasti irreparabili. Meno evidenti e meno facilmente emendabili saranno le banalizzazioni e le normalizzazioni operate dal copista su punti critici del testo – passaggi difficili, parole rare o tecniche, nomi propri – dove il copista interviene, con gradazioni diverse di consapevolezza, introducendo normalmente lezioni *faciliores* allo scopo di rendere il testo comprensibile a se stesso e/o a chi leggerà la sua trascrizione. Ancora più difficili da individuare sono gli emendamenti in cui il copista mette in gioco la sua cultura e la sua intelligenza per introdurre una variante che crede (a torto o a ragione) più corretta rispetto alle norme grammaticali, alle regole metriche, o all'*usus scribendi* dell'autore, ovvero, se ne ha la possibilità, laddove per risolvere il passo dubbio attua il confronto con altri esemplari del testo che siano a lui accessibili.

A meno che il copista non sia uno scriba inetto e affatto passivo, che nell'operazione di trascrizione non attiva neppure la modalità automatica del 'correttore automatico', la recensione chiusa non è mai veramente tale perché, a ogni punto in cui il copista avverta (a torto o a ragione) un intoppo nella perspicuità del testo, metterà in azione non solo la sua intelligenza ma anche, se gli è possibile, il confronto con altre varianti che trova attestate o meno, e quindi compirà a sua discrezione una scelta orientata dalla sua sensibilità, dalla sua cultura, dal suo gusto e comunque sempre discrezionale. In questo senso ogni passo in cui si presenti una difficoltà (oggettiva o soggettiva) di comprensione si configura come un bivio in cui la recensione è suscettibile di aperture orizzontali, di contaminazioni anche non sistematiche, anzi piuttosto stocastiche (e perciò meno monitorabili) che provengono dalla collazione con altri testimoni. Insomma: il copista ideale, che garantirebbe una tradizione verticale e blinderebbe la recensione, è uno scriba perfettamente imbecille, digiuno di qualsiasi conoscenza, privo di qualsiasi curiosità, ma con una altissima qualità e costanza di attenzione e di precisione, mai distratto, che possibilmente non sappia nulla di quel che sta trascrivendo e che purtuttavia trascriva tutto meticolosamente (ma se esistesse un tipo simile, ci chiederemmo perché farebbe mai quel mestiere e chi mai lo pagherebbe per farlo). La situazione invece tanto più si complica

quanto più il copista è intelligente, colto, curioso, e magari anche dotato di *divinatio* – il miracoloso colpo di ingegno che risolve l’empasse di un *locus desperatus* o che risarcisce una lacuna irrimediabile – in questo caso il lavoro di analisi filologica sarà estremamente complicato perché bisognerà passare al setaccio, lezione per lezione, le scelte del copista, filtrarle comprendendone di caso in caso la fondatezza, il senso e l’intenzione.

Pasquali ci insegna a leggere in qualsiasi esemplare una “edizione”, ovvero un nuovo testo che, fatte salve le varianti involontarie dovute a errori o sviste, si propone positivamente come un “testo critico” (ovviamente a tasso variabile di criticità: su una scala da 0 a 100, l’interventismo critico del copista può interferire con il testo da un valore 0,1 a un valore 100, mai comunque per un valore pari a 0). Il nuovo testo è una “edizione” in quanto questo, propriamente, si ripropone di essere (più o meno intenzionalmente, più o meno ambiziosamente, più o meno istituzionalmente). E la nuova “edizione” risentirà di contaminazioni orizzontali provocate dall’interferenza di altre varianti che il copista rimedia grazie al confronto con esemplari diversi dal suo antigrafo e/o grazie alle sue conoscenze, alla sua cultura, alla sua sensibilità linguistica o (in caso di edizione critiche vere e proprie) alla qualità della sua tecnica filologica.

Già nella stesura prima e originale, la cui politezza compositiva può essere in partenza compromessa da varianti d’autore, l’originale’ comunque latita: tanto più le sue tracce si perdono nella complicata storia della tradizione del testo. In sua supplenza si pone il succedaneo virtuale per cui Lachmann trovò il nome di ‘archetipo’. Ma come insegna Giorgio Pasquali, il riconoscimento dell’antigrafo (l’esemplare da cui si copia) non garantisce certo dell’unicità di un archetipo nell’esecuzione dell’apografo (l’esemplare copiato). E più il ‘copista’ è intelligente e colto (più è ‘filologo’) più il gioco si fa complicato perché non si sarà accontentato di una sola fonte ma, quando possibile, avrà collazionato varianti da altri testimoni, da altri rami della tradizione che dipendono da diversi archetipi. E comunque poi nella *collatio* delle varianti avrà messo in campo il suo sapere, la sua conoscenza, il suo orecchio per i *loci paralleli*, per l’*usus scribendi* dell’autore, e quindi, anche il suo talento per le congetture, e così via. Tanto più il ‘copista’ è colto e bravo, tanto meno fedelmente (purtroppo, in certo qual senso) copia. In questo senso nella tradizione dei testi l’intelligenza/cultura del copista si qualifica come un fattore pericoloso, per il serio rischio di interferenze: in altre parole, sotto il profilo della riproduzione meccanica, l’attendibilità di un manoscritto risulta inversamente proporzionale all’intelligenza/cultura del copista.

A questa mercuriale mobilità del testo – a cui corrisponde perfettamente la *facies* ermetica dell’azione critica, ovvero la difficoltà ermeneutica – si aggiunge il caso che il copista-scriba sia lo stesso autore e che quindi l’originale autografo ci giunga con correzioni e varianti di pugno dell’autore (Pasquali ricorda, ad esempio, il caso di varianti che Cicerone apportò ai suoi testi dopo averli già congedati con il suo *imprimatur*). Specie nella tra-

dizione di testi cronologicamente a noi più vicini per i quali è possibile risalire alla versione di mano dell'autore, abbiamo una chiara evidenza di come, in presenza di varianti d'autore, il quadro possa essere ancor più complicato e il lavoro del filologo ancor più difficile. Neppure la versione d'autore, quindi, può essere considerata l'unico 'originale': l'esistenza di varianti d'autore (amplificata di recente dall'avvento della scrittura a computer e dalla conseguente facilità di intervento sul file) si unisce alla possibilità di 'errori d'autore' (sviste grafiche e ortografiche).

Comunque, il copista, specie nella sua veste – più o meno istituzionale – di “editore” del testo, opera al primo livello il mestiere del filologo (prefigurando l'azione che il filologo porrà in essere con la sua edizione critica) e quindi si trova continuamente di fronte a scelte irrisolvibili sulla base del metodo, indecidibili con il criterio della razionalità, che finiscono per essere affidate a una solitaria, responsabile o irresponsabile, vile o coraggiosa, discrezionalità. In realtà, anche lo stesso filologo, che in questo quadro altro non è che un copista emancipato, di secondo livello, impegnandosi nell'impresa di una edizione critica, per quanto farcisca di informazioni e giustificazioni gli apparati critici e i commenti al testo, delle sue scelte potrà sinceramente rispondere soltanto a sé stesso.

Applicato al campo artistico, in particolare alla replica dai modelli, l'assunto dell'impossibilità di un passaggio da antigrafo ad apografo che sia meramente meccanico e di una tradizione puramente verticale esce confermato e rafforzato. Se è certo che il copista-scriba, anche nella figura emancipata del copista-umanista e oggi del copista-filologo, interpola, consapevolmente o inconsapevolmente, il testo per i motivi e con gli obiettivi che abbiamo appena descritto (produrre una nuova “edizione” dell'opera, sia essa poi tirata in 1 o in 100.000 copie), il copista-artista interpola il suo modello per le stesse ragioni e per altre sue proprie. Riguardo all'interpolazione con il copista-scriba il copista-artista condivide alcune motivazioni negative: può essere, ad esempio, che il modello non sia integro e che pertanto il copista-artista fraintenda in tutto, o in qualche dettaglio, la postura del modello, o che intenzionalmente lo manipoli e reinterpreti prestando la postura originaria a un diverso soggetto.

Ma le ragioni che motivano l'interpolazione artistica della copia rispetto all'interpolazione testuale sono in realtà molto più complesse e più varie. Attiva è, intanto, una interferenza con gli obiettivi specifici dell'azione artistica. Lo scopo del copista-artista quasi mai è quello di produrre un esemplare il più possibile fedele al modello. Non prendiamo qui in considerazione lo statuto e gli obiettivi peculiari, in grado più o meno sensibile, di ogni *opus* artistico e quindi anche in qualche misura anche nella 'copia' da modello, ovvero la tensione all'originalità dell'artista, l'investimento sull'autorialità, la sua libertà di invenzione, l'interazione tra la cifra stilistica personale e la fedeltà al modello. Tuttavia, a meno che il copista-artista non sia un falsario professionista (perché in quel caso il suo obiettivo strategico e la sua ambizione saranno diversi dall'artista *tout court*) la sua azione non

mirerà forzatamente alla massima prossimità, all'imitazione perfetta del modello, ma spesso giocherà il gusto, o la necessità della variazione – nei dettagli, nella scala, nei materiali. Sarà quindi molto probabile che il nuovo esemplare, pur ricollegabile al modello, si diversifichi intenzionalmente da esso, ad esempio adattando qualche dettaglio per andare incontro alle esigenze della committenza o anche, semplicemente, per assecondare la cifra stilistica dell'autore dell'opera. Sarà anche possibile che il copista-artista deduca la sua nuova opera da modelli differenti, della stessa opera, o addirittura combinando dettagli prelevati da opere diverse, ibridando dettagli e contaminando le fonti.

B. Il tessuto della tradizione: anacronismi ed ectopie

In campo filologico dobbiamo a Giorgio Pasquali la formulazione del principio di metodo secondo cui nella ricostruzione di un testo non è possibile decretare l'eliminazione di esemplari derubricandoli come *descripti*, solo a ragione della cronologia oggettiva del singolo manoscritto. Lo schema ad albero genealogico, convenzionalmente adottato per la visualizzazione della relazione tra i manoscritti, non fornisce una figura precisa alla dinamica che muove dal suo interno la tradizione di un testo. A differenza dello stemma genealogico che presume comunque una derivazione di padre/madre in figlio/figlia, le relazioni fra gli esemplari non sono quasi mai descrivibili in modo rigorosamente verticale: a causa della dinamica delle contaminazioni orizzontali e delle continue interferenze dovute al 'fattore umano' di cui abbiamo trattato nel paragrafo precedente (A), non è affatto detto che un testimone datato a una cronologia più bassa non possa conservare un testo o singole lezioni di un testo che si possono far risalire a una posizione molto più alta nello stemma.

Insomma: nella ricostruzione della parentela filologica accade di osservare fenomeni accostabili non tanto alle linee rette della derivazione genealogica (per cui sarà pur sempre vero che un figlio è figlio di suo padre e di sua madre, non di un suo bisnonno) quanto piuttosto ai fenomeni ad andamento curvilineo, di emersione e riemersione, di latenze e ricomparsa, osservati nella ricostruzione delle derivazioni genetiche, sin dai primi studi nel XIX secolo e fino alla scoperta del DNA e alle ricerche sulle sue dinamiche della trasmissione dei geni. Come sappiamo è ben provato che nel codice genetico di un individuo possono essere rintracciate evidenze di caratteri recessivi, non epifenomenicamente presenti nei genitori, che purtuttavia erano caratteri dominanti in antenati più lontani. Fermandoci alla superficie del fenomeno – ovvero alla visibilità dei caratteri non alla loro effettiva presenza nel DNA (in cui restano comunque custoditi, ma in forma latente) – un'”edizione” recente, ad esempio i manoscritti umanistici ma anche le prime edizioni a stampa che spesso dagli umanisti stessi erano curate, può contenere lezioni di cui si può provare la dipendenza da esemplari più antichi dell'antigrafo diretto – testimoni per noi perduti ma che hanno lasciato tracce consistenti

di sé nell'esemplare recente, apparentemente separato da secoli di distanza dai suoi 'antenati'.

Un altro elemento del quale Pasquali mette in evidenza la possibilità di una positiva rilevanza consiste in quella che potremmo definire una "ectopia (non patologica) delle varianti". Un esemplare eseguito in un'area periferica, a distanza dal centro, da cui si irradiano le "lezioni vittoriose" che "uccidono le varianti", può essere portatore di lezioni genuine: lo è senz'altro se rileviamo coincidenze con altri esemplari dislocati in altra area periferica non collegata alla prima. Pasquali chiama "criterio geografico" questo assunto, mutuato dalla norma osservata nella linguistica della conservazione di forme arcaiche in aree periferiche, indipendentemente l'una dall'altra: parafrasando la parallela formulazione pasqualiana relativa alle gerarchie cronologiche, potremmo adottare per questo criterio che valorizza la perifericità del testimone la formula *sepositi non deteriores*.

Le vie della tradizione sono imprevedibili e spesso non tracciabili: relazioni e parentele non sono mai certe. Se inoltre siamo avvertiti del fatto che neppure "da coincidenze in corrottele ovvie è lecito concludere nulla quanto a parentela di manoscritti" e che "solo le lacune sono, almeno di regola, trasmesse direttamente" (Pasquali [1934] 1952², 21, 140) il tessuto della tradizione ci appare composto su un telaio in cui neppure le coordinate spazio-temporali, la trama e l'ordito, sono disegnate ortogonalmente, ma ogni brandello di stoffa può intrattenere relazioni stocastiche con un altro brano posto a una distanza, cronologica o geografica, apparentemente incolmabile. Solo i buchi nel tessuto (le lacune) sono segni certi: molte delle evidenze e delle latenze, le dinamiche interne su cui la tradizione intreccia i suoi fili, non sono disegnabili con linee tirate a righello. Insomma, seguendo il principio *recentiores non deteriores* coniugato al "criterio geografico" *sepositi non deteriores*, il filologo, come ogni storico rigoroso, si trova metodologicamente obbligato a contemplare nella sua ricostruzione fenomeni che non hanno una giustificazione cronologicamente o spazialmente plausibile. Avrà l'obbligo, pertanto, di tenere in seria considerazione due fattori che a primo avviso parrebbero antistorici e antirazionali: l'anacronismo delle fonti e il valore positivo dell'ectopia (intesa nella sua prima accezione, medico-anatomica).

Anche nell'ambito della produzione artistica antica, si verifica l'impossibilità di una ricostruzione genealogicamente lineare. Dinamiche di ripresa, di citazione, di ricorso scandiscono il moto non lineare della tradizione, prima ancora che dall'antichità al Rinascimento, dai Greci ai Romani: da ciò dipende anche la sensibile oscillazione nelle datazioni delle 'copie' rispetto ai modelli, delle 'repliche' rispetto agli 'originali'. Le forme in gesso ritrovate a Baia, prese a calco da dettagli di opere ellenistiche per le riproduzioni di bottega, sono per noi fonti insostituibili della perduta raffinatezza di dettagli dei bronzi originali, insospettabile nelle copie in marmo pervenuteci ma solo intuibile a posteriori, per confronto incrociato tra copia e calco-matrice. Ben si comprende, nell'ambito della datazione di opere scultoree romane

rispetto a presunti ‘originali’ ellenistici, la difficoltà di decidere, in assenza di dati tecnici o storici contestuali, cosa sia ‘originale’ rispetto a ‘copia’.

La statua di bronzo della *Venus Victoria* ritrovata nel XIX secolo nel *Capitolium* di Brescia è opera della prima età imperiale romana – una Venere a cui per correzione o pentimento d’artista in corso d’opera, o per diversa destinazione, sono state aggiunte le ali della Vittoria – o si tratta del rimaneggiamento di una Afrodite ellenistica del III secolo a.C.? Qualunque sia la genesi del manufatto, si tratta comunque della contaminazione tra due modelli, culturalmente e cronologicamente distanti: l’Afrodite che si gingilla con le armi di Ares e la Nike che scrive sullo scudo il nome del vincitore. Ma il miglior esemplare che possediamo di questa iconografia della *Victoria scribens* è proprio la Venere di Brescia: un caso emblematico di conferma dell’anacronismo delle fonti (vedi sul tema, Bonoldi, Centanni, Lovisetto 2003, 55-72).

In casi come questo, le amplissime oscillazioni cronologiche e geografiche proposte dalla critica per lo stesso manufatto appaiono metodologicamente imbarazzanti, al punto che sembrano smentire ogni assunto di scientificità nel mestiere dell’archeologo, dello storico dell’arte antica, dello storico della tradizione classica. Vero resta che la variante stilistica è sintomo storico di una precisa prospettiva estetica e culturale, ma per il moto implicativo delle complesse dinamiche modello-esemplare, citazione e ripresa, il rilievo del mero dato formale non è di per sé sufficiente alla definizione di una lettura critica (ovvero: storica) dell’opera.

Ectopica è la ‘Penelope’ di Teheran, ma ectopiche sono probabilmente anche le sue sorelle romane rispetto al luogo e al tempo in cui furono concepiti e realizzati i prototipi (al duale o al plurale) che si suppone siano da collocare geograficamente nell’area della madrepatria greca o delle colonie microasiatiche, e cronologicamente alla prima età ellenistica. Ma se, come in questo caso, la presenza degli esemplari a Roma è da considerarsi significativa, in quanto ectopica rispetto a una centralità non attestata da alcun esemplare, lo schema stemmatico si complica e, ancora in assenza di una seria e imprescindibile analisi petrografica, nell’impossibilità di illustrare snodi e percorsi, il campo resta aperto a qualsiasi genere di teoria, comprese le ipotesi meno economiche e convincenti. Anche l’ectopia della serie ‘Penelope’ è dunque un caso emblematico che mette in seria discussione l’ipotesi dell’esistenza di un archetipo (sulla “Penelope di Persepoli” vedi Poggio 2015).

C. Archetipo: una finzione ermeneutica

In ambito filologico va riconosciuta a Lachmann la paternità del termine e del concetto di ‘archetipo’. Così Pasquali introduce, con una punta di divertente ironia, il riconoscimento al filologo dell’Ottocento:

Il commento di Lachmann a Lucrezio fu pubblicato nel 1850 [...]. Si sente ch’egli [...] profferisce [giudizi] dall’alto della cattedra [...] Perfino di un termine, in

questo senso nuovo necessario e felice, archetipo, egli non fa pompa: ne usa prima come di sfuggita; subito dopo in una parentesi confessa, con modestia apparente, ch'è sua abitudine dir così: *id exemplar ceterorum archetypum (ita appellare soleo)*. (Pasquali [1934] 1952², 3)

Ma alla verifica della *collatio* in molti casi il ricorso all'archetipo pare non avere alcuna plausibilità né essere di alcuna utilità; accade ad esempio per la tradizione di testi molto diffusi in età tardoantica e medievale come l'*Iliade*:

Ho parlato sinora di 'capostipite', evitando accuratamente la parola 'archetipo'. Io sono convinto che per l'*Iliade* un archetipo, nel senso nel quale abbiamo adoperato questa parola [...per altri autori], non esista [...]. [Se anche un archetipo di età bizantina] ci fosse stato, attenderemmo che lezioni antiche di qualsiasi origine si ritrovassero con frequenza superggiù uguale in tutti i mss. medievali [...]. Non è così: alcuni papiri hanno coincidenze numerose con determinati codici medievali [...]. Coincidenze così spiccate di un ms. medievale con un ms. antico escludono l'esistenza di un unico 'bacino di redistribuzione', l'archetipo medievale. (Pasquali [1934] 1952², 210)

Così è anche per un altro testo di successo in età tardo-antica e medievale, il *Timeo* di Platone, per il quale la contaminazione orizzontale è attiva già in età antica:

[Quanto all'opera di Platone, in particolare al *Timeo*,] 'l'archetipo con varianti' non vi fu proprio per quel testo per il quale per la prima volta su supposto con certa conseguenza e consequenzialità: Platone è tramandato dall'antichità *recta via*, come Omero. Contaminazione, diffusione 'trasversale' o 'orizzontale' di lezioni vi fu di certo ma essa appartiene già al periodo antico della storia del testo non soltanto a quello medievale. (Pasquali [1934] 1952², 260)

Non si tratta, afferma Pasquali, di ingaggiare una "lotta contro il concetto di archetipo", quanto piuttosto di valutare, caso per caso e *cum grano salis*, la funzionalità del concetto (Pasquali [1934] 1952², 40). Sta di fatto che, per ragioni di volta in volta diverse, la plausibilità del concetto di archetipo e la sua utilità è messa in crisi anche per altri testi:

[Per Plauto si suppone...] un 'archetipo antico'? Questo concetto ripugna a noi per ragioni ben note a chiunque abbia avuto la pazienza di leggere questo libro sin qui. (Pasquali [1934] 1952², 340)

Neppure la presenza di errori congiuntivi in manoscritti diversi garantisce la presenza di un archetipo comune:

Un [...] caso comunissimo [...] è quello secondo cui] le varie famiglie di codici medioevali proseguono ciascuno un'edizione antica. È evidente che, se anche qui tutti i mss. presentano, come per lo più presentano, errori comuni, il concetto di archetipo non è qui di alcuna utilità.

(Pasquali [1934] 1952², 21)

“Ci fu sempre un archetipo?” è il titolo del secondo capitolo del volume (Pasquali [1934] 1952², 15-21). La questione investe la storicità, e quindi la realtà obiettiva dell'esistenza dell'archetipo, ma anche la sua utilità ermeneutica; la risposta (non troppo ovvia in ambito filologico) è negativa: in molti casi non solo l'archetipo non c'è mai stato, ma non c'è neppure necessità di presupporre l'esistenza. In molti casi l'archetipo non funziona neppure come dispositivo ermeneutico.

La possibilità di ricostruzione di un archetipo attendibile è complicata anche dall'eccesso di fortuna: quanto più un testo è 'fortunato' – diffuso e riprodotto – quanto meno resta periferico, tanto più difficile sarà ricostruirne l'archetipo.

In conclusione, nella tradizione testuale l'archetipo non è mai identificabile con un testimone, non trova corrispondenza concreta in alcun testo reale, conservato o perduto: al massimo si tratta dell'esito di un processo logico-induttivo (prodotto della *collatio*) che in qualche caso potrebbe tornare utile come provvisoria finzione ermeneutica. Lo *stemma codicum* in cui i manoscritti sono collocati secondo un ordine genealogico tendenzialmente verticale può essere una rappresentazione utile ma spesso è gravemente difettosa, del tutto deficiente rispetto alla realtà delle relazioni che lo schema traduce in segni grafici lineari.

La lezione di metodo che si ricava dalla filologia insegna che l'ansia di risalire, a ritroso e in verticale, agli archetipi, alle essenze prime, alle radici dei nuclei tematici e simbolici, insomma all'*Ur* della Tradizione, va tenuta sotto controllo, pena la distorsione e la forzatura del metodo al servizio di una intenzione interpretativa. Ma anche dal punto di vista della finzione ermeneutica, molto probabilmente, nella maggioranza dei casi, dell'archetipo come concetto e come termine gerarchicamente connotante possiamo fare serenamente a meno.

Esemplare, prototipo, modello

Tenendo un occhio sul campo della storia della tradizione dei testi e un occhio sulla storia delle opere d'arte, ed esercitando con questo strabismo un doppio esperimento di metodo, proviamo a interrogare i termini ricorrenti nel lessico della filologia testuale e della metodologia storicoartistica: modello ed esemplari; archetipo e riproduzioni; unicità e serialità, prototipo e multipli, originale e copia.

Nel processare il concetto di archetipo, dal punto di vista della storia del testo, Pasquali faceva riferimento alla tradizione dei testi dell'*Iliade* e del

Timeo di Platone.¹ Si tratta di opere-simbolo che interpretano significativamente la temperie culturale e il contesto storico in cui sono state concepite e prodotte e che hanno avuto un posto di privilegio e una fortuna a volte intermittente ma tenace, anche a dispetto di lunghi periodi di oblio, nella storia della tradizione occidentale. Si tratta, come si dice comunemente, di capolavori esemplari.

‘Esemplari’? Ecco che si impone alla nostra attenzione una ambiguità semantica che provoca divergenza tra il significato dell’aggettivo rispetto al corrispondente sostantivo. L’aggettivo ‘esemplare’ qualifica la posizione di un primato, qualitativo se non cronologico o genealogico, di un’opera umana – un testo, un manufatto, ma anche un comportamento individuale o il carattere di un’istituzione – rispetto alla serie di cui la stessa cosa è parte. In altre parole, l’esemplarità (il senso del nome astratto è connesso a quello dell’aggettivo) è una qualità relazionale, non assoluta. Anche il significato del sostantivo ‘esemplare’ è semanticamente connotato in senso relazionale: gli esemplari sono solitamente più di uno e, se pure l’uso linguistico non ci impone la forma *pluralia tantum*, vero è che la locuzione ‘esemplare unico’ è quasi un ossimoro, buono ad esaltare l’eccezionalità dell’opera, con rimando implicito al fatto che altri esemplari fratelli non sono stati prodotti o potrebbero essere andati perduti. Il senso più comune del sostantivo è però connesso alla dimensione della serialità: si parla di “esemplare di una serie”, di “riproduzione in tot esemplari”. In questa accezione ‘esemplare’ è sinonimo di ‘copia conforme’ (ad esempio di una serie numismatica, o di una serie litografica, a volte numerata e autenticata dalla firma d’autore).

Il significato di ‘esemplare’ oscilla dunque tra due polarità. Da un lato si apprezza il profilo dell’aggettivo ‘esemplare’, denotativo di eccellenza; dall’altro lato nel termine ‘esemplare’ convive il significato di riproduzione/copia che da uno stampo/prototipo è derivata e da cui trae certificazione di autenticità. La connotazione semantica del termine risente della complessità del processo dell’*exemplare*. Da un’altra prospettiva, l’ambiguità intrinseca del termine è una luminosa spia linguistica che suggerisce la sempre incerta possibilità di una distinzione tra esemplare/prototipo ed esemplare/copia: portata al bordo del suo profilo semantico, la definizione di ‘esemplare’ mette in crisi il concetto stesso di originale e di copia.

Come abbiamo imparato da Pasquali, l’‘archetipo’, quando pure se ne possa supporre una utilità, non è niente altro che una rappresentazione logico-virtuale di una derivazione, utilizzabile soltanto nel contesto di

1. Nelle esposizioni *Serial/Portable Classic* è stata data occasione di ripercorrere, per stazioni, una campionatura dei modelli che hanno fatto ‘canone’ nella storia dell’arte antica, dall’antichità alla Rinascita e dal Rinascimento fino alla modernità: il Discobolo di Mirone, la *Venus accroupie*, il *Pothos* di Skopas, il Doriforo di Policletto, l’Apollo di Kassel, il Bronzo A di Riace, i Tirannicidi, le Cariatidi dell’Eretteo, l’Ercole Farnese, il Marco Aurelio, l’Arco di Costantino, il Laocoonte (si veda Bordignon, Lo Piparo 2015).

tradizioni di tipo rigorosamente ‘verticale’ (ovvero nel caso di recensioni chiuse). L’archetipo corrisponde quindi al capostipite di una famiglia di opere – testi o manufatti che siano – che si colloca in una posizione di massima prossimità rispetto al punto di origine della genealogia. Ma, come abbiamo visto, metafore e figure genealogiche mal funzionano per rappresentare le dinamiche della tradizione classica: la loro utilità si limita alla schematizzazione grafica dell’albero stemmatico, una semplificazione che fa torto alla complessità del tessuto delle relazioni – implicate in traiettorie spesso sghembe e desultorie – fra i vari ‘testimoni’ (per recuperare un altro termine caro alla filologia e che lessicalmente prefigura la teatralità del processo di ricognizione critica).

Esistono purtuttavia ambiti e pratiche di tradizione di testi e di immagini in cui è corretto far riferimento alla concretezza (reale o supposta) di un archetipo che trae la sua autorevolezza dall’essere molto prossimo all’originale’. Il confronto, all’interno dell’ambito sacro-religioso, tra le icone del cristianesimo orientale e le Madonne della pittura rinascimentale italiana rende evidente lo scarto concettuale tra l’uno e l’altro schema di rappresentazione. L’icona del cristianesimo orientale intrattiene con il suo ‘archetipo’ una relazione che ha come suo presupposto necessario la verticalità della dipendenza genealogica: la linea di relazione ha origine dal primo, “vero” e “originale”, ritratto della Madonna fatto da San Luca (ma la stessa cosa si può dire per il volto di Cristo impresso nella Veronica o per il ritratto del Santo) di cui l’icona è precisa, puntuale, trascrizione: “copisti” si definiscono i pittori di icone, e l’opera che producono è copia conforme la cui garanzia di autenticità sta proprio nella derivazione *recta via* dal ritratto originale che la rende “vera icona”, sacra e venerabile (Centanni 2005).

Più duttile e maneggevole invece sarà, in generale, il concetto di ‘prototipo’: la prima impressione di una serie che non deve essere di necessità allineata all’idea di copia conforme. Perché soprattutto nella pratica artistica interviene, a complicare il gioco, la dialettica dinamica tra il modello e le deduzioni o le variazioni.

In questa prospettiva anche il fenomeno della riproduzione assume, nell’ambito della tradizione classica, una sua tipicità. Non si tratta, infatti di una ripetitività di tipo culturale – che riflette il presupposto dell’archetipo e ripropone l’immutabilità del rito – ma dell’idea di riproducibilità – cioè dell’idea, tutta originale, di modello, e di copia e di serie.

L’artista inventa – cerca scopre trova – modelli che utilizza liberamente per rifondare attivamente, non per confermare passivamente, la tradizione. L’artista si nutre di suggestioni, e a sua volta con la sua opera alimenta allusioni al punto di riferimento che non è l’origine’ consegnata a un irrecuperabile passato, ma l’origine attuale: che è in atto, interessa e chiama in causa il presente. L’opera poetica è quindi una scheggia di senso: un frammento dello specchio frantumato di Dioniso in cui il mondo può scoprire il riflesso di sue nuove, attuali, immagini:

“Il grande pittore aggiunge una nuova dimensione a questo mondo, troppo sicuro di sé, facendovi vibrare la contingenza”.

(Merleau-Ponty [1960] 2003², 77)

Nel grande regesto della tradizione classica ogni *poietes* iscrive la sua opera in un genere, si rifa a modelli preesistenti: la necessità (più o meno dichiarata, più o meno dissimulata) del modello pare ineludibile, e a sua volta il fare dell'artista stringe e conferma tale necessità. Ma il gioco creativo – la riuscita dell'opera – sta nel come: come l'artista si ispira al modello, come l'artista al modello resiste. A proposito dei suoi studi sul Rinascimento fiorentino, Aby Warburg ci insegna che è cura dello studioso di tradizione classica analizzare “come l'artista si confronta con le percezioni che dell'Antico aveva avuto la sua epoca, quasi si trattasse di una potenza che esigeva resistenza o soggezione”; ancora, a proposito di Manet e dei modelli antichi e rinascimentali del *Déjeneur sur l'herbe*, lo stesso Warburg si interroga su quale sia il bisogno che porta l'artista moderno a rivolgere indietro il suo sguardo e a “presentarsi come un fidato amministratore dell'eredità della tradizione”. La risposta è che soltanto “coloro che condividono l'eredità spirituale del passato sono in grado di trovare uno stile carico di nuovi valori espressivi. Tali valori infatti derivano la loro forza di penetrazione non dalla rimozione ma dalla sfumatura che apportano alla rielaborazione delle antiche forme”. Rispetto agli artisti comuni che sentono questo obbligo come un peso, il genio sfrutta l'energia dell'attrito che si crea tra soggezione e resistenza al modello e “dà luogo a un atto di magia anteica”.

(Warburg [1929] 1984, p. 40)

Originale assente

Dobbiamo ancora a Giorgio Pasquali la suggestione di un'immagine che descrive il corso della tradizione classica. Il filologo mutua da Paul Maas la figura di:

[...] un corso d'acqua che, ricevendo affluenti e filtrando terreni d'ogni genere, perda il colore genuino, ne acquisti di spuri.

(Pasquali [1934] 1952², XI)

Ovvero, con descrizione più ampia e articolata:

[...] la similitudine di un fiume sotterraneo, che sottoterra si divide in rami e sempre in nuovi rami, che qua e là erompe alla superficie in sorgenti per poi sprofondarsi di nuovo, ma non senza aver accolto in sé materie coloranti, che del resto penetrano anche in ciascuna di queste ramificazioni, ogniquale una appare alla superficie. ‘Compito della ricerca è quello di esaminare la genuinità dei colori, fondandosi sulle sorgenti’. Tutta questa comparazione è una bellissima

pagina [...]. Questo dotto, che dev'essere anche un amatore entusiasta della natura, sa rappresentarsi vivamente e descrivere con evidenza fenomeni carsici. Ma se l'immagine rende bene la trasmissione prevalentemente verticale di un testo, la trasmissione orizzontale, se non di un testo, di singole lezioni, si confronta molto meglio con una macchia d'olio che da un punto determinato di allarga a poco a poco sino a coprire tutta una superficie: fino dove giungerà allargandosi, nessuno può prevedere con sicurezza.

Con una punta di sarcasmo anti-naturalista il filologo italiano va ben oltre l'immagine elementare, proposta dal collega tedesco, del fiume ramificato che emerge e soffonda nelle viscere della terra. Non il rassicurante stemma genealogico, ma neppure il fiume carsico, dunque, per quanto inquinato e diversamente colorato dai retaggi delle contaminazioni superficiali, soddisfa la complessità dello scenario in cui si muove lo studioso di tradizione classica. Alla profondità dello scavo stratigrafico, che indaga le diramazioni e gli snodi sotterranei del flusso, deve anche corrispondere una attenzione di superficie. L'immagine più propria per il movimento della tradizione classica è il distendersi di una macchia d'olio. Nessun conforto lirico-romantico: i percorsi della tradizione classica sono come su una macchia d'olio, scivolosi e imprevedibili. Il metodo giusto per l'intelligenza dei meccanismi della tradizione classica deve tener conto, a ogni snodo, a ogni svolta, di questo profondo inquinamento, ma anche della dispersione superficiale delle fonti.

Nel movimento della tradizione classica ciò che si trasmette non è un testo sacro e immutabile, un repertorio di simboli o un prontuario di atti codificati. Si trasmettono materiali, si trasmettono tecniche: si recuperano, si inventano, modelli. Nelle continue variazioni, contaminazioni, diramazioni dei circuiti di trasmissione del "classico", resta infatti un punto fermo: l'esistenza, almeno fin dall'ellenismo, dell'idea di 'modello'. Lo sguardo del poeta e dell'artista non è rivolto però ad archetipi immutabili ma a modelli storicamente riconoscibili, stilisticamente connotati: oggetti reali, storicamente accertati, disponibili e utilizzabili.

Alla logica imperante della consequenzialità secca archetipo/copia, si dovrà sostituire la domanda pregiudiziale, squisitamente storica, sulla disponibilità e accessibilità dei modelli, ma anche la consapevolezza dell'andatura non-lineare che regola la complessa trama delle interrelazioni che, attraverso fitti intrecci, lega il prototipo alla serie 'provocata'. Anche in questo campo, molto più interessante rispetto alle battute di 'caccia grossa' sulle orme degli archetipi, sarà la 'caccia sottile' dei dettagli rivelatori delle relazioni tra le riproduzioni e i modelli: indagare nella concreta proliferazione dei testimoni la dinamica della riproduzione seriale (ad esempio, la pratica di riproduzione e deduzione rinascimentale da sarcofagi tardo antichi). Se dunque l'originale latita dietro all'epifania del fenomeno, se si danno per conoscibili soltanto reali modelli e concrete copie, anche la storia dell'arte è possibile soltanto nella forma della 'critica del testo'.

La tradizione di moduli figurativi o letterari classici è segnata, nella maggior parte delle sue opere, dall'assenza di un archetipo unico, a cui si sostituisce la presenza fantasmatica di modelli reiterati, sfruttati, traditi, reinventati. È proprio nella loro reiterazione che l'originale assente viene in superficie e nella continuità seriale trova un'evidenza concreta, un modo plurale di accesso alla realtà. È questa l'idea – tutta irreligiosa e fortemente tecnica – del modello infinitamente riproducibile in copie. Il modello origina una serie ed è nel *continuum* della ripetizione seriale che riemerge il profilo della prima impressione – il 'prototipo': l'originale che è assente ma, di fatto, appare sempre latitante in filigrana. E sarà la pluralità della serie, non l'astrattezza monocratica dell'*Idealtypus*, a 'fare testo'.

L'andamento obliquo e diversificato del corso dei flussi della trasmissione allena lo storico alla comprensione dinamica dei meccanismi di contaminazione: il processo storico è una sequenza di domande 'dialettiche' in cui le questioni, anziché chiudersi nella risposta, prestano il fianco sempre a nuove aperture. La tradizione è un processo di selezione dei materiali: un meccanismo la cui vitalità e durata è garantita non dalla conservazione dell'integrità ma da espedienti di compensazione degli errori e dei difetti di trasmissione. Si tratta a volte di una scelta coatta, per fraintendimenti o per difetto materiale di modelli disponibili; a volte di una selezione volontaria e discrezionale, che dipende da una scelta ideologica, funzionale, stilistica o di coerenza contestuale.

Ma la relazione tra disponibilità effettiva dei materiali e fortuna del repertorio antico non si lascia ridurre in forma di equazione matematica. Nella storia della tradizione classica si rivela che spesso, più che l'abbondanza di materiali, è la penuria di reperti che risulta feconda, stimolante per la fortuna dei temi antichi. Gli umanisti e gli artisti del Quattrocento avevano a disposizione un repertorio letterario e artistico ben misero: rari e scarsi i testi antichi (specialmente i testi greci recuperati e tradotti lentamente nel corso del XV secolo); scarsissimo il repertorio di fonti iconografiche: rarefatti i reperti archeologici romani (soprattutto di Roma), solo dagli inizi del XV secolo avidamente indagati e copiati; qualche esemplare di sarcofago reimpiegato nel Medioevo per funzione o per pregio di *auctoritas*; le prime collezioni di monete di età imperiale e le raccolte di gemme ellenistico-romane. La 'rinascita' dell'antico che effettivamente si compie nel corso del Quattrocento non dipende direttamente dalla scoperta delle fonti: è il desiderio di antico che, ancora anacronisticamente, produce l'interesse, e quindi la riscoperta, delle fonti.

I meccanismi di contaminazione e di incrocio complicano la logica consequenziale e rigida della relazione modello/copia, ovvero della deduzione diretta e univoca tra due esemplari in un dialogo storicamente attestato, fisicamente diretto: di conseguenza, anche nel rilevare una deduzione precisa da modello, è necessario osservare una certa cautela nel disegnare schemi stemmatici lineari, netti e definitivi. In altre parole: non possono essere stabilite connessioni univoche ed esclusive tra presunti modelli

e presunte copie. La ricerca spesso sterile di un unico originale per giustificare la riemersione di una formula iconografica antica e inserirla in un sistema 'ordinato' di deduzioni non comporta alcuna acquisizione ermeneutica, ma soltanto il rischio di forzature. Se l'origine non è pensabile come fonte unica, pura e diretta, ma, secondo l'intuizione di Walter Benjamin, è "vortice" che altera in partenza il corso del fiume; se le fonti risultano essere *ab origine* "sviate, indirette, ramificate", sarà spesso impossibile dimostrare l'esistenza di un unico "modello diretto". L'opera è comunque un "prodotto di compromesso o un processo di condensazione"; le fonti/modello sono "costantemente delocalizzate nell'eclittismo che le manipola, nel 'libero adattamento' che subiscono o nell'intensificazione stilistica che suscitano. Sono dunque malintesi [...] sono cioè essenzialmente equivoche".

L'opera d'arte è considerata non *unicum* ma modello-esemplare con importanti effetti, già in età antica, sulle funzioni sociali dell'arte: la rivendicazione di un'autonomia estetica dell'opera ispira una sorta di 'culto laico' dell'arte, che prende già in età ellenistica e romana le forme del collezionismo e della museificazione dei capolavori. Ma il gusto marcatamente retrospettivo con cui già i Greci guardano ai modelli precedenti è indirizzato a un investimento strategico, a un progetto di reinvenzione del presente; di converso, la tensione umanistica non si riduce mai a nuovismo perché l'esempio del modello, il *monumentum*, garantisce fondatezza e tenacia alla catena di trasmissione della memoria.

La caccia agli originali produce invece un'idea di tradizione che assomiglierebbe a un fondale a scena fissa, popolato di severi idoli delle origini. I 'cacciatori di archetipi' hanno solitamente una relazione disturbata, tendenzialmente paranoica, con il loro tempo: l'obiettivo dell'indagine si riduce spesso all'identificazione coatta e sbrigativa dell'"originale", condotta a scapito dell'analisi filologica, a dispetto della valutazione del pregio storico dell'opera. Ma solo nell'intervallo temporale in cui è possibile ignoranza e oblio, soltanto sotto il cielo vuoto di desiderio, l'opera diventa storica ovvero comincia a vivere, a trasformarsi, a invecchiare. Comincia a finire, smentendo l'eternità. E questa frattura nel *continuum* apre la dimensione dell'invenzione. Nell'ignoranza, nella latenza, nella paura di non capire e non sapere, si rianima il desiderio, la caccia alla conoscenza, l'eros della riscoperta: *inventio*. Ritrovando un capo, magari sbagliato, del filo, si riavvia la costruzione di una nuova opera. Dal vuoto, dalla paura, dall'assenza e dal complementare desiderio nasce l'opera d'arte; non la ricostruzione, la restaurazione dell'originale "feticcio del vero", ma l'invenzione per attrito di un'opera di per sé autentica: di una, in sé fondata, nuova origine.

La latitanza dell'originale (che ha effetti importanti nell'estetica dell'imitazione), la relazione con il modello più o meno consapevole ma comunque storicamente connotata, garantisce paradossalmente a ogni esemplare una certificazione autonoma di autenticità. Poesia e arte si salvano dalle opposte

derive dell'effimero e della mummificazione, del relativismo e dell'estetismo assoluto, se denunciano un rapporto necessario eppure, critico con i propri modelli e se hanno tempra solida e filo da tessere: l'opera d'arte resiste al tempo (entra nella storia) se instaura un dialogo serrato con il proprio tempo. È un doppio movimento di necessità e di resistenza rispetto ai propri riconosciuti modelli: In gioco è il concetto stesso di 'canone'. O per dire meglio: il gioco stesso è 'il gioco del canone' che nella cultura occidentale, fin dalla Grecia arcaica, nelle sue varie declinazioni storico-culturali, implica: una prima mossa di valutazione critica del contenuto dell'eredità (il modello, lo schema); quindi un processo, metodologicamente controllato, di collazione e di selezione degli esemplari disponibili; ancora oltre, la ricognizione critica e la scelta delle varianti; e infine la produzione di un nuovo esemplare.

La cura della memoria vale soltanto come proiezione di senso sull'attualità del presente: l'amore del passato è 'vero' soltanto in quanto sguardo retrospettivo che indaga i precedenti per cercare misure per l'oggi. Anche da questa prospettiva è il sentimento della perdita, è la frattura nella continuità delle pratiche del sapere che induce a ricercare misure: è il difetto di fondamento, la radice in sofferenza, la nostalgia, che inventa/rifonda canone.

Il canone non è un elenco: non è l'albo dei classici a cui si iscrivono, di volta in volta, gli autori illustri, ma una struttura mobile e funzionale, configurata dinamicamente dal gioco polemico e amicale dei conflitti e dei confronti, delle influenze e degli attraversamenti reciproci. Il canone è un campo di osservazione e di possibilità: il campo di un gioco, di cui è possibile modificare persino le regole.

Il canone è un Atlante: della memoria e delle narrazioni, dei racconti, dei conflitti. Un Atlante storico e topologico fitto di segni che ogni autore utilizza come mappa da seguire e da ridisegnare nel suo proprio viaggio. Il canone è una scelta plurivoca di autori, in lotta tra loro per la sopravvivenza: stabilire un canone significa scegliere di includere, ma soprattutto scegliere di escludere. Questa dell'agone e del sacrificio è la figura del rapporto che lega anche l'autore ai suoi modelli: nel più bello stile occidentale, il *poietes* entra nel canone mediante un parricidio. Anche in questo senso il canone è uno schema dinamico, e 'tradizione' è ciò contro cui ho combattuto e che ha resistito alla mia critica. Così Giorgio Colli illustrando il rapporto agonale che lega, nella *paideia* classica, maestro e discepolo:

Per i Greci "universalmente valido" significa "ciò che è stato messo alla prova da tutti e che tutti per contro ha soggiogato". Negli altri fenomeni collettivi della razionalità umana tale condizione non si è verificata. Nella logica indiana, il rapporto di dominazione è stabilito sin dal principio, e non è lecito al discepolo combattere contro l'insegnamento. Similmente per la razionalità medievale, dove in più l'esercitazione diretta sui concetti allo stato nativo è del tutto assente" (Colli 1982, 255).

Seriali, ovvero “sommamente originali”

La negoziazione tra il canone (mai rigido), il modello e la sua realizzazione produce una relazione inquieta, un movimento combinato di osservanza (citazione, ripresa, ossequio del canone) e di resistenza: il risultato di questo attrito è il segno dell’opera d’arte. L’esito del confronto agonale che l’artista intrattiene con la tradizione è perciò un’opera comunque ‘autentica’: ovvero un ‘esemplare’ come aggettivo e come sostantivo, in tutta l’inquietudine anfibologica del termine di cui l’incertezza semantica è segno.

La latitanza dell’originale (che ha suoi effetti importanti nell’estetica dell’imitazione), la relazione con il modello più o meno consapevole ma comunque storicamente connotata, garantisce paradossalmente a ogni esemplare una certificazione autonoma di autenticità.

Libri e opere d’arte, ‘in serie’ e portatili: *portatiles* (inteso in un senso vicinissimo alla nostra, moderna, accezione di pc o, più recentemente, di tablet) è il nome che Aldo Manuzio inventa per denominare il nuovo formato dei suoi classici greci e latini, ma anche i contemporanei classici italiani, pubblicati in serie, in 8°, in alta tiratura – maneggevoli ed eleganti *status symbols* degli intellettuali di primo Cinquecento.

Classici seriali, portatili, ovvero “sommamente originali” (Settis 2015). E così nel gioco di soggezione e libertà rispetto alla tirannia del modello, possiamo affermare, parafrasando Pasquali, che ogni “esemplare è un’edizione”: ogni opera include in sé l’ossimoro di un “nuovo originale” e intrattiene una doppia, aoristica, relazione con il passato e con il presente.

Casi di studio

The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?

Oliver Taplin

The pottery fragments that were reassembled as Museo Archeologico Regionale “Paolo Orsi” inv. 66557 were excavated “near the Ospedale” in Siracusa in 1969 [Fig. 1].

The piece is not very well preserved, and only comprises most of one side of a calyx-crater without any base or handles. Nor is its artist one of the best practitioners of this era of fine Sicilian red-figure in the third quarter of the fourth century. And yet, the picture is of the very greatest interest if, as has been generally accepted, it conjures up for the viewer a scene of tragedy as performance. And even more so if, as has also been widely supposed, that scene is a particular moment in a canonical surviving play, Sophocles’ *Oedipus the King*.

This painting is crucially different from the main kind collected and discussed in my *Pots & Plays* (Taplin 2007, 90-92). Those tragedy-related vases show a mythological narrative, set in mythological space, so to speak, a narrative which may be claimed – rightly or wrongly – to call to mind a telling of that version of the story in a tragedy. The connection claimed with tragedy is not made through direct allusion to the theatre, but primarily through the particular version of the myth. On Siracusa 66557, on the contrary, there is no obvious mythological story-telling, and the space appears to be theatrical. The cumulative case for this is strong.



1 | Museo Archeologico Regionale “Paolo Orsi” di Siracusa, inv. 66557 (courtesy of Assessorato ai Beni Culturali e dell’Identità Siciliana della Regione Siciliana - Palermo).

- I. First and foremost, there is a long narrow platform, supported on wooden joists, and there is an architectural background with pillars behind it.
- II. On this platform are four adult figures and two children, who wear costumes characteristic of tragic outfits – although that does not in itself necessarily indicate a direct theatrical connection.
- III. Furthermore, the left-hand old man is a clear example of the “paidagogos-messenger” figure who appears on so many vases with likely tragic connections (The *locus classicus* on this type of figure remains Green 1999, 37-63).
- IV. All six people look far from happy.

There are a couple of objections that might be raised against connecting this picture with tragedy; they may not be strong but they are still interesting. Firstly, there is no sign that the figures are wearing masks. The old man's stare is perhaps somewhat mask-like, but his mouth is not open; nor are the mouths of any of the others. The reply to this, for someone who is persuaded of the theatre-scene on other grounds, must presumably be that the facial expressions reflect the dramatic situation. And this is arguably how audiences interpret the mask in performance, as a kind of blank canvas that in the imagination assumes expression in response to the dramatic situation. The other problem is that there are four adult figures here, whereas in tragedy there are hardly ever more than three characters involved in a scene. The way that the woman on the right is turned away from the concern that binds together the other three may suggest that she is marginal; also, the placement of the two children between the other three adults accentuates her detachment from the main scene. Perhaps



2 | Tragedy-related scene, Sicilian calyx-krater, ca. 330s, the Capodarso Painter (Gibil Gabib Group), Caltanissetta, Museo Archeologico Regionale, inv. 1301bis.

she is simply to be seen as an attendant – or even possibly as filling out the composition?

It is also worth registering that the closest parallel to this vase, a calyx-crater excavated at Capodarso, and possibly by the same painter, has four actors on what is even more clearly a tragic stage, although unrealistically small (Caltanissetta, Museo Archeologico Regionale, inv. 1301*bis*; in Taplin 2007, 261 no.105 gives the best picture ever published [Fig. 2]). All four on the Capodarso vase are participating in the action, but it looks possible that they are enacting two separate scenes brought together by the artist.

Our Siracusa vase is not photographically close to a tragedy in performance, but it is almost certainly theatrical. Are there, then, any clues that encourage the viewer to identify a specific tragedy? Very soon after its discovery the great A. D. Trendall rose to this challenge (Trendall, Webster 1971, III.2, 8 66-69). The painting is, interestingly, more-or-less contemporary with Aristotle's choice of this play in his *Poetics* as an archetype for Tragedy; and the scene in question is, in fact, cited at *Poetics* 1452a24 for Jocasta's *peripeteia*). He homed in on a particular scene, almost a particular moment, in Sophocles' *Oedipus Tyrannos*. According to this explication the left-hand figure is the old Corinthian shepherd; the worried-looking king-figure is Oedipus, disconcerted to learn that Polybus was not his father, and that he had been taken as a baby to Corinth from Thebes; the queen-figure is Jocasta, who is just realizing that her husband is also her son – she lifts her robe to her face in silent distress. This interpretation is unable to explain the fourth figure, who is, as already discussed, rather separate and detached. It does, however, have a ready explanation of the children: they will be the two young daughters, who are brought on in the final scene of Sophocles' play. Even though they were presumably not present in productions of the



3 | Herakles with Hyppolitus and Antiope, Apulian calyx-crater, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, inv. S34. Medea's children, volute krater, Princeton University Art Museum.

scene evoked, there is no difficulty in identifying them (Green 2007 suggests that they were there in the earlier scene in at least some early performances). Trendall's interpretation fits the bill well and is highly attractive, not least because it evokes a key scene in a key tragedy. It has met with almost universal acceptance (and in Taplin 2007 I personally expressed no doubts about it).

This consensus has recently been seriously contested. In a blog-post Edith Hall goes so far as to dub this "the Not-Oedipus Vase" (Hall 2016). The key argument in this contra-interpretation is a condemnation of the supposition that the two children are girls. Hall is quite right to insist that the long curly hair and the whole-cover robes are no indication that they are not male. She is also right that, while boys are often represented as naked or semi-naked, this is not invariably the case. Thus, the young Hippolytus, identified by name, on the fascinating Rhodope vase in Basel is fully robed (Taplin 2007, 245-6, no. 97).

And of the two children on the Medea at Eleusis vase in Princeton ([Fig. 3] Taplin 2007, 238-40, no. 94), who must be the sons of Medea, the left-hand one is not fully naked, and the right-hand one has luxuriant ringlet hair, while being marked as male by his genitals. Furthermore, Hall rightly points out that pairs of sons are far more common in Greek myth and tragedy than daughters. So if there were no reason to think otherwise, the viewer of the Siracusa vase should take the two children to be boys. It must be conceded to Hall's case that they are not self-evidently girls: on the other hand, there is no reason to say that they absolutely must be boys.

While tragic boys are thicker on the ground than girls, there are two sisters who are especially well-known: Antigone and Ismene were (and are) powerfully woven into the picture of the tragic Oedipus. Indeed they are the most prominent daughters in all Greek tragedy, so far as we know it. Their familiarity can be seen from Antiphanes, the fourth-century comic poet, who has an advocate of comedy complain that a tragedian only has to mention the name "Oedipus" and everybody knows the rest (Antiph. *frag.* 189, lines 6-8):

[...] ὁ πατήρ Λάιος,
μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες,
τί πείσεθ' οὗτος, τί πεποίηκεν.

Πεποίηκεν has been taken in two ways: either "they know that he had some daughters and some sons...", or, more likely in my opinion, "they know who his daughters were, who his sons...".

To judge from this, his daughters were no less well-known than his notorious sons, whose story was much older and widely established than that of the daughters. Their fame was very probably invented by Sophocles himself, first in his *Antigone*. Ismene (with her Theban name) is cited in several sources before *Antigone*, but the eponymous sister is so little known that it is even

possible that Sophocles invented not only her story but even her name (see the Introduction to the Commentary by Mark Griffith: Griffith 1999, 4ff., especially 9-10). The play was well-known in the fourth century, and back in the fifth it was already being quoted (or misquoted) in Eupolis (fr. 260, 23-25).

The most significant evidence for the “classic” stature of *Antigone* before the time of the Siracusa crater is, I shall argue, the transmitted ending of *Seven against Thebes*. It is beyond reasonable doubt (as it seems to me at least) that the language and characterisation of Antigone in this scene (1005-1076) are heavily influenced by Sophocles’ play, especially its prologue (I briefly epitomized the case in Taplin 2010, 34. It has been argued, though less indisputably, that the ending is also influenced by Euripides’ *Phoinissai*). In that case, whoever added this ending regarded the pair of sisters in Sophocles’ play as so powerful, and maybe so popular, that it was worth re-casting the Aeschylean play in order to introduce them into it (as well as the ending, the introductory lines at 861-874, which explicitly name the sisters, must have been added). While only Antigone speaks in this final scene, the half-chorus who acquiesce in the edict and follow the body of Eteocles clearly reflects the role of Ismene in Antigone. We cannot know who made these changes, but it is, in my view, most likely to have been performers from before, rather than after, the establishment of any authorized “Lycurgan” text in the later fourth century (scholars tend to speak of “late” or “post-classical” features, but on the strength of very little comparative evidence. I find it implausible that such a substantial change could have been composed or incorporated after the later fourth century). These adaptors may even have been descendants of Aeschylus; or at least actors who enjoyed the approval of the family: that is the most likely way for the addition to have become part of the transmitted text by the mid-fourth century.

It may well have been Sophocles himself who next brought Antigone and Ismene back on stage, although without speaking roles and without being named. In the final scene of *OT* it is explicit that there are two daughters (1462). It is also clear that from line 1481 onwards, Oedipus holds them in his arms to form a kind of tableau group. This is only broken at the very end when in a harsh – yet strangely underplayed – moment Creon insists on separating them (1521-1530).

This tableau of the father/brother in close embrace with his two daughters/sisters recurs in *Oedipus at Colonus* with a persistence that suggests it had already become a kind of motif (the only vase-painting evidently related to *OC* shows the blind old man with his two daughters sitting as suppliants: see Taplin 2007, 100-102, no. 27, fig. 5). When Ismene first finds Oedipus and Antigone at Colonus, Oedipus calls for her to clasp him, and she embraces them both (329). Then, when the young women have been rescued by Theseus from their abduction by Creon, there is a joyful reunion. It is given an emotional build-up as Oedipus calls for them (1104), and they embrace (1108), so that he exclaims that he could die happy with them close by him (1110-11). Finally, the most memorable embrace of all is not seen on stage,

but it is reported by the messenger who witnessed the end of Oedipus' life. He tells how, after preliminary rituals, the thunder sounds, and Oedipus embraces his daughters for his moving last words (1610ff). They hold this embrace until the supernatural voice calls for him at 1623ff. The play ends with the laments of the two desolated sisters, separated from their father.

There were, no doubt, other now lost works that contributed to the mythical "family photo" of Oedipus. But we can trace how, through the accumulation of these three plays, spanning his dramatic career, Sophocles created the close association of Oedipus with his two devoted daughters, the antithesis of his two power-hungry sons. This is why the character in Antiphanes can say that when anyone hears the name of Oedipus they know who his daughters are.

In her case against taking the children on the Siracusa crater to be female, Edith Hall asserts: "Everyone has assumed that the two children are girls, simply because they have long dresses and ringlets". I cannot find this argument deployed by Trendall, nor by anyone else. No one has started from identifying the two children and then moved from that to an interpretation of the scene as a whole: the widely accepted identification has been arrived at the other way round.

Consider the situation of the original viewers of this vase back in Siracusa in about the 330s BCE. Looking at this representation of a tragedy as a scene of theatre, they are faced with a kind of challenge to identify the episode. They might well start from the old messenger-figure who is staring out at them. He is saying things that seriously concern the man and the woman who are turned towards him; the woman is even raising her robe to her face in distress. In the *corpus* of tragedies that have survived to this day there is only one episode – that I can think of – that fits this situation: the scene of *Oedipus Tyrannos* already singled out by Trendall back in 1971. There may conceivably have been a scene in a lost tragedy that would have fitted just as well, or even possibly better, particularly if it would have accounted for the fourth turned-away figure as well. That remains a possibility, and so it remains a possibility that the two children would in that scenario have been boys.

But if we once suppose that the original viewers had got as far as thinking of the scene in *Oedipus Tyrannos*, then they are not going to be deterred from this identification by the thought that pairs of children in tragic myths are usually male. The reason why they would without hesitation reach the conclusion that these two are girls is because of the prominence of Antigone and Ismene, as established by Sophocles' tragedies. And so by far, the most probable explanation of the two children on Siracusa 66557 is that they are the daughters of Oedipus.

A Clue to the Riddle of the Dareios krater?

Oliver Taplin

One of the great rewards for having compiled *Pots and Plays* (Taplin 2007, hereafter *P&P*) has been the amicable to-and-fro of the Italian “Seminario *Pots&Plays*”, epitomised in the publication of *Scene dal mito* (ed. Bordignon 2015). Another has been combative, but always courteous, debate with Luca Giuliani. His latest salvo, Giuliani 2018, takes issue with (among other points) the “index of signals” that I compiled in *P&P* 37-41. This was offered as a collection of possible iconographic indicators, sometimes stronger, sometimes weaker, towards a connection between a vase-painting and tragic theatre. Part of Giuliani’s case against this (131-134) concerns the semantics of the word “signal” (as he says, 132-133, “signals” mean instructions, even commands, like traffic signals; but in everyday English the word can also extend to something more like signs or indications which are not imperative or infallible), but his key claim is that, while he agrees that there is indeed a connection between the relevant paintings and tragedy, this is for him solely a matter of the plot, the version of the myth that is appropriated. This is as opposed to my argument that the plot is mediated through performances of the tragedies, so that, although the play is not explicitly portrayed, the appreciation of the viewer is further enriched through knowing the myth as enacted in living theatre. Hence my “pots and plays” versus Giuliani’s “pots and plots”.

One of the “signals” that Giuliani takes exception to is what I called “the little old man (*paidagogos* figure)”. We have over 50 examples of this strikingly recognisable slave or menial figure with his unruly white hair and beard, often stooped and with a knobby old staff. He nearly always has a short cloak and long sleeves of soft material; often he wears a conical travelling-hat and high boots, sometimes conspicuously ornate. J.R. Green (Green 1999) compiled an invaluable catalogue of his appearances, where he argued both that his portrayal is derived from the theatre, and that his presence in a mythological setting is a strong indication that the scene points to a particular play known to the viewer. Giuliani does not doubt the old man’s theatrical origin, but insists that *paidagogoi*, like nurses, are appropriately present in the iconography of many mythological narratives without indicating that any play is relevant. This is just one critique of my alleged “signals” that lead him to his crucial conclusion (134): “The reason why the signals of theatricality discussed by Taplin turn out to be unreliable is quite simple: none of these elements was actually *intended* to function as a signal.” (Giuliani’s italics).

Such an appeal to artists' "intentions" have long been regarded as methodologically rather dubious in literary studies, if only because they are ultimately unverifiable, but I have other reservations apart from that. Firstly the old man is not always a *paidagogos*, and can have some other specific role in the narrative. Thus on the attractive krater *P&P* 68 (193-196), which tells the story of Melanippe's giving birth to twin sons, the old man who has found the babies in the cow-shed is labelled as BOTHP. He has his role in a particular (Euripidean) version and is not just an iconographic 'extra'.

Secondly there are two instances where there patently *is* direct allusion to the theatre. These are, admittedly, Sicilian not Apulian, but it is clearly the same little old man. Both were probably painted by the hand known as the Capodarso Painter, dating to around the 330s; they have become justifiably well-known because they directly invoke the performance of tragedy (there are two important recently published discussion of these: Csapo, Wilson 2020, 398-403 and Bosher 2021, 150-153). The one excavated at remote Capodarso, *P&P* 105 (261-262), has the "little old man" at the right hand end of a rather small and rudimentary stage which holds four tragic figures, the other three female [Fig. 1]. There is no need to discuss here the possible play and so forth: what matters is that he is taking part in an explicit performance evoking a particular tragedy. The other is (of course) the krater fragments, *P&P* 22 (90-92), excavated at Syracuse in 1969, which are widely agreed to capture a particular moment in Sophocles' *Oedipus (the King)* (this has been questioned in a blog-post by Edith Hall on the grounds that the two children are more likely to be boys than girls; I discussed this question, and set out to reinforce their identification as Antigone and Ismene in Taplin vd. *infra* 93-98). According to this identification the "old man" on the



1 | The Capodarso Painter (Gibil Gabib Group), Sicilian red figures calyx-krater, ca. 330s. Caltanissetta, Museo Archeologico Regionale, inv. 1301bis1.

left is the herdsman from Corinth, who has brought the news of the death of Polybus, and who goes on to make crucial revelations about how Oedipus was taken as a baby from Cithaeron to Corinth and given to Polybus. Once again the figure is explicitly identified as a character in a tragedy, not just an iconographic convention.

The most enigmatic little old man figure of all, however, and the one who poses the most challenging question of whether he is or is not *intended* as a signal of theatricality, appears on the monumental volute-krater (1.3 metres high!) which is the name-vase of the Darius Painter, the acknowledged maestro of Apulian vase-painting of the second half of the fourth century [Fig. 2]. He and his workshop were amazingly prolific, and often produced intriguing and unusual mythological scenes, many of them related – whether through plot or through play – with tragedy (no fewer than 26 of the 109 vases selected for *P&P* are attributed to the Darius Painter). Some of the scenes are so unusual and so elaborate that it seems quite likely that they were high-prestige bespoke commissions. And in that case it is very interesting that so many of those with known provenience have been found in tombs in Peucetia and the northern Messapian-speaking areas of Apulia. That is the case with this vase, which was excavated on 15 August 1851 at Canosa (for details and bibliography see Todisco 2003, 468-469, Ap. 182 and 557-558 on the “ipogeo del vaso di Dario” at Canosa).

Even among this painter’s bold initiatives this one stands out: its main subject draws not on heroic myth, but on more recent history, and it portrays in some detail a world that is neither Greek nor Italian, but Persian. The main picture encompasses no fewer than 22 individual figures on three levels. The bottom “servile” row shows the methodical finances of Persian rule, with gold being brought to an accountant, while some subjects plead for mercy or for time to pay their tribute. The top “divine” row has five



2 | Darius Painter, Red figures volute-krater, 340 and 320 BCE. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. H3253.

easily recognised Olympian gods, and three female personifications who are identified by inscription as Hellas, Deceit (ΑΠΙΑΘΗ) and Asia, probably meaning Asia Minor. Athena is leading Hellas towards Zeus and Nike, while Deceit stands by a suppliant Asia; this is the nearest that this iconography comes to a narrative. The middle “rulers” row is framed by four seated and one standing counsellor-figure. In the centre, seated on a grand throne and with a very Persian bodyguard behind him, is the one human figure identified by an inscription: ΔΑΡΕΙΟΣ. This could, in theory, be either the successful (mostly) imperial king well known from Herodotus, who ruled from c. 522 to 486; or – unlikely – it could possibly be the Darius who was briefly king from 336, and who failed, though bravely, to stop the unstoppable advance of Alexander.

So the vase poses a kind of enigma: what does it convey to the viewer? Is there a story here? Does it honour Darius, or does it show his failure? If there is a key to this enigma, it seems to be the second central figure of the composition, who stands in front of Darius, holding up his arm in a gesture that is usually taken to signify warning [Fig. 3]. Here is our familiar “little old man”, though in this case he is not shorter than the others in his row. He has a conical traveller’s hat and fancy boots, and he stands on a circular plinth inscribed ΠΕΡΣΑΙ. Why did the artist put him there? What was he meant to suggest to the viewer of this grand showpiece?

When I discussed the Darius krater as no. 92 on pp. 235-237 of *P&P*, I was scrupulously agnostic, including two opinions which I would no longer maintain. First: “The possibility should not be ruled out that he is wearing this tragic outfit because old anonymous figures were conventionally portrayed like this by 330 B.C., whether or not they had anything to do with tragedy” – a sentiment very much in keeping with Luca Giuliani’s objection to regarding such figures as a “signals”. But this vase does not show a mythological story or contain any matter where a *paidagogos* – or even a herdsman



3 | Darius Painter, Red figures volute-krater, 340 and 320 BCE. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. H3253, part.

– is obviously appropriate. This old man is not just a by-stander, he is central to the whole composition. Secondly: I said of ΠΕΡΣΑΙ on the plinth, “This is presumably the title of the whole painting”. But there is no point to adding a picture-title (not a common convention in Apulian vase-painting in any case): it is perfectly obvious that the lower two rows are Persians. So I have now come round to the view that ΠΕΡΣΑΙ is there because it is the title of a tragedy. And in that case there can be little doubt that this must allude to Aeschylus’ *Persai* of 472, famously re-performed at Hieron’s Syracuse, and cited by title in Aristophanes’ *Frogs* (1026-1027).

If this is followed through, the plinth cannot possibly be indicating that this painting in any way represents the action of Aeschylus’ play. For one thing the messenger there is a Persian soldier returning from the war, and cannot be pictured as a Greek old man. Even more obviously the Dareios of Aeschylus is not only already dead, but he actually figures on stage as an apparition summoned up from the underworld. I suggest, then, that the old man is there on the vase as a kind of challenge or enigma, and that “ΠΕΡΣΑΙ” is the key to it. He signifies that Aeschylus’ *Persai* is somehow a warning to Dareios. Assuming that this is the great king, father of Dareios, then he is being warned that, despite his imperial incursions into Asia Minor, the future Persians will suffer defeat and reversal (Margot Schmidt, 1982, offered an ingenious alternative chronology, setting the scene on the vase during the Ionian Revolt).

Herodotus 5.105 tells how Dareios, after hearing of Athenian intervention against the Persian advance in Asia Minor, had a servant say to him three times before his meal, “My lord, remember the Athenians”. This detail is even reiterated at 6.94 before the expedition against Greece and Athens in particular in 490. My best shot at a solution to the riddle of this vase is this: just as Dareios’ servant reminded him of Athens, so the Greek servant on the vase reminds the viewer of *Persai*. So the composition shows the great Dareios at the height of his wealth and power, and also simultaneously “prophesies” the defeat of Xerxes in 480, as immortalised in Aeschylus’ tragedy. Might this even allude to the contemporary exploits of Alexander as well as the events of 480-479?

If this admittedly rather convoluted answer to the riddle of the old man is right, then he is indeed a striking, if highly unusual, employment of one of my signals of theatricality, and one that is *intended* to function as a signal.

The Naples Hypsipyle crater re-visited

Oliver Taplin

Substantial portions of Euripides' long and variegated tragedy *Hypsipyle* (put on soon after 412) were published in 1908 as *Oxyrhynchus Papyrus* 852 – enough to occupy some 60 pages in Richard Kannicht's monumental edition. Interpretation and appreciation have, however, been seriously inhibited by uncertainties about the placement of some fragments, and this scholarly tangle has been aggravated by the conventional system of numeration which makes citation absurdly cumbersome. Infact, the definitive modern text is R. Kannicht (Kannicht 2004, 736-797). This does, however, maintain the deterrent convention of numbering all tragic papyri by sticking to Nauck's 1889 numeration with the addition of small roman letters. For *Hypsipyle* this means the entire play is organised under fragments 752 to 759 followed by innumerable letters each with their own separate line-numbers. Fortunately, Martin Cropp has presented a continuous line numbering, and I gladly follow this (Cropp 2004). The continuous line-numbering is adopted in Cropp 2008, 250-321, starts from the occasional marginal indications in the papyrus, and, where the calculations are approximate this is signalled by putting a tilde (~) before the line-number. While it is not easy to devise an alternative, I hope that one day there will be a wholesale renumbering of all the tragic fragments.

It emerges clearly enough from the papyrus that the prologue and the final scenes were about the reunion of Hypsipyle with her two long-lost sons. She is now a slave at Nemea (in the hills some 20 kms north of Argos), but had once been a princess on Lemnos, where she had borne the sons to Jason when the Argonauts cohabited with the women of the island. They are eventually recognised after participating in the first ever Nemean Games. The construction of Euripides' plot hinges on the simultaneous arrival at Nemea of the great expeditionary force of the "Seven" on their march between Argos and Thebes. The main body of the play between the scenes with the sons, some 1400 lines, told how Hypsipyle was caught up in the establishment of the Games in honour of Opheltes, the infant son of the priest of Zeus at Nemea and his wife Eurydike. Hypsipyle, who had been trafficked and sold by pirates, has become the child's nurse. When she shows the doomed warrior-seer Amphiaraos to the local spring, she put the baby down – with fatal consequences since there was a venomous snake which lurked there. Amphiaraos has to defend Hypsipyle from the child's bereaved mother who demands the nurse's death. He dissuades her by explaining what happened, dwelling on human mortality, and consoling

her by undertaking to establish contests in her son's honour, re-naming him Archemoros ("Doom-beginner").

So *Hypsipyle* was a tragedy that combined two stories that both pre-existed Euripides. The institution of the Games, usually attributed to Adrastus, king of Argos and co-ordinator of the Seven, probably went back to the epic *Thebais*, and is referred to as familiar in Simonides, Pindar, and most fully in Bacchylides 9. There were also much-told stories of how the women of Lemnos killed their husbands, and how they had children with the Argonauts, including Jason and Hypsipyles' son Euneos, named twice in the *Iliad* as ruler of Lemnos. There is no trace before Euripides, though,



1 | The Hypsipyle crater, Apulian production, attributed to Darius Painter, 330 BC. Kept in the National Archaeological Museum of Naples, from Ruvo di Puglia, inv. 81934.

of Hypsipyle being separated from her son(s), nor of their being separated from their mother, nor of her exile, let alone being kidnapped by pirates. It is widely accepted that bringing Hypsipyle and her sons together at Nemea was a characteristic invention contrived by Euripides. And Martin Cropp has, in my opinion, argued that so thoroughly that it should be accepted as highly probable. This is in the valuable and user-friendly text with commentary in Cropp, 2004 169-258. A brief discussion of Euripidean innovation in the myth is to be found there on 177-178, with references to his fuller discussion in Csapo, Miller 2003, 129-145. Finally, I should add that I am pleased to see another scholar, Chiara Lampugnani, who has recently found the Amphiaraios arrival scene especially interesting (Lampugnani 2019).

The convergence of the two stories is very clearly to be seen on the amazing vase in Naples (Taplin 2007, 211-214, n. 79 and 287, notes 131-140) [Fig. 1]. I am much indebted to the editorial team of *Engramma* for providing far better photographs than the one in that book. This huge volute-crater, standing more than 1.4 meters high was pieced together from many broken sherds excavated at Ruvo di Puglia in 1834 (inv. n. 81934); it has been attributed to the prolific Darius Painter, and dated to the 330s. The main mythological composition is nearly all preserved, arranged on three levels with the identities of most of the figures inscribed. At the bottom is the mourning and funeral preparations for Archemoros. The middle level has young heroes: Euneos and Thoas (missing) on the left, Parthenopaios and Kapaneus, two of “the Seven”, to the right. And the top level has (from left to right) a missing divinity, Dionysos, Zeus and Nemea. But, taking up the centre of both the middle and top levels, the composition foregrounds an unusual “double size” centrepiece of three humans who stand in a kind of portico: they are identified as Hypsipyle, Eurydike, Amphiaraios.

In *Pots & Plays* I said merely “This is not ‘simply the story’, but Euripides’ dramatisation of the story” (Taplin 2007, 213). I should have emphasised this more, because it is a standard trope of those who wish to divorce all representation of myth in the visual arts from any literary or dramatic telling that the artists have their own autonomous narratives, their own means of telling “the story”. But this is a specific story, one created by Euripides in the theatre, and it would not make much sense to a viewer who has no knowledge of the particular tragedy. Furthermore, the centrality of the three figures would be inexplicable to someone who had no knowledge at all of the Euripides. Fortunately, one of the best preserved passages of the papyrus covers much of this very episode, which proves to be also the centrepiece of the play (lines 800-949 = fr. 757). Hypsipyle has been accused by Eurydike of deliberately killing her son, and she intends to have her put to death, rejecting the slave’s eloquent plea in her defence. In desperation Hypsipyle calls out to Amphiaraios to come to defend her since he knows what actually happened to the baby. At the last minute, as she is about to be taken off to execution, he arrives and the three-party scene ensues, as on the vase [Fig. 2]. Hypsipyle waits in suspense; Eurydike has to reach her decision;

Amphiaraos makes his great speech (lines 886-943). In the part fully preserved he tells of the snake and the child's death: and then, as the following line-beginnings show, his case included the child's new name, Archemoros, arrangements for his burial, and reference to contests and victory garlands at Nemea.

While I should have given more emphasis in *Pots & Plays* to the centrality of this scene on both the vase and in Euripides' play, there are two further points that I overlooked, one an absence, the other a presence. First, Adrastus. In all the standard versions of the myth he is the central figure, the leader of the whole expedition and founder of the Games, so it is significant that, while there are the two token representatives of the Seven on the Naples crater, there is no Adrastus. There is no reason to think that he appeared on stage; his name does crop up three times in the papyrus text, but not with any direct involvement. When the chorus first enter they excitedly tell their friend Hypsipyle of the glamorous army that has arrived, naming Adrastus



2 | The Hypsipyle crater, detail: Hypsipyle, Eurydice and Amphiaraus.



3 | The Hypsipyle crater, detail: Zeus and Nemea.

as the one who has summoned the force. Secondly in a scrap of choral ode they recall the famous story of how both Tydeus and Polyneikes turned up as exiles in Argos, fitting an oracle that Adrastus should marry his daughters to two animals that fight. Thirdly when Amphiaraos is explaining in his great speech to Eurydike that the child's new name is to be Archemoros, he foretells that the leaders of the Seven shall die at Thebes, with the exception of Adrastus. So far as can be told, then, Adrastus is kept rather at the edge of Euripides' *Hypsipyle*, presumably because the key Argive here is not him but Amphiaraos. I suggest that his absence from the Naples crater is a reflection of this particular telling of the myth (and, again, not just of "the story").

So the absence in both the painting and the tragedy is Adrastus: the presence is Nemea. She is personified as a sitting nymph in conversation with Zeus at the top right-hand side, and her name is inscribed [Fig. 3]. While there may (or may not) be many unnamed figures representing localities in Greek vase-paintings, those that are specifically named are few and far between. In such cases the painter probably thought the inscribed name had some significance for the viewer. Since any viewer who knew anything of Opheltes/Archemoros will have known that the location was Nemea, why emphasise this? In *Hypsipyle* Nemea must have been introduced as the setting in the prologue, and probably in *Hypsipyle*'s initial dialogue with her sons as well, but whatever was already said there, it is notable how much attention is paid to the topography of Nemea in the surviving fragments.

It is clearly brought out that this tragedy is not set in a city but close by an isolated temple of Zeus in open countryside; also, that the background building is not a royal palace but the house of the priest of this temple. When the chorus first arrive, they report that the huge Argive army has arrived at the "Nemean meadow" (*leimon*, implying grassy grazing fields). Then, most importantly, the setting is "mapped" with unusual detail in the following scene when Amphiaraos arrives, namely lines ~ 319-346 = fr. 752h, 10-37. When the chorus first see him approaching, they call on Zeus, "god of this grove of Nemea" (and it is called "the grove of Nemea" again later in the play). On entry he complains about how unpleasant it is to travel through empty, sparsely inhabited countryside without a clear sense of direction. He says how, in such a situation himself, he was glad to see "this house in the meadow sacred to Zeus in Nemean country". He then asks Hypsipyle, "who is this sheep-rearing farmhouse in the territory of Phleious held to belong to?". She replies that it is the fortunate home of Lykourgos, the man selected from the whole area of Asopia to be the priest of the local cult of Zeus. Phleious was the city nearest west from Nemea, and the area was named from the river Asopus that flowed through it. Amphiaraos then asks where he can find pure running water for libations because the army has churned up the watery patches of ground. She will in due course guide him to the spring where the fatal snake will kill the baby in her care. This whole passage conveys an unusual interest in the detailed lie of the land with an almost cartographic localisation. Euripides also takes



4 | The Hypsipyle crater, detail: main scene distributed over three registers.

trouble to portray Nemea as it was before it became a celebrated cult-site with the fine buildings that it had in his day. It is imagined as an isolated grove and temple in a marshy meadow.

Nemea is given a place on the Naples crater, I suggest, because Nemea is given significant attention in Euripides' play. The painting will have meant more to a viewer who knew the tragedy, possibly through reading but much more likely through having seen it in a theatre. I am not claiming that everyone who saw the vase would have appreciated this connection, especially not in Peucetian Ruvo. But it makes it plausible to suppose that the wealthy elite family who commissioned this expensive artwork knew the play; also that the artist knew and appreciated it [Fig. 4]. Far from it being the case that the actors who played in Magna Graecia and the ceramic artists who painted there operated in what has been called "parallel worlds", they worked with a kind of creative symbiosis.

Il sileno e Dioniso. Un cratere campano con attore comico in costume

Ludovico Rebaudo

Il Civico Museo di Antichità 'J.J. Winckelmann' di Trieste (d'ora in poi MAW) possiede una notevole collezione di vasi figurati magnogreci che tra il 1871 e il 1930 circa si è andata arricchendo, fra acquisti, lasciti e donazioni, fino a raggiungere le circa trecento unità attuali. Elemento non trascurabile, la raccolta affonda le radici nel collezionismo delle famiglie mercantili della seconda metà dell'Ottocento, che grazie alle loro relazioni d'affari lungo l'asse adriatico avevano accumulato patrimoni ingenti. Poiché spesso le aziende commerciali avevano agenzie di rappresentanza a Taranto e Lecce che, fra l'altro, rendevano agevole l'acquisto di materiali provenienti dalla Puglia, la collezione è costituita per oltre tre quarti di vasi apuli. C'è tuttavia una significativa sezione di ventisei campani (tre a figure nere e ventitré a figure rosse), fra i quali il nostro cratere è il pezzo di maggiore qualità e interesse [Figg. 1-4]. Merita quindi di essere reso noto.



1 | Cratere a campana capuano a figure rosse vicino ai Pittori di Laghetto, Caivano ed Errera. Lato A: Dioniso e attore in costume da Sileno. 340-330 a.C. Trieste, Civico Museo di Antichità J.J. Winckelmann, inv. 1818.

2 | Cratere a campana capuano a figure rosse vicino ai Pittori di Laghetto, Caivano ed Errera. Lato B: Due giovani ammantati. 340-330 a.C. Trieste, Civico Museo di Antichità J.J. Winckelmann, inv. 1818.



3-4 | Cratere a campana capuano a figure rosse vicino ai Pittori di Laghetto, Caivano ed Erre-
ra. Palmetta e motivi floreali sotto le anse. 340-330 a.C. Trieste, Civico Museo di Antichità J.J.
Winckelmann, inv. 1818.

Stato di conservazione

Il vaso è stato ricomposto da diciotto frammenti, probabilmente all'inizio del XX secolo. È attualmente in buone condizioni, essendo stato nuovamente restaurato nel 2016 (Querini 2016). A quest'ultimo intervento si devono le integrazioni reversibili in gesso alabastrino sul lato A [Fig. 1], sopra l'ansa sinistra e sotto l'orlo [Fig. 4], nonché la stuccatura mimetica delle linee di giunzione dei frammenti precedentemente rettificati e non più combacianti. Fra i danni visibili restano piccole scheggiature e graffi sull'orlo, sulle anse, sul listello alla base del piede e all'interno della vasca. Sulla faccia superiore dell'orlo è tracciato in inchiostro bianco il numero d'inventario generale del Museo (1818).

Le riprese in luce UV [Figg. 5-6] evidenziano, oltre alle tracce dell'incolaggio ottocentesco, poche integrazioni moderne della vernice del fondo, specie vicino alle anse. Le parti figurate non sembrano essere state ritoccate in modo significativo, o sono addirittura intonse. La parziale luminescenza dei rialzi in bianco che riproducono la peluria di Sileno e la corona di Dioniso non implica che si tratti di aggiunte, poiché la fluorescenza ai raggi UV del carbonato basico di piombo presente nella vernice usata dai ceramografi antichi, descritta anche da Plinio (*nat.* 34.54, 36.19), è fenomeno noto (sulla natura chimica e le proprietà fisiche del *bianco di piombo* (2PbCO_3 , $\text{Pb}(\text{OH})_2$), utilizzato anche per la misurazione dei livelli di radiocarbonio, v. da ultimo: Beck, Messager et al. 2019).



5-6 | Cratere a campana Trieste 1818: ripresa in luce UV: sinistra lato A; a destra lato B.

Provenienza

Una notazione in stampatello maiuscolo sotto il piede (“Zamboni”), emersa con il restauro del 2016, lo collega a Filippo Zamboni (1826-1910), che legò ai Civici Musei la propria collezione d’arte, con alcuni pezzi antichi, altre all’archivio e alla biblioteca (le carte relative al legato Zamboni si conservano nell’archivio dei Civici Musei di Trieste; nonostante l’ampiezza del fondo, costituito da quaranta scatole e cartolari, Cosenzi 2012, 277, note 3 e 4, a oggi non è emersa documentazione relativa ai materiali archeologici – comunicazione personale della dr.ssa M. Cosenzi, che ringrazio). Zamboni è personaggio di un certo interesse. Figlio di un console pontificio a Trieste, mazziniano, patriota, capitano e portabandiera del Battaglione Universitario Romano durante la difesa di Roma del 1849 (ciò che gli è valso un busto lungo la Passeggiata del Gianicolo; Tosti 1999, 210; sulla Passeggiata del Gianicolo: Cremona 2006), incarna alla perfezione il tipo del letterato tardoromantico, eccentrico e inquieto. Per buona parte della vita insegnò l’italiano alla *Wiener Handelsakademie*, ovvero all’Accademia del Commercio di Vienna, dove si trasferì esule nel 1856. Fu un infaticabile viaggiatore, ma scrisse anche molto sia per la stampa che per il teatro, con una predilezione per i drammi storici e i temi esotici. Nessuno dei suoi scritti è memorabile, eppure essi gli valsero l’amicizia di Carducci, che lo definì “onore domestico d’Italia in paese straniero” (per la biografia, v. Gentile 1911; Cosenzi 2012, spec. 276-277, nota 1). Nel 1937 ebbe una voce sull’*Enciclopedia Italiana*, e la redazione fu affidata a Guido Mazzoni (Mazzoni 1937).

La sua raccolta archeologica, pur in sé non trascurabile, non raggiunge i numeri delle grandi collezioni mercantili coeve. L'inventario generale del MAW registra comunque ventotto vasi antichi ripartiti fra attici a figure nere, attici a figure rosse, sud-italici a figure rosse, sovraddipinti nello stile di Gnathia e campani a vernice nera. Uno di essi, probabilmente il più significativo dal punto di vista tecnico e iconografico, è il nostro cratere. Tutti i vasi, in conseguenza della mancanza delle carte di acquisto dei materiali, sono privi di provenienza.

Descrizione

Alt. cm 24,7; diam. all'orlo cm 25; diam. del piede cm 12,4; diam. dello stelo (all'attacco del piede) cm 6,45. Colore dell'impasto vicino a Munsell 10R 7/4 (*Pink*). Su tutta la superficie sono presenti lievi irregolarità di tornitura, con avvallamenti nei quali si è depositato un leggero ingobbio rossastro simile a Munsell 10R 4/6 (*Red*). Vernice nera, compatta, discretamente lucida, stesa anche all'interno della vasca. Superficie parzialmente abrasa sul lato B. Parti del piede di colore bruno tendente al rosso per l'incompleta riduzione della vernice. Referenze fotografiche: Archivio MAW, neg. 27240, 6122 (lato A); 2741, 6123 (lato B).

Il cratere è caratterizzato da un corpo campaniforme regolare, poggiante su un corto stelo, a sua volta innestato senza raccordo sul piede svasato. Le anse a bastoncino, impostate a metà della vasca, si incurvano verso l'alto. Sotto l'orlo si sviluppa un tralcio di quattordici coppie di grandi foglie d'alloro, mentre sotto le scene figurate corre un fregio di onde marine nere inquadrato da un filetto risparmiato in basso, nonché da un cordolo nero e da un filetto risparmiato di maggior spessore in alto. Altri filetti si trovano all'attaccatura e sullo spigolo superiore dell'orlo. Ugualmente risparmiate sono la parete dietro le anse e la metà superiore delle stesse. Sotto ciascuna ansa si sviluppa una palmetta di sedici foglie sgorganti da un calice con pistillo. Ai lati della palmetta quattro semplici motivi vegetali costituiti da una foglia falcata, un fiore campaniforme con pistillo e una foglietta a spirale. All'esterno di ciascun fusto un'ulteriore foglia falcata libera e un germoglio emergente dal terreno.

Lato A | Dioniso e sileno

Dioniso siede su uno spuntone di forma elaborata, al quale si appoggia con il capo rivolto a sinistra. I dettagli della roccia sono resi con pennellate di vernice diluita. Lunghi capelli ricci ricadono sulle spalle, fermati da una ghirlanda in giallo e bianco. Due tenie bianche con orlo trapezoidale decorato da perline ricadono dalle tempie. Il torso presenta notazioni anatomiche semplificate, la mano sinistra si appoggia mollemente al tirso dall'esile fusto bianco appoggiato sulla spalla, culminante in una cuspidata floreale gialla. Intorno ai polsi il dio porta bracciali d'oro ornati di piccole perle. Le

gambe, che non poggiano a terra, sono avvolte da un *himation* fittamente panneggiato. Le ombre a vernice diluita e i tratti pesanti ma fitti e mossi del tessuto non sembrano, a prima vista, coerenti con il disegno lineare della parte superiore e con quello delle figure del lato B. L'irradiamento UV ha tuttavia escluso la presenza di pigmenti organici, dunque una ridipintura moderna è improbabile. Ai piedi il dio porta calzature a tacco basso, fermate da una cinghia.

Dioniso è intento a osservare, indicandolo con la mano destra, un Sileno seduto alla sua sinistra su una roccia ovoidale. Il volto del sileno ha tratti selvaggi, quasi grotteschi, con grandi orecchie triangolari, sopracciglia arcuate, naso camuso, capelli bianchi inframmezzati da ciuffi neri sulla fronte e sulle tempie. La barba è enfatizzata da una sottile linea di contorno, i baffi e parte della peluria sulle guance e intorno alla bocca sono anch'essi neri. Il corpo color ocra chiaro è punteggiato da vistosi ciuffi di peli bianchi su tutto il corpo, tranne che sulla pancia. L'appendice che spunta sulla schiena è quanto resta di una coda pressoché completamente evanida, di cui in luce radente si scorge traccia sulla vernice del fondo. Le mani e i piedi scoperti sono di colore più scuro. I piedi sono chiusi in bassi calzari con suola, cinghietta e ombre sulle caviglie e sulla tomaia. Egli tiene con la sinistra e percuote con la destra un tamburello dallo spesso telaio, ornato da una corona di punti neri che rappresentano probabilmente sonagli, oltre che da *volants* bianchi e due anelli di corda appesi sopra e sotto. Lo sguardo non è rivolto a Dioniso ma verso un punto indefinito fuori della scena.

Lato B | coppia di giovani ammantati

A sinistra un giovane di profilo procede verso destra, il corpo e gli arti avvolti in un grande *himation*, un lembo del quale cade lungo il fianco sinistro, mentre l'estremità opposta scende dalla spalla destra lungo la schiena. Il braccio destro piegato davanti al corpo e la mano sinistra visibile all'altezza dell'ombelico sono avvolte dal mantello. Ai piedi porta calzari senza tacco, con suola, cinghietta e orlo sopra la caviglia. Di fronte a lui un altro giovane stante rivolto a sinistra. L'*himation* drappeggiato intorno alle spalle ricade in grandi balze lungo il fianco sinistro. Dal tessuto spunta la mano destra, con l'indice portato al volto, fra il naso e la bocca, in un possibile gesto di intimità del silenzio.

Classificazione e attribuzione

Trendall, che vide il cratere durante una visita all'allora Civico Museo di Storia e Arte, negli anni '60, lo assegna al Pittore di Capua 7531 (Trendall [1967] 1983, 331, nr. 770).

Sotto questa etichetta sono raggruppati tre soli vasi: oltre al nostro, il cratere eponimo del Museo Provinciale Campano [Figg. 7-10] e un *'hydria* già

in collezione Paul Hartwig, scomparsa dopo essere transitata sul mercato antiquario romano (Trendall [1967] 1983, 331, nr. 771).

Il Pittore di Capua 7531 è una delle figure con cui Trendall ha classificato una trentina di vasi il cui stile è vicino a quello della maggiore officina capuana della seconda metà del IV secolo, la bottega dei Pittori di Laghetto, Caivano ed Errera, ma non tale da consentire l'assegnazione alle personalità maggiori. Questi pittori (P. del Combattimento di Washington, P. del Duello, P. di Karlsruhe B 2400, Gr. di Napoli 128100, Gr. dei Giovani Smorfiosi, P. di Aversa) sono degli assemblaggi di non più di due o tre pezzi – solo il Pittore di Aversa ne conta cinque – che, se considerati individualmente, mostrano evidenti problemi di omogeneità. Il Pittore di Capua 7531 non fa eccezione. La somiglianza fra il cratere capuano e il nostro, per quanto Trendall ne avesse suggerito l'associazione già in occasione della visita al museo sono indiscutibili ma generiche (dell'*expertise* di Trendall resta traccia in un appunto sulla scheda inventariale del museo; archivio MAW, scheda Inv. 1818: "cratere appartenente al Gruppo di Errera secondo il prof. A.D. Trendall (stessa mano di Capua CVA 33, 2 [*i.e.* CVA Capua 1, tav. 33, nr. 2] = Museo Provinciale Capuano, inv. 7531)").

Coincidono l'orizzonte cronologico, i modelli da cui derivano le figure di repertorio e l'apparato ornamentale, ma lo stile impressionistico del cratere del MAW, evidente nel tratteggio del manto di Dioniso e della maschera di Sileno, e ancor di più nelle ombreggiature sulle rocce [Fig. 8],



7 | Cratere a campana capuano a figure rosse attribuito da A.D. Trendall al Pittore di Capua 340-330 a.C. Capua, Museo Provinciale Campano, inv. 7531; LCS 331, nr. 769.



8 | A sinistra: cratere a campana Trieste 1818: lato A.
A destra: cratere Capua 7531: lato A*.



9 | A sinistra: cratere Capua 7531, lato B (part.)*.
A destra: cratere a campana Trieste 1818, lato B (part.).

ha poco in comune con la mano che ha dipinto con tratto spesso e fermo e con diverso gusto decorativo la Menade e il Dioniso del lato A del cratere capuano.

La medesima disomogeneità è nei fanciulli dei lati B [Fig. 9] e nei motivi sotto le anse [Fig. 10], che traspongono con stile diverso modelli simili o identici. Sembra dunque ragionevole lasciare da parte il Pittore di Capua 7531, che probabilmente non esiste, per collocare il nostro cratere nella cerchia della grande officina capuana. La maggiore vicinanza negli elementi ornamentali si riscontra con singoli vasi attribuiti al Pittore di Errera e al Pittore di B.M. F63, pur essendo impossibile l'identificazione sia con l'uno che con l'altro. La collocazione cronologica più verosimile è a cavallo del terzo e del quarto venticinquennio del IV secolo a.C., fra il 340 e il 320 a.C.



10 | A sinistra: cratere a campana Trieste 1818: motivi ornamentali sotto l'ansa destra.
A destra: cratere Capua 7531: motivi ornamentali sotto l'ansa sinistra*.

Satiri e sileni

L'iconografia dei sileni è ben indagata e non è necessario ripercorrerla in dettaglio (vedi, sul punto, la Nota bibliografica in calce), ma alcune osservazioni sul problema terminologico, ovvero sulla controversa distinzione fra satiri e sileni, sono necessarie. La differenza nella tradizione antica è vaga (in proposito ad es. Simon 1997, 1108); emblematico il caso di Marsia, satiro nella maggior parte della tradizione, ad esempio nel paragone con Socrate del *Simposio* platonico (215b), ma sileno in Erodoto (VII, 26) e Pausania (I, 24.1; II, 7.9). È abbastanza diffusa l'opinione che possa essersi verificata nel corso del VI secolo a.C. una sorta di sovrapposizione fra i sileni di origine ionico-attica e i satiri legati alla tradizione peloponnesiaca, cosicché i due termini sarebbero divenuti sostanzialmente intercambiabili alla fine dell'età arcaica (Seaford 2016). In realtà già molto prima l'*Inno omerico ad Afrodite* vede i sileni impegnati in un'attività tipicamente satiresca, ovvero l'intrattenimento amoroso delle ninfe all'interno delle grotte (Hom. *Hymn.* V, 262-263).

L'incerta distinzione antica si riflette nella letteratura specialistica moderna. In un contributo di G. Hedreen dedicato a un certo numero di scene vascolari che, con maggiore o minore verosimiglianza, vengono ricondotte al dramma satiresco e ai suoi precedenti rituali, è sempre utilizzato il termine 'sileni', qualunque sia l'aspetto degli esseri descritti: giovani o vecchi, irsuti o glabri, canuti o di pelo scuro (Hedreen 2007). Forse per questo in uno dei saggi introduttivi del volume il termine è costantemente usato fra virgolette, con una sfumatura polemica:

Is this chorus of "silens" as represented in the vase paintings of Athens the same thing as the chorus of "satyrs" in the satyr dramas of Athens as attested from around the beginning of the fifth century and thereafter?

(Nagy 2007, 122)



11 | *Dinos* attico a figure rosse attribuito al Pittore del *Dinos*. Lati A e B: corteo dionisiaco. 450-440 a.C. Berlin, Antikensammlung, inv. F 2402. Bibliografia: ARV², 115, nr. 3; Schöne-Denkinger 2008, 46-47; Isler-Kerenyi 2014, 287; Heinemann 2016, 75, 79; Krumeich 2017, 49-50.

La risposta alla domanda sulla base dello studio di Hedreen sarebbe sì, ma non è una posizione universalmente condivisa.

Un modo per superare l'ambiguità potrebbe essere adottare la distinzione di Pausania, secondo cui "sono chiamati sileni i satiri in là con gli anni" (I, 23.5: τοὺς γὰρ ἡλικία τῶν Σατύρων προήκοντας ὀνομάζουσι Σιληνοῦς). Con questo criterio sono *satiri* la maggior parte degli esseri ibridi rappresentati sui vasi, in età giovanile o adulta, con la barba e la peluria scure; sono *sileni* invece quelli anziani e canuti, con i tratti della vecchiaia evidenti, oggettivamente meno comuni.

Il *dinos* berlinese del Pittore del *Dinos* [Fig. 11] ci aiuta a visualizzare la differenza. Al corteo intorno a Dioniso banchettante prendono parte due satiri, uno dei quali suona il *barbiton*, e due sileni. I *sileni* accompagnano alla canizie la debolezza della vecchiaia: entrambi si appoggiano al bastone e, diversamente dai *satiri*, che sono nudi e scuri di pelo, portano a tracolla una pelle di capriolo.

Bisogna tuttavia ammettere che anche questo criterio non è privo di problemi, a partire dal fatto che la distinzione potrebbe essere il frutto di una tarda razionalizzazione. Nella tradizione figurativa i termini σάτυρος e σιληνός sono occasionalmente intercambiabili.

Sul vaso François (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 4209) i giovani satiri del corteo di Dioniso nel *Ritorno di Efesto*, tutti con barba e peluria scura, sono definiti nell'iscrizione Σιλενοί (Wachter 1991, nr. 124).



12 | *Pelike* attica a figure nere attribuita al Pittore di Acheloo. Lato A: Cattura di Sileno da parte dei soldati frigi. 520-510 a.C. New York, Metropolitan Museum, inv. 49.11.1. Bibliografia: *ABV*², 384, nr. 19; Miller 1997, 847-848, nrr. 7-17; Cohen 2000, 343-345; Sorabella 2007, 236; Mitchell 2009, 126.

Un secolo e mezzo più tardi, nel cratere di Ruvo attribuito al Pittore di Kadmos dipinto tra il 420 e il 410 a.C., un giovane satiro seduto con la barba e i capelli neri, coronato d'edera e intento a suonare il doppio flauto, è chiamato σιληνός. Iconograficamente parlando, nulla lo distingue dal satiro Σίμος che verso il vino a Dioniso (Ruvo, Museo Archeologico Nazionale 'A. Jatta', inv. 1903; *ARV*², 1184, nr. 1; *Beazley Addenda*², 340, *Paralipomena*, 460, nr. 1; Bundrick 2005, 137-139; Uliერიu-Rostàs 2011, 634-635; per un commento al *corpus* di iscrizioni del cratere: Uliერიu-Rostàs 2011, 635).

C'è poi un tema particolare, la cattura di Sileno (in questo caso la maiuscola è d'obbligo, perché si tratta di un nome proprio) da parte dei pastori-guerrieri di Mida e il suo interrogatorio da parte del re frigio, in cui la distinzione in base all'età sembra non valere affatto. La scena dell'interrogatorio è legata alla celebre risposta che Sileno diede a Mida quando il re gli domandò cosa fosse meglio per un uomo: "la cosa migliore di tutte è non essere nati, e morire è meglio che vivere" (Ps. *Plut. Cons. ad Apoll.* 115c-d che cita Aristotele [= fr. 44]: ὡς ἄρα μὴ γενέσθαι μὲν ἕφη ἄριστον πάντων, τὸ δὲ τεθνάναι τοῦ ζῆν ἔστι κρείττον; sul fr. 44: Davies 2004; il *topos* "meglio non esser nati" ha conosciuto una lunga fortuna da Eschilo all'irrazionalismo novecentesco, v. Curi 2008; per l'iconografia si veda *infra*).

Data la popolarità del racconto, le rappresentazioni sono numerose, soprattutto a partire dalla seconda metà del VI secolo, ma per qualche ragione Sileno è invece sempre nel pieno dell'età, in nulla distinguibile dai satiri, tanto nell'episodio della cattura quanto in quello del colloquio (sulla leggenda di Mida e sull'episodio della cattura di Sileno v. Nota bibliografica in calce).

La circostanza sorprende, perché nella visione antica la sua disincantata saggezza sarebbe stata una virtù appropriata alla vecchiaia, ma bisogna prendere atto che le cose non stanno così.

La *pelike* a figure nere del 520-510 a.C. attribuita al Pittore di Acheloo e conservata al Metropolitan Museum di New York [Fig. 12]; lo *stamnos* eponimo del Pittore di Mida da Chiusi del 440 ca (Londra, British Museum, inv. 1851,0416.9, ARV², 1035, nr. 3; Matheson 1995, 117-118; Miller 1997, 849, nr. 38; DeVries 2000, 346-348) e un più tardo cratere a figure rosse del Gruppo di Polignoto, transitato da poco sul mercato antiquario (Christie's, Auction 12239, 6 lug. 2016) [Fig. 13], sono ottimi esempi di un intero secolo di tradizione.

A dispetto di queste eccezioni la distinzione per età resta, a mio parere, la più efficace, almeno dalla metà del V secolo in poi. I primi sileni, che compaiono in Attica intorno al 460 a.C., sono vecchi e macilenti [Fig. 11].

L'anfora attribuita al Pittore di Charmides del Museum of Fine Arts di Boston (inv. 1876.46, ca 460 a.C.), la più antica attestazione nota, rappresenta



13 | Cratere a campana attico a figure rosse attribuito al Gruppo di Polignoto. Lato A: Sileno interrogato dal re Mida. Ca 430 a.C. Già mercato antiquario. Christie's, Auction 12239, 6 lug. 2016.



- 14 | Cratere a calice attico a figure rosse attribuito al Pittore di Villa Giulia. Lato A: Famiglia di satiri e menade. Ca 450 a.C. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, inv. B 3. Bibliografia: Heinemann 2016, 504-505; Kressirer 2016, 291-292; 647, cat. 537, con bibl. precedente; Krumeich 2017, 47-48.
- 15 | Cratere a calice attico a fondo bianco attribuito al Pittore della Phiale. Lato A: Affidamento di Dioniso infante a Sileno. Ca 440 a.C. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 16586. Bibliografia: *ARV²*, 1017, nr. 54; *Paralipomena*, 440; *Beazley Addenda²*, 440. All'interno di una bibliografia amplissima si vedano: Oakley 1990, 74, cat. 54; Simon 1997, 1112, nr. 19; Lissarrague 2013, 219; Brinkmann 2013, 236-237, cat. 346; Isler-kerenyi 2014, 189.

un sileno portato a spalle da un satiro (*ARV²*, 654 nr. 13; *Beazley Addenda²*, 276, Simon 1997, 1112, nr. 17).

Una *oinochoe* di poco più recente attribuita da A. Lezzi-Hafter a Hermonax, già in prestito all'Antikenmuseum di Basilea e ora inghiottita dal mercato antiquario, mostra il vecchio sileno curvo e affaticato, mentre cammina appoggiandosi a un bastone (CVA Basel 3 (1988), tavv. 40.3-4, 41.4; per l'attribuzione: Lezzi-Hafter 1976, I, 11, nota 54). Appartenuta a una collezione privata svizzera ed esposta in prestito presso l'Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig (inv. KÄ 430), l'*oinochoe* è stata venduta presso la Galerie Cahn di Basilea il 5 novembre 2011 e la sua attuale localizzazione è ignota (Kressirer 2016, 293 e 648, cat. 552; Krumeich 2017, 46, nota 17).

Questa insistenza sulla debolezza può essere stato un espediente per accentuare la differenza fra le due categorie nel momento in cui la distinzione si andava definendo. È infatti un tratto che tende a scomparire presto, mentre la vecchiaia resta un carattere stabile. Negli stessi anni di Hermonax, il Pittore di Villa Giulia ha rappresentato un sileno canuto ma atletico che prende parte alla processione dionisiaca suonando il doppio flauto [Fig. 14]: sulla scena sono presenti ben tre generazioni della famiglia: il vecchio, l'adulto e il fanciullo.

Analogamente, sul notissimo cratere vulcente a fondo bianco del Pittore della Phiale in cui il piccolo Dioniso viene affidato a Sileno da Hermes [Fig. 15], il vecchio pedagogo è sano e atletico, per quanto canuto. La canizie, più della villosità, sembra dunque il tratto connotante, dato che il sileno sul cratere di Karlsruhe [Fig. 14] è glabro.



16 | Cratere a campana Trieste 1818, lato A (part.): Attore in costume da sileno.

17 | Cratere a volute attico a figure rosse attribuito al Pittore di Pronomos. Lato A (part.): Attori in costume. Ca 400 a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81673.

Bibliografia: ARV², 1306, nr. 1. All'interno della vastissima bibliografia; si v. soprattutto i numerosi studi in Taplin, Wyles 2010; Lissarrague 2013, 30; Giacobello 2015; Heinemann 2016, 240-241; Krumeich 2017, 47. Sul *corpus* di iscrizioni con i nomi degli attori Eunikos, Nikomachos, Charios, Dorotheos, Demetrios, Nikotheos, Pronomos, Charinos, Dian, Philinos, Kallias: Junker 2003.

L'attore e Dioniso

Distinguendo sulla base dell'età, il personaggio che siede di fronte a Dioniso sul cratere triestino [Fig. 16] è un sileno. In realtà non solo: è molto probabile, per non dire certo, che si tratti di un attore in costume da sileno. Nonostante l'ambientazione non contenga alcun esplicito riferimento al teatro, e tanto meno elementi di un allestimento drammatico, alcuni particolari introdotti dal pittore tradiscono il costume di scena. Si tratta del colore delle mani, delle calzature e della maschera, anche se quest'ultima richiede qualche ulteriore riflessione.

È evidente che le mani sono più scure del resto del corpo. La superficie del vaso è coperta da un velo di vernice rosso-bruna simile a Munsell 10R 4/6 *Red*, una sorta di sottile ingobbio che il pittore ha usato su tutte le parti risparmiate, tranne appunto che sul corpo del sileno: la foto di dettaglio [Fig. 17] mostra chiaramente il tratto del pennello che sulla mano sinistra non ha coperto per negligenza la parte più interna del palmo. La vernice conferisce alle figure di Dioniso e dei giovani del lato B (per lo meno nei punti in cui è conservata a causa dell'ondulazione della superficie) la tinta ambrata che provoca lo scarto cromatico rispetto al costume, il quale, al di sotto dei rialzi bianchi, ha il colore dell'impasto ceramico, decisamente più giallo-rosato e vicino a Munsell 10R 7/4 (*Pink*).

La differenza ha chiaramente valore semantico. Il costume dell'attore è



- 18 | Situla apula a figure rosse attribuita al Pittore di Licurgo. Lato A (part.): *Thiasos* dionisiaco con due sileni. 360-350 a.C. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 56.171.64. Bibliografia: Oliver 1962; Smith 1976, 78-79; Trendall, McPhee 2016, 115, 120, 228.
- 19 | Cratere a calice apulo a figure rosse attribuito al Pittore Schlaepfer. Lato A: Sileno danzante e *Ariadne kottabizousa*. Ca 350 a.C. London, British Museum, inv. 1873, 0820.345.

identico a quello dell'attore sul cratere attico di Pronomos da Ruvo [Fig. 17], l'archetipo di tutte le rappresentazioni vascolari a soggetto drammatico, ma anche di numerosi altri vasi meno noti ma più vicini nel tempo.

È interessante osservare che nel repertorio delle officine italice il sileno sembra essere andato incontro a una sorta di teatralizzazione, anche quando non è connotato come un attore in costume.

I due sileni sulla magnifica situla del Pittore di Licurgo di New York [Fig. 18], uno peloso e uno quasi glabro, il primo intento a suonare il doppio flauto, il secondo impegnato ad attingere dal cratere al centro della scena il vino da offrire alle menadi, indossano le *endromides* in pelle con l'orlo rivoltato, ma sicuramente non sono attori.

Gli alti stivali di scena costituiscono una sorta di *topos* (sulle calzature degli attori, da ultimo: Athanasopoulou, Palaiokrassa, Paschalides 2018, 230-233; Phillippo 2019; la diffusione del motivo nella ceramica magnogreca, in particolare in relazione all'aspetto 'teatrale vs. non-teatrale' non è stata indagata in modo sistematico).

Il *sileno* che danza di fronte ad *Ariadne kottabizousa* intenta a far ruotare la coppa di fronte allo *stander* metallico che serve da bersaglio nel gioco del *kottabos*, sul cratere attribuito al Pittore Schlaepfer conservato al British Museum di Londra [Fig. 19], di poco più antico del nostro, è un altro buon

esempio. Il vaso è di produzione apula ma è stato rinvenuto a Capua, circostanza che lo rende potenzialmente significativo come vettore di trasmissione del motivo alle officine locali (*RVAp*, 247, nr. 171).

L'atmosfera è chiaramente comica: l'attitudine discinta di Ariadne lo dimostra almeno quanto il pene itifallico del sileno. Ma anche qui si tratta di un motivo topico più che della volontà di caratterizzarlo come attore.

Non sembrano attori, infine, anche se spesso interpretati in tal senso, il sileno che interroga la sfinge al posto di Edipo nel cratere pestano da Sant'Angelo dei Goti, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli [Fig. 20] e quello praticamente identico che guida Dioniso in corteo sul cratere del Nicholson Museum dell'Università di Sydney (inv. 47.04, *PP*, nr. 116; *RVP*, 158, nr. 269; Green 1995, 107; per l'interpretazione legata al dramma satiresco: ad es. Grossmann 2003), entrambi attribuiti a Python.

Le *endromides* hanno lasciato il posto a calzature più basse, che tuttavia, essendo dotate di orlo rivoltato, possono ricordare quelle di scena, mente non c'è particolare enfasi né sul fallo né sulla maschera, che negli attori comici rappresentati come tali sono invece ben evidenti.

Nel nostro cratere la situazione è diversa. Le calzature, chiuse, appuntite e fermate a metà del piede da una cinghia, sono del tutto identiche a quelle di Dioniso [Fig. 21] e appartengono a un tipo comune nella pittura campana della seconda metà del IV secolo.

L'osservatore antico doveva riconoscerle subito come un dettaglio domestico (sulla rappresentazione delle calzature nell'arte greca, prevalentemente in età ellenistica e in Grecia continentale: Athanasopoulou, Palaiokrassa, Paschalides 2018; Pickup, Waite 2019; non tratta il problema del vestiario



20 | Cratere a campana pestano a figure rosse attribuito a Python. Lato A (part.): Sileno di fronte alla Sfinge. 330-320 a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81417. Bibliografia: *PP*, nr. 118; *PPS*, nr. 155; Webster 1967, 83, cat. PV 5; De Abentiis 2007, 164; Bièvre-Perrin 2019, 130 nota 10, 134 nota 16.

21 | Cratere a campana Trieste 1818, lato A (part.): piedi calzati dell'attore in costume da sileno e di Dioniso.

e degli accessori il recentissimo studio di N. Oakley sulla vita quotidiana: Oakley 2020). Le scarpe di tutti i giorni sono incongrue rispetto alla natura dei sileni, e in questo caso sono anche ben diverse dalle *endromides* che, incongrue a loro volta, erano comunque divenute un attributo fisso. A meno di non voler pensare a un'ingenuità o sciattezza del pittore, le scarpe sono un elemento in più a segnalare la natura artificiale della peluria del sileno, cioè il costume di scena.

Dato il costume è logico pensare che l'attore indossi la maschera. I tratti del sileno sono selvaggi al punto di sfiorare il grottesco, dunque appropriati a una maschera comica, che del resto il contesto suggerisce di riconoscere. Ci sono però due aspetti di cui si deve tener conto. Il primo è che il pittore non ha fatto nessuno sforzo per caratterizzare la maschera come tale. Eppure, sappiamo fin troppo bene che nessun ceramografo avrebbe avuto la minima difficoltà a suggerirne agli spettatori la presenza. Il secondo aspetto, anche più importante, è che sul volto è applicata la vernice rossa diluita usata sulle mani e su tutte le altre figure del vaso. Questo particolare suggerisce che per il pittore quello era il 'vero' volto del personaggio. Ma se si tratta di un attore – ed è difficile dubitarne – la cosa risulta impossibile: un essere umano non ha quei tratti. Insomma, su quali fossero le intenzioni del pittore a proposito della maschera resta qualche dubbio, anche se l'ipotesi della maschera è certamente più verosimile. In definitiva l'ingobbio sul volto potrebbe semplicemente essere una svista.

Conclusioni

La scena rientra in quella categoria di composizioni che J.R. Green ha definito dei "motivi teatrali in un contesto non teatrale" (Green 1995). È una situazione talmente comune nella produzione vascolare magnogreca da potersi considerare standard o quasi: un'eco della popolarità del teatro a livello di repertorio che è saggio non caricare di significati eccessivi. La teatralizzazione di personaggi e situazioni si manifesta infatti per lo più attraverso quella che potremmo chiamare una 'teatralizzazione implicita', ovvero l'insinuarsi nei cartoni di particolari e allusioni che richiamano la scena indirettamente, a beneficio di un pubblico che palesemente ne godeva, come le *endromides* invece dei più logici piedi nudi nei sileni. Di contro la 'teatralizzazione esplicita', cioè l'affiancare nella stessa scena personaggi riconoscibilmente 'teatrali' e personaggi 'reali' è, anche se non rara, un po' meno comune. Molti dei casi che Green ha classificato appartengono più al primo che al secondo tipo. Nel cratere triestino la situazione è diversa: la presenza dell'attore in costume è sicura e la commistione indiscutibile. Il gesto di Dioniso che lo indica allo spettatore potrebbe anche essere motivato proprio dal fatto che si tratta di un attore: "Bada, costui è al mio servizio!".

Possiamo attribuire al nostro attore qualcosa di più della generica identità del sileno? Il riferimento più ovvio e seducente sarebbe alla maschera per eccellenza del teatro satiresco, ὁ Σειληνὸς πάππος, "il nonno Sileno", citato

da Giulio Polluce (4.142) come un personaggio di aspetto particolarmente ferino (τὴν ἰδέαν θηριωδέστερος) e, dato il nome, anziano. Le caratteristiche ci sono tutte: volto animalesco, coda equina, calvizie, barba canuta e peluria a grossi ciuffi bianchi sul corpo. Tuttavia, non sono certo che una simile etichettatura sia lecita. Altro è il richiamo, seppur esplicito, a un genere popolare all'interno di fenomeno culturale di massa (il dramma satiresco), altro rappresentare una maschera specifica (Papposileno), rendendola riconoscibile rispetto a tutte le altre. Nel secondo caso occorre riconoscere al ceramografo una volontà e un bagaglio di conoscenze che confliggono con il prevalere delle consuetudini e l'applicazione meccanica del repertorio che caratterizza gran parte della ceramografia magnogreca. Ma questo è un problema che va molto oltre gli obiettivi e la portata di questo piccolo contributo: sarà opportuno trattarne in altra sede.

*Le foto del cratere inv. 7531 mi sono state fornite con cortesia e sollecitudine a titolo gratuito dal dr. Giovanni Solino, direttore del Museo Provinciale Campano di Capua: desidero quindi esprimere qui il mio sincero ringraziamento.

Nota bibliografica

Sull'iconografia dei sileni, fondamentale per la storia della tradizione: Simon 1997, in part. sul sileno anziano 1112-1113, nrr. 17-19; su Papposileno 1116, nrr. 48-50; inoltre: Hedreen 1992 sulla ceramica attica a figure nere; Tugusheva 2000; più recentemente: Lissarrague 2013, 54-57; Kressirer 2016, 287-311; Krumeich 2017; Russo 2018 per la parte numismatica; una lista di rappresentazioni di Papposileno in Mitchell 2009, 156, nota 25; si v. anche Micheli 2010 e Cellini 2013 per la tradizione scultorea; più datato ma utile: Iacopi 1958.

Sul tema di Mida e il Sileno, v. Hubbard 1975; Roller 1983; Miller 1988; Miller 1997, 847-850, nrr. 7-41; Berndt-Ersöz 2008; alla leggenda di Mida è stato anche recentemente ricondotto, senza che l'ipotesi abbia però goduto di grande fortuna, il Fauno Barberini: Sorabella 2007, ma la distinzione satiro-sileno è ignorata nel contributo.

Metamorfosi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno

Concetta Cataldo, Rocco Davide Vacca

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

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

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

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

- nelle sembianze di giovenca con Argo ed Hermes, è attestata in un piatto da portata attico trovato a Chiusi, appartenente prima alla Collezione Pizzati, ora perduto, attribuito da John Davidson Beazley a Paseas, e datato tra il 525 e il 500 a.C. (Beazley 1925, 30.5; *ARV*², 163.5; Yalouris 1986, 5, n. 3, fig. 3);
- in una *oinochoe* attica a figure rosse, ritrovata a Cuma e conservata a Napoli presso il Museo Archeologico Nazionale, attribuita da Beazley al Pittore di Firenze 4021 e datata al 450 a.C. (n. inv. 127936: Beazley 1925, 136.53; *ARV*², 874.2; *Paralipomena*, 427; Yalouris 1986, 9, n. 7; Yalouris 1990, 442, 7);
- in compagnia del mandriano Argo è su un cratere attico a colonnette, conservato a Roma presso il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, n. inv. 44436, proveniente da Gualdo Tadino PG, dalla tomba a fossa 12, della Necropoli di località Malpasso (Gilotta, Baglione 1964, 9-10, fig. 2, 5.1-2; sul lato B giovane ammantato con bastone), attribuito al Pittore del Frutteto e datato al 475-450 a.C.;

- su una *oinochoe*, conservata a Boston, presso il Museum of Fine Arts, n. inv. 00.366 (Yalouris 1990, 667; Trendall, Webster 1971, II, 6; Yalouris 1986, n. 13, 10-12, fig. 7) di produzione lucana attribuita all'*atelier* del Pittore di Pisticci, databile al 440-430 a.C.;
- un accostamento di Io alla sua attività di sacerdotessa di Era prima della sua trasformazione in giovenca è rintracciabile in una *hydria* attica a figure rosse attribuita al Pittore di Agrigento, proveniente dal tempio di Era a Capua, conservata a Boston presso il Museum of Fine Art, n. inv. 08.417 (Beazley 1925, 245.39; *ARV*², 579.84; *Paralipomena*, 391; Yalouris 1986, 6-7, n. 6; Yalouris 1990, 665; ThesCRA 2004, V, 4, gr.133). Beazley data il vaso al 460 a.C. mentre la maggior parte degli studiosi ritiene che possa ascriversi a un arco temporale che va dal 470 e al 460 a.C.; Joseph Clark Hoppin attribuisce il vaso a Brygos e fissa la datazione al 470 a.C. (Hoppin 1901, 335).

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

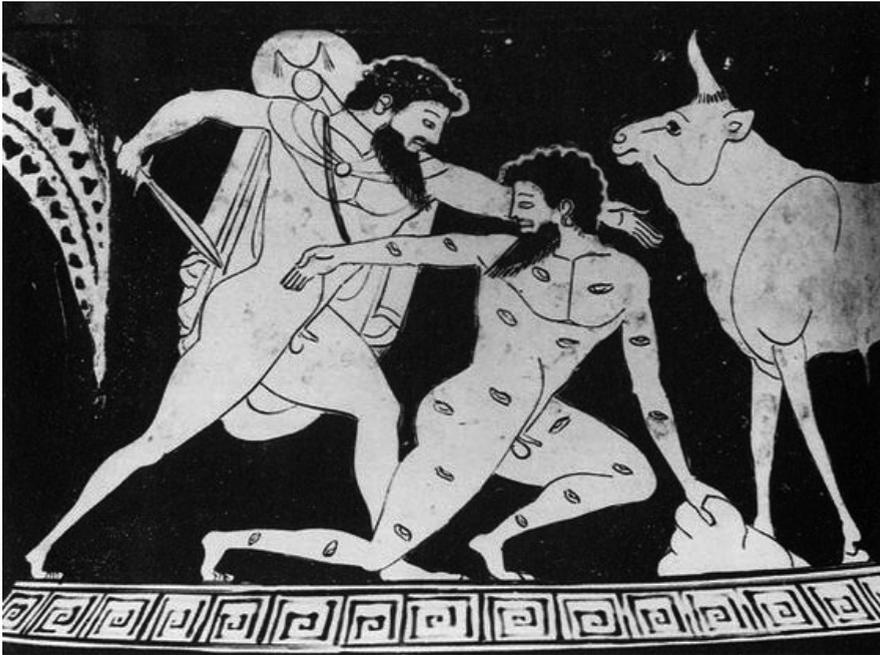


1 | Pittore di Eucharides, *kalpis* attica a figure rosse, 490-480 a.C. Ora a Tokyo, Collezione Fujita (Martin von Wagner Mus.; n. inv. ZA48). Bibliografia: Yalouris 1990, 443, 11; Giudice, Panvini 2007, 77, fig. 3.

Il primo di tali vasi è una *kalpis*, conservata un tempo a Würzburg [Fig. 1] e ora nella collezione Fujita, sulla quale Io è raffigurata come una vacca, o meglio come un toro (come evidente dai caratteri sessuali primari), nell'atto di ricevere una carezza sul muso da Zeus. Durante questa fase non è ancora ben definito il sesso dell'animale raffigurato. Infatti, Io è rappresentata indifferentemente sia come un toro che, come una giovenca, (un approfondimento sui motivi della mancata distinzione, lessicale e figurativa tra l'animale di sesso femminile e maschile è in Moret 1990, 7, fig. 4).

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

L'anfora a figure rosse di Eucharides, conservata ad Amburgo e datata al 490 a.C., riproduce la medesima scena con Io e l'uccisione di Argo ma in assenza di Zeus [Fig. 2]. Questa officina che dimostra una particolare atten-



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

zione al mito di Io (come emerge dai due vasi appena menzionati) non segue però sempre gli stessi schemi compositivi. Il vaso raffigura in entrambi i lati una scena importante: diversamente dalla maggior parte delle produzioni vascolari, che probabilmente erano viste e lette da un'unica prospettiva, in quest'anfora il Pittore si è impegnato a raffigurare un'altra scena mitologica di un amore impossibile e di una metamorfosi dettata da una persecuzione divina, ovvero Atteone (il tema della metamorfosi in generale è affrontato anche da Giudice 2016, 19-27), reso nella cruda scena dello sbranamento dei suoi stessi cani, sotto gli occhi di Artemide. La scena risulta ancora più interessante se messa in relazione con il dramma perduto di Eschilo *Toxotides* (Carpanelli 2013, 21-23; Bordignon 2015, 171), che trattava delle vicende del mitico cacciatore. Un vaso con doppia scena mitologica, due miti forse collegabili a tragedie di Eschilo: anche per questo aspetto l'anfora di Eucharides merita sicuramente un approfondimento di indagine.

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

La scena rappresentata è l'uccisione di Argo che avviene davanti a Zeus e Io nelle sembianze di giovenca. Hermes, del quale si intravedono i calzari alati, afferra Argo per il *krobylos* con una mano, mentre con l'altra trattiene la spada nel tentativo di sgozzarlo. Argo è rappresentato completamente nudo con il corpo ricoperto da una miriade di occhietti (Aesch. *Pr.* 568: τὸν μυριωπὸν εἰσορῶσα βούταν), ha il ginocchio poggiato sul pavimento e l'altra gamba è distesa. Le sue braccia cercano di respingere l'assalto del dio e con una mano prova ad allontanare la spada dal collo. La scena si svolge



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



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

davanti a Zeus assiso con lungo scettro/bastone su un trono riccamente decorato e ai cui piedi è poggiata un'aquila. In secondo piano ben evidente la mole di Io che per la posizione ravvicinata a Zeus, già vista su altri vasi, si suppone possa essere coinvolta nel 'tocco'. Il Pittore ha voluto rendere con enfasi la scena dell'uccisione di Argo, scrivendo con sovradipintura rossa il nome ΑΡΓΟΣ alla destra della figura, e, con la stessa tecnica, ha reso anche il fulmine, attributo di Zeus.

L'ultimo vaso riferibile al mito di Io con Zeus in trono è uno *stamnos* attico a figure rosse proveniente da Cerveteri, conservato a Vienna e datato al 460 a.C. [Fig. 4]. La 'scena del tocco' avviene in contemporanea all'uccisione di Argo ed è molto simile a quella raffigurata sulla *kalpis* Fujita e del frammento di Malibu, che probabilmente sono da ascrivere alla stessa bottega (il Neer, infatti, ritiene che il frammento di Malibu si possa riferire al Pittore di Argo, così come lo *stamnos* di Vienna, Beazley). La rappresentazione è racchiusa da elementi vegetali, rappresentati tra le due anse. A sinistra, infatti, è dipinta una pianta d'olivo, mentre sotto l'altra ansa vi è una palma con un cavallino. Il puledro probabilmente è da considerare elemento riempitivo in quanto è rivolto verso la scena del lato B con giovani ammantati, di cui uno in procinto di afferrare una lepre. Protagonisti della scena del lato A del vaso sono Hermes e Argo e, leggermente in secondo piano, Io e Zeus. L'Argifonte indossa un *chitoniskos* drappeggiato. È caratterizzato dai suoi attributi iconografici identificativi, *petaso* e calzari alati, e mentre con una mano afferra la barba di Argo, con l'altra impugna la spada



5 | Gruppo di Polignoto, cratere attico a campana a figure rosse, 450-445 a.C., Genova, Museo Civico di Archeologia Ligure, n. inv. 1145. Bibliografia: ARV², 1054, 48; Yalouris 1986, 14, n. 15, fig. 9; Bernabò Brea 1970, 6, tav. 8. *Per la foto si ringrazia il Museo Civico di Archeologia Ligure.

pronto a colpirlo. Argo, con il corpo ricoperto da molteplici occhietti, è rappresentato in posizione quasi recumbente sul pavimento, con una mano al suolo regge il peso del suo corpo, mentre l'altra, protesa in avanti, sembra quasi allontanare il dio, piuttosto che difendersi dai colpi. La scena si svolge davanti a Zeus seduto su di un *diphros* dalle gambe leonine che impugna un lungo e sottile scettro ripreso nell'atto di avvicinare la mano al muso di Io, rappresentata come una candida giovenca o meglio come un toro. Il vaso riporta anche alcune iscrizioni, tra cui ΚΑΛΟΣ ΔΑΜΑ[Σ].

Dalla località di Ruvo di Puglia proviene un cratere a campana attico a figure rosse, attribuito alla Cerchia di Polignoto e datato tra il 450-445 a.C., conservato presso il Museo Civico di Archeologia Ligure di Genova. Luigi Bernabò Brea data il vaso al 440 a.C. (Bernabò Brea 1970, 6, tav. 8). Il cratere di Ruvo presenta la prima delle immagini di Io come fanciulla cornigera [Fig. 5]. Sul lato A del vaso è raffigurata vestita con un lungo peplo non cinto, drappeggiato, e con *apoptygma* solcato da sottili e lunghe pieghe rettilinee. Il pittore evidentemente mira a rendere l'idea della fanciulla in corsa: l'idea del movimento è sottolineata dalla posizione dei piedi, reso il sinistro frontalmente e il destro orizzontalmente, e dai capelli resi con pennellate orizzontali come sospinti dal vento; anche le braccia sono atteggiata ad accompagnare il movimento. Il viso, rivolto verso la scena dell'uccisione di Argo; i capelli sono ricciuti e, essendo il viso raffigurato di profilo, è ben visibile uno dei corni. Hermes è rappresentato vestito con un *chitoniskos* drappeggiato e fermato da una cintura; sulle spalle un *himation* e sul capo un berretto; ai piedi i sandali intrecciati di vimini (Nobili 2011, 90): con una mano trattiene la spada pronta a colpire mentre con l'altra afferra Argo per il braccio. Argo è rappresentato in piedi, con il corpo parzialmente coperto



6a, 6b | Pittore di Io, *pelike* attica a figure rosse, 450-440 a.C., lato A e lato B. Napoli, Collezione Spinelli, Museo Archeologico Nazionale; n. inv. SP2041. Bibliografia: Beazley 1925, 249.19; *ARV*², 1122, 1; Yalouris 1986, 12, n. 14, fig. n.8; Yalouris 1990, V448, 62; *ARV*², 1122.1; Giudice, Panvini 2007, 77, fig. 4 (A); Yalouris 1990, 448, I 62.

da una pelle di animale puntinata. Ha sei occhietti distribuiti su un braccio e una gamba. Il viso bifronte, con petaso sul capo, ha un volto barbato (rivolto verso Hermes) e l'altro sbarbato rivolto verso Io; tra le mani ha una clava robusta con la quale non è chiaro se intenda colpire Io oppure tenti di proteggersi dal fendente di Hermes. Un tema interessante da approfondire è il bi-frontismo di Argo, rappresentato talvolta con due volti uguali, talvolta, come in questo caso, con un volto giovane/maturo, o con un doppio volto maschile/femminile.

La *pelike* 'Spinelli', un vaso attico a figure rosse, ritrovata a Suessola è conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, datata al 450-440 a.C. e attribuita da Beazley al Pittore di Io, il quale prende il suo nome proprio dalla mitica fanciulla. Su entrambi i lati troviamo due raffigurazioni riferibili allo stesso mito, cosa abbastanza insolita nella tradizione vascolare [Fig. 6]. Sul lato A Io, con corna e orecchie bovine e vestita con un abito riccamente decorato (assimilabile alle vesti degli attori del vaso di Pronomos), è inseguita da Zeus che porta sul capo una corona d'edera, ha appoggiato sulle spalle un drappo e impugna uno scettro/bastone; il dio poggia delicatamente la sua mano sinistra sulla spalla di Io, che pare agitata o perché

cerca di scappare o perché è tormentata dall'estro. Sul lato B a sinistra la figura ammantata potrebbe essere identificata in Argo rappresentato con un berretto tempestato di occhietti, il quale tiene tra le mani una sottile verga da mandriano, mentre Hermes, identificabile dai calzari alati, dal caduceo e dal *petaso*, porta una spada a tracolla (Matheson 1995, 200, sostiene che sul vaso di Ruvo in realtà non sia rappresentato il mito di Io in quanto la fanciulla non è raffigurata secondo l'abituale aspetto bovino ma in sembianze umane).

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

Riassumendo, si evidenzia una differenza di scelta e trattamento del mito tra il gruppo di vasi a figure nere e il gruppo di vasi a figure a rosse. Nei vasi a figure nere in genere i pittori si affidano alle versioni del mito circolanti, principalmente a Esiodo che nell'*Aigimios* (St. Byz. Epitome degli *Ethnika* 3; Meineke 1849, 1-713; *Schol. vetus in Eur.* fr. 1; Schwartz 1887-1891) narrava il mito dall'inizio alla fine, forse senza l'approdo finale di Io in Egitto (Aesch. *Pr.* 810-815; *Supp.* 311; Bacchilide al v. 41 del *Ditirambo* 19 riprende l'approdo egiziano di Io; il *Ditirambo* sarebbe di poco posteriore al *Prometeo*, secondo Montanari 1998, 188). Nella *Biblioteca pseudo-apollorea* troviamo raccolta non solo la versione esiodea ma anche altre fonti antiche, tra cui Acusilao (Apollo. *Bibliotheca* II, 1-3) e nell'anfora ionica di Northampton appare una riproduzione quasi letterale della versione registrata dallo Ps.



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

Apollodoro, con Io legata a una specie di catena/collare tenuto per un capo da Argo e per l'altro da Hermes, all'interno del giardino di ulivi dei Micenei (Apollod. *Bibliotheca* II, 3, 6: ἐν τῷ Μυκηναίων ὑπήρχεν ἄλσει). Nell'anfora di Londra del Pittore della Cerchia di Exekias, al trio si aggiunge la nuova figura di Era. Allo stesso modo la presenza di una figura femminile identificabile con la dea è visibile anche nella *lekythos* attribuita alla *Maniera* del Pittore di Haimon. Su questi vasi, si rileva che la raffigurazione di Io non è ancora ben definita nelle sue sembianze di giovenca, anzi, spesso ella appare possente più come un toro che come una vacca (Moret 1990, 3-26).

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

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

La *kalpis* e l'anfora del Pittore di Eucharides, la *pelike* del Paul Getty Museum e lo *stamnos* del Pittore di Argo preparano visivamente quella che sarà una vera e propria svolta nell'iconografia del soggetto: in questi vasi sono rintracciabili le attestazioni artistiche più antiche del 'tocco' del dio che nella versione più antica del mito trasformava la figlia di Inaco in vacca, salvandola dalla persecuzione di Era (nel *Prometeo Incatenato*, Io è tramutata in giovenca per sfuggire alla persecuzione di Era, vv. 589-592, che la tormenta attraverso "un pungolo" costringendola a vagare per tutto il mondo, vv. 597-601; Soph. *Inachus* 37, dice che "le impresse l'aspetto di giovenca" riferendosi probabilmente a Zeus; Apollod. *Bibliotheca* II, 3, 5, afferma che Zeus avrebbe trasformato Io in una bianca giovenca per nascondere a Era il suo tradimento). Reminiscenze della versione più antica del mito sono ancora ravvisabili nello *stamnos* del Pittore di Argo e su questo, oltre all'immagine consueta di Io/Zeus/Argo/Hermes, è interessante proporre anche una riflessione sulla decorazione secondaria presente sul vaso. Infatti, è proprio la

raffigurazione fitomorfa che consente di intravedere nella scena una specie di *storyboard* del mito. L'elemento vegetale (identica rappresentazione vegetale è su una *pelike* dello stesso Pittore, in Boardman 1975, fig. n. 183) potrebbe alludere alla presenza del giardino di alberi di olivo al quale fu legata la giovenca e che è attestato poi nelle fonti come albero sacro in Argo. Plinio scrive:

Argis olea nunc etiam durare dicitur, ad quam Io in vaccam mutatam Argus alligaverit.

(Plin. *nat.* 14)

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

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

Circa trent'anni dopo su un cratere della Cerchia di Polignoto e sulla *pelike* del Pittore di Io, troviamo Io non più rappresentata come una giovenca ma come una fanciulla cornigera. Da questa fase in avanti l'immagine bovina di Io sembra scomparire definitivamente dal repertorio vascolare: la nostra ipotesi è che la sua morte iconografica sia dovuta all'evento importante della messa in scena o della circolazione di un testo teatrale: il *Prometeo Incatenato*, le *Supplici* di Eschilo, e poi l'*Inaco* sofocleo. È proprio in questo lasso cronologico, infatti, tra il 450 e il 430 a.C., che si consuma uno scarto iconografico molto evidente, decisivo per l'iconografia successiva del mito.

Epafò: il (doppio) tocco di Zeus

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

Nei testi tragici del V secolo la 'scena del tocco' avviene in un momento successivo della storia mitica ed è spostata all'ultimo atto della vicenda di Io: non più è il primo 'tocco di Zeus' che trasforma la figlia di Inaco in vacca per salvarla dalla persecuzione di Era; si tratta ora di un 'tocco divino'

che produce la metamorfofi inversa, trasformando Io da vacca a fanciulla e facendole riassumere le sue sembianze umane. Non solo, secondo la nuova versione il ‘tocco di Zeus’ coincide con il momento del congiungimento tra il dio e la fanciulla e da quel tocco vedrà la luce Epafo (Hdt. III, 28, 2 ma anche Aesch. *Supp.* 41 e 314).

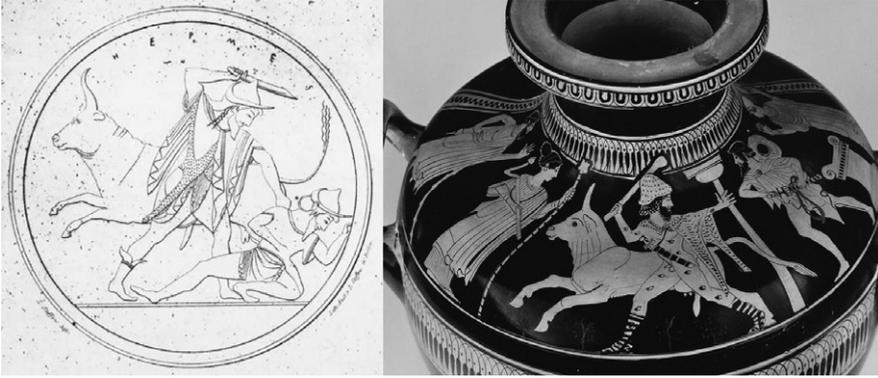
Nelle *Supplici*, Eschilo accosta a Zeus l’aggettivo ἐφάπτωρ (“che tocca”, 313); nel *Prometeo* nella descrizione dello stesso atto del mito, si trova il participio del verbo ἐπαφάω (ἐπαφῶν, 312). Nella versione tragica, pertanto, il ‘tocco’ è l’atto grazie al quale Zeus libera la fanciulla dallo stato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

Un’altra differenza importante nella versione teatrale del mito è il carattere del ‘tocco di Zeus’: infatti, se tutti i mitografi antichi si soffermano sulla ‘violenza’ che Zeus fece a Io per fecondarla (Aesch. *Pr.* 735-740), diversamente nel *Prometeo* si sottolinea varie volte la “carezza inattesa”, la potenza “dolce” di Zeus (Centanni 2003, 902, εὐμενῆ βίαν κτίσας, Aesch. *Supp.* 1067). Una variante importante nella mitografia che sostituisce la violenza dello stupro di Zeus (avvenuto prima o dopo la trasformazione di Io in vacca) con un atto salvifico che avviene “con dolcezza”: una scena che pare trovare una corrispondenza precisa nella tonalità delicata del gesto con cui Zeus accosta Io nella scena raffigurata nella *pelike* ‘Spinelli’.

L’οἶστρος

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

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



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

9 | Pittore di Agrigento, *hydria* attica a figure rosse, 470-460 a.C. Boston, Museum of Fine Art; n. inv. o8.417.

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

Iconografia di Argo e di Hermes

Per quanto riguarda la scena dell'omicidio di Argo da parte di Hermes, nei vasi più antichi che riproducono il 'tocco' di Zeus sul muso della vacca-Io, lo schema iconografico è sempre lo stesso. Accostando tutti i manufatti, si osserva il riproporsi della stessa posizione delle gambe di Argo e di Hermes, che ripete il modello dell'uccisione dell'Amazzone (per citare un esempio:



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

cratere attico a volute a figure rosse attribuito a Euphronios dal Furtwangler, 550-500 a.C.; Archivio Beazley 200068, Conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Arezzo) [Fig. 10].

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

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

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



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

Argo πανόπτης

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

Una *pelike* attica a figure rosse proveniente da Vulci, datata al 470-460 a.C. e attribuita al Pittore della Sirena, conservata a Parigi presso il Museo del Louvre [Fig. 12] presenta sul lato A una scena con Eracle, Deianira e il piccolo Hillo; sul lato B è rappresentata l'uccisione di Argo a opera di Hermes al cospetto di Zeus, il quale è rappresentato ammantato e con bastone, ma senza i caratteristici attributi. Tra le diverse etichette presenti sulla superficie si legge ΠΑΝΟΠ[ΤΕΣ]. È questa forse l'unica attestazione che abbiamo dell'epiteto di Argo graffita su un vaso (l'aggettivo πανόπτης dopo Eschilo è utilizzato da Apollod. *Bibliotheca* II, 3, 4 e II, 3, 6 e da una serie di scoli: *Schol. ad Eur. Phoin.* 1115; *Schol. in Aristoph. Av.* 102f; *Schol. in Aesch. Pr.* 562a e 561d). Questa indicazione apre una riflessione sul per-



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

sonaggio e sulla sua rappresentazione iconografica. Esiodo nell'*Aighimios* riporta che Argo “immane e forte, [...] guarda intorno con quattro occhi: la dea gli infuse un grande vigore; instancabile, il sonno non calava sulle palpebre e assiduamente la sorvegliava” (*Schol. ad Eur. Phoin.* 1123; *St. Byz. Epitome degli Ethnika* 3). Argo quindi per Esiodo era dotato di quattro occhi, probabilmente uno per ogni lato della testa. Si può ipotizzare che nella produzione iconografica dei vasi a figure nere (anfora di Exechias e *lektyos* alla *Maniera* del Pittore di Haimon) i pittori riproducessero ciò che conoscevano del mito. Ferecide, invece, descrive Argo con un occhio dietro la nuca, caratteristica che consente che uno dei due occhi, alternativamente, rimanga aperto e che il mandriano sia sempre vigile e quindi adatto alla sua mansione di custode della fanciulla (*Pherecyd. Ath. fr.* 66 Fowler). Ps. Apollodoro, ancora, indica Argo con il corpo disseminato di molteplici occhietti seguendo la descrizione riportata anche da Eschilo e confermata dagli scolii (*Apollod. Bibliotheca* II, 1-3). Anche dal punto di vista iconografico si può seguire l'evoluzione della sua rappresentazione, dalla figura di un semplice mandriano a un essere mostruoso bifronte, fino a una figura con il corpo completamente punteggiato di occhi. Seppure l'appellativo di *panoptes* compaia per la prima volta nel *Prometeo Incatenato*, v. 91, e in *Supplici*, v. 304, di Eschilo, la storia figurativa dei molteplici occhi è anteriore. Infatti, già a partire dal 500 a.C. sui vasi si nota la presenza degli occhi disseminati su tutto il corpo. Successivamente gli occhi spariranno del tutto e nei vasi più tardi, così come nelle raffigurazioni parietali di epoca romana, Argo sarà raffigurato come un bel giovane imberbe.

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

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

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

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

[...] Οἱ δὲ οἶον κατεστιγμένα, ποικίλα τὴν γραφήν· τοὺς γὰρ ὀφθαλμοὺς καταστικτοὺς γράφουσι καὶ φοβερόν τι ἀποτελοῦσι τῇ καταστίξει. πεποικιλμένοι, διὰ τὸ εἶναι αὐτὸν ἄπνον φυλάττοντα τὸν βοῦν ἐκ κελεύσεως τῆς Ἥρας. [...] (*Schol. ad Eur. Phoin.* 1115)

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

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

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

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

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

La raffigurazione di Argo (Hoppin 1901, 337 e Yalouris 1990, 669, n. 62, sostengono invece che sul vaso sia raffigurata Era), così come presente sulla *pelike* 'Spinelli', con un abito molto drappeggiato, può essere forse spiegata sulla base di una suggestione che viene da altre testimonianze iconografiche: l'intenzione, da parte del Pittore, di rendere non tanto Argo ma il suo fantasma. Nel *Prometeo* ai versi 566-573, Io racconta a Prometeo che il fantasma (εἶδωλον, 568) di Argo la perseguita e anche dagli inferi continua a darle la caccia. La consuetudine iconografica (Ghisellini 2007, 19-58; Govi 2010, 36-47; Montanaro 2008, 99-116; Ghisellini 2012, 29-40), tipica del V secolo a.C. e rintracciabile nelle stele funerarie, è solita riprodurre i soggetti defunti avvolti in mantelli fortemente drappeggiati intorno al corpo, secondo uno schema iconografico diffuso nei rilievi funerari attici tanto per personaggi ancora imberbi, quanto per uomini di età matura (una carrellata di immagini con lo stesso schema iconografico e ampia bibliografia è in Ghisellini 2012). Quindi non è improbabile che il personaggio drappeggiato della *pelike* sia la rappresentazione di Argo a seguito del suo assassinio da parte di Hermes. Anche l'Argifonte è raffigurato in maniera insolita in quanto è in veste di un cacciatore ma la presenza del caduceo fuga ogni dubbio sulla sua corretta identificazione. Hermes, in questo caso, riveste il ruolo iconografico di 'cacciatore di Argo': un indizio ravvisabile sul vaso è la riproduzione del berretto 'occhiuto' di Argo. Sul punto è da ricordare che Carlo Pavese ritiene che la figura con il berretto sia da identificare con Era; l'ipotesi scaturisce dall'ostinata volontà di rintracciare elementi di contatto tra l'*Inaco* di Sofocle e le figure presenti sul vaso, distorcendo la datazione dei vasi e operando una lettura delle fonti inesatta (Pavese 1967, 36 e ss.; Laura Carrara nel 2012 data l'*Inaco* sofocleo agli anni '30 del V secolo a.C.). La pittura vascolare conserva invece forse la traccia del lavoro di un costumista che, attraverso l'attributo, potrebbe aver riprodotto in economia l'elemento caratterizzante del personaggio mostruoso del *panoptes*. Si noti inoltre che sullo specchio pittorico si rilevano anche diversi elementi rocciosi, indizi di una possibile 'scenografia'.

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

Teatro o mito?

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

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

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

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

Io βούκερως παρθένος

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

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

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

Interessante notare che, come avviene in altri casi (ad esempio Medea, Galasso 2015, 275-302; e Niobe, Rebaudo 2012, 56-90), il cambio nell'iconografia del mito è repentino, ma non è duraturo. Dopo il 415 a.C. circa, l'iconografia di Io subisce un'ulteriore mutazione: la fanciulla mantiene sembianze umane, anche se spesso le rimangono piccole e graziose corna vacchine, ma diventa preponderante la figura di Io come sacerdotessa di Era e, nelle fasi più tarde, la sua assimilazione con Iside. Ma questo è un altro capitolo della storia.

Evoluzioni iconografiche: punti di arrivo o di partenza?

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

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

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

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

I vasi del periodo tra il 450 e il 425 a.C. testimoniano non più il racconto di una vicenda mitica ma la narrazione di un *plot*. Sul vaso di Ruvo e sulla *pelike* 'Spinelli' i personaggi mitici sembrano attori travestiti da 'Zeus', 'Argo', 'Hermes', 'Io' piuttosto che raffigurazioni dirette di personaggi del mito. Emblematico è il berretto tempestato di occhietti della *pelike* 'Spinelli' che indica l'ormai avvenuto passaggio da rappresentazione iconografica del personaggio del mito a soggetto con un costume teatrale (per la rappresentazione vascolare di un possibile costume teatrale da sileno si veda Rebaudo *infra* 111-127) per quanto il personaggio di Argo non fosse mai presente in scena.

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

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

L'interferenza nella serie iconografica delle rappresentazioni vascolari di Io si interseca con il dibattito degli studiosi che dall'Ottocento in poi si interrogano sulla paternità eschilea del *Prometeo Incatenato* e, in correlazione al tema dell'autore del dramma, sulla sua datazione che oscilla, tra i negazionisti della paternità eschilea, intorno al 431-430 a.C.

La frequenza della rappresentazione della vicenda mitica di Io nella pittura vascolare a figure rosse segue un andamento non lineare. Infatti, essa si intensifica in prossimità della nascita del dramma attico caratterizzandosi ancora con la raffigurazione di Io giovenca ma tra il 450 e il 430 a.C. evolve nella direzione di una trasformazione del personaggio di Io in una fanciulla cornigera. Pare dunque probabile attribuire la responsabilità di questa mutazione all'interferenza di un evento importante, come può essere stata la messa in

scena del *Prometeo*, il successo della tragedia (forse confermato anche dalle allusioni aristofanee ad Argo) e la conseguente circolazione del testo.

L'analisi che abbiamo condotto ci porta a una conclusione: fino al 470 a.C. circa Io è raffigurata sempre come una vacca, ai margini di una storia che non la vede protagonista e inserita in uno schema iconografico ben consolidato che vede al centro il mito di Hermes Argifonte. Improvvisamente, intorno al 450 a.C., una bottega raffigura Io come una fanciulla con le corna, in interazione dinamica con altre figure e questa iconografia si diffonde e ha successo per circa una trentina d'anni per poi scomparire, lasciando come residuo le graziose corna nella figura di Io sacerdotessa di Era o controfigura di Iside.

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

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

Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili cortocircuiti iconografico-letterari

Concetta Cataldo

ERACLE: Era un mondo di rupi;
PROMETEO: Tutti avete una rupe, voi uomini.
Per questo vi amavo. Ma gli dèi son quelli
che non sanno la rupe. Non sanno ridere né
piangere. Sorridono davanti al destino.
ERACLE: Sono loro che ti hanno inchiodato
(Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, 1970, 72)

Oggetto del presente lavoro di ricerca è un'ipotesi di individuazione dei fattori che hanno determinato un cambio nel *modus operandi* delle raffigurazioni del mito del Titano Prometeo sulla ceramica figurata di produzione attica e italiota. Infatti, nella produzione vascolare datata tra il 610 e il 480 a.C., Prometeo appare legato a una colonna mentre a partire dalla metà del V secolo a.C. circa si individua il sorgere di una nuova concezione figurativa che ha una roccia come luogo dell'incatenamento. Sulla base di queste suggestioni visive si è tentato di individuare nel teatro la possibile origine dello scarto iconografico.

Status quaestionis relativo all'iconografia del mito prometeico

La storia degli studi sulle varianti figurative del mito prometeico presso i Greci riserva all'antico Titano un posto alquanto secondario. Analizzando la bibliografia dedicata spiccano le acute osservazioni di Nicola Terzaghi che individua già nel 1905 la diversità di rappresentazione del supplizio di Prometeo alla colonna, che ricalca per i manufatti più antichi rispetto allo schema figurativo che segue l'incatenamento alla rupe, la descrizione esiodea (Hes. *Th.* 520-531):

δῆσε δ' ἀλυκτοπέδησι Προμηθέα ποικιλόβουλον,
δεσμοῖς ἀργαλέοισι, μέσον διὰ κίων' ἐλάσσας·
καὶ οἱ ἐπ' αἰετὸν ὤρσε τανύπτερον· αὐτὰρ ὃ γ' ἦπαρ
ἦσθιεν ἀθάνατον, τὸ δ' ἀέξετο ἴσον ἀπάντη
νυκτός, ὅσον πρόπαν ἦμαρ ἔδοι τανυσίπτερος ὄρνις.
τὸν μὲν ἄρ' Ἄλκμῆνης καλλισφύρου ἄλκιμος υἱὸς
Ἑρακλῆς ἔκτεινε, κακὴν δ' ἀπὸ νοῦσον ἄλακεν
Ἰαπετιονίδη καὶ ἐλύσατο δυσφροσυνάων,
οὐκ ἀέκητι Ζηνὸς Ὀλυμπίου ὕψι μέδοντος,
ὄφρ' Ἑρακλῆος Θηβαγενέος κλέος εἶη
πλεῖον ἔτ' ἢ τὸ πάροιθεν ἐπὶ χθόνα πουλυβότειραν.

Legò con vincoli che non potevano essere sciolti Prometeo dai molteplici pensieri con catene dolorose, avvincendolo a metà di una colonna; e fece levare contro di lui un'aquila dalle ampie ali, e questa gli divorava il fegato immortale, che tuttavia ricresceva uguale intorno di notte, a quello che l'uccello dalle ali spiegate aveva divorato interamente di giorno. Questo il coraggioso figlio di Alcmeneo dalle belle caviglie, Eracle uccise, respinse lo scellerato strazio dal figlio di Iapeto e lo liberò dagli affanni, non contro la volontà il proposito di Zeus Olimpico, che regna dall'alto: affinché la fama di Eracle tebeo fosse più grande ancora sopra la terra fertile.

Lo schema iconografico dell'incatenamento alla rupe ricalcherebbe invece una variante che, a quanto afferma Terzaghi, sarebbe di matrice eschilea (Terzaghi 1905, 199-215). Lo studioso, infatti, riconosce la scelta della 'montagna' eschilea come espediente scenico e tecnico, per consentire la costituzione di un "riparo dietro al quale si nascondesse l'attore che parlava per Titano rappresentato da una maschera vuota senza attore" (Terzaghi 1905, 199). Ma la giusta osservazione di Terzaghi qui si arresta, senza avanzare ipotesi e spiegazioni ulteriori riguardanti la possibile interferenza del testo eschileo sul cambio iconografico che egli stesso osserva. Una ripresa del tema è da rintracciarsi nel lavoro di John Davidson Beazley il quale, nel 1939, attribuiva un possibile 'cortocircuito iconografico' a una serie di ceramiche attiche datate tra il 440 e il 420 a.C. che – quasi improvvisamente – avevano cominciato a rappresentare il vecchio Prometeo circondato da satiri, con una bella corona, uno o due narteci – verghe realizzate con canne nel quale il Titano nascose le braci rubate – tra le mani e un costume molto 'teatrale'. Beazley richiama apertamente la dipendenza dell'iconografia di queste produzioni da possibili rifacimenti o riallestimenti di opere eschilee nel V secolo a.C. (Beazley 1939, 626).

Il tema di Prometeo legato alla colonna (di matrice esiodea) vs. Prometeo incatenato alla rupe (di matrice eschilea) pare non essere al centro dell'interesse degli studiosi del primo Novecento se non nel contesto e a margine delle discussioni filologiche riguardanti la datazione e la paternità del *Prometeo incatenato*; a seguito del lavoro di Terzaghi nessuno ritorna più sul tema e gli studi iconografici si concentrano sulla rappresentazione di Prometeo *pyrphoros/pyrkaeus*. A tal riguardo sono interessanti i contributi di Faya Causey-Frel del 1984 (Causey-Frel 1984, 51-55) e Marco Di Branco del 1992-1993 (Di Branco 1992-1993, 313-324) incentrati sull'accostamento del dramma satiresco eschileo a ceramiche e ad alcuni frammenti marmorei provenienti da Pergamo databili tra il 170 e l'85 a.C. Nel 1994 Jean-Robert Gisler redige la voce *Prometheus* del *LIMC* che a tutt'oggi resta lo studio più completo riguardo le rappresentazioni di Prometeo nell'arte antica (Gisler 1994, 531-553). Per il mondo romano si vedano i lavori di Helsa Kaiser-Minn del 1981 (creazione dell'uomo sui

monumenti tardo-antichi; Kaiser-Minn 1981) o di Robert Turcan del 1968 e poi del 1999 (utilizzo dell'iconografia di Prometeo sui sarcofagi romani; Turcan 1968, 630-634; Turcan 1999) e il più recente lavoro di Stefania Adamo Muscettola del 2004 (Adamo Muscettola 2004, 2-11). Per la glittica romana, che interpreta la figura di Prometeo come 'creatore', si veda il contributo di Gabriella Tassinari del 1992 (Tassinari 1992, 61-116); ancora come *prôtoplastos* spicca il saggio di Marie-Henriette Quet del 1999 (Quet 1999, 269-330), mentre il Titano legato alla rupe del Caucaso è indagato da Claudia Valeri nel 2010 (Valeri 2010, 427-438). Nel 2003 Carmela Roscino indaga sulle similitudini nelle raffigurazioni di Prometeo e Andromeda (Roscino 2003, 75-99). Il più recente è lo studio di Raffaella Viccei che data al 2012-2013 e che offre, attraverso una ricca panoramica sulle raffigurazioni prometeiche, una solida base documentaria nonché una ricognizione bibliografica che è stata preziosa anche per lo studio che qui si presenta (Viccei 2012-2013, 217-272).

Note iconografiche relative al mito prometeico

Le prime apparizioni del supplizio di Prometeo sulla ceramica figurata sono molto antiche e datano alla fine del VII secolo a.C. con una serie di produzioni a figure nere protoattiche: nel paragrafo *Il periodo protoattico e attico* si propone una lettura delle caratteristiche iconografiche di questa prima fase. Un caso a parte relativo alla produzione laconica è esaminato nel paragrafo *Il supplizio dei Titani della coppa laconica del Museo Gregoriano*. Nel paragrafo *Il periodo delle figure rosse attiche* sono prese in esame le ceramiche a figure rosse di produzione attica; segue l'analisi dell'iconografia del Titano nelle ceramiche a figure rosse italiote (*Produzioni a figure rosse italiote*).

Il periodo protoattico e attico

Nella produzione a figure nere protoattiche il tema centrale della rappresentazione non è "le châtiment" come segnalato da Gisler (Gisler 1994, 536), quanto la liberazione di Prometeo da Eracle. Soltanto nel contesto di questa narrazione, è possibile scorgere come a questo livello cronologico i pittori reinterpretino il castigo del Titano. Infatti, la rappresentazione visuale di Prometeo legato e dell'aquila, pur occupando il centro dello spazio figurativo utilizzabile, è sintetica e integrata con il momento della liberazione da parte di Eracle. Tali raffigurazioni con la liberazione di Prometeo da parte di Eracle con annessa la scena del castigo sono conservate in diversi vasi, alcuni perduti e altri molto frammentari, che si caratterizzano per tre schemi compositivi.

Un catalogo con i riferimenti cronologici e bibliografici dei vasi esaminati è proposto in calce al testo:

- Eracle libera Prometeo e aquila [Figg. 1-7];

- Eracle libera Prometeo con aquila e una sola divinità [Figg. 2-5];
- Eracle libera Prometeo con aquila e teoria di divinità [Figg. 3-4].

Questi vasi, databili tra il 610 e il 550 a.C., hanno anche altre caratteristiche comuni:

- la presenza dell'aquila, fondamentale nel mito prometeico, oltre ad assolvere il suo ruolo di divoratrice del fegato del Titano e bersaglio delle frecce di Eracle, diventa elemento decorativo. Non è raffigurata singolarmente, ma fa parte di uno stormo di aquile [Figg. 2 e 7] che riempie gli spazi vuoti della scena principale e la sua moltiplicazione rafforza il valore iconico della sua rappresentazione: l'aquila è la messaggera di Zeus, la sua ipostasi e uno degli animali in cui si metamorfizza (Buxton 2010, 87), e in questi vasi anche resa figurativa del suo imperio. Le parole di Zeus si vivificano nell'aquila e la sua ripetizione iconografica ne sottolinea l'intensità drammatica e la potenza;
- Eracle è rappresentato secondo l'arcaica posizione della 'corsa in ginocchio' con *leontè* e il 'nodo di Eracle', faretra alata, spada alla cintura e arco [Figg. 2-4]. Invece, nel cratere *skyphoide* proveniente da Vari [Fig. 1] è accovacciato e raffigurato come un cacciatore; Prometeo è sempre nudo, a volte barbato, altre imberbe. In alcuni vasi, la posizione seduta con spalle al palo differisce soltanto per le braccia, che non sempre sono legate [Figg. 3-5]. Segni e posizione evidente della sua prigionia sono sul vaso di Vari [Fig. 1] – con braccia legate dietro la schiena – mentre nelle anfore Vidoni [Fig. 4] e di Karlsruhe [Fig. 5] pare pronto a balzare in avanti;
- l'oggetto al quale è incatenato Prometeo è un elemento cilindrico fortemente slanciato, che si ripete con le stesse caratteristiche in tutti i vasi fuorché nell'anfora Vidoni, dove è un tronco nodoso. La raffigurazione pittorica non descrive appieno il concetto esiodeo di colonna (Hes. *Th.* 522 μέσον διὰ κίον' ἐλάσσης), ma piuttosto un cippo, con il margine superiore tagliato trasversalmente o arrotondato, che assomiglia un po' a quello utilizzato per le flagellazioni, e che costringe il Titano a scontare il proprio supplizio in posizione seduta. I pittori dei vasi protoattici, con l'eccezione del cratere di Berlino [Fig. 7], collocano la scena mitologica principale nel registro superiore facendola coincidere con la superficie della spalla del vaso, più ampia dei restanti registri distribuiti sul corpo. La decorazione 'a registro' potrebbe far pensare a una compressione delle figure, quindi anche della colonna, nello spazio limitato della fascia decorata, che avrebbe costretto a rappresentare Prometeo seduto e legato a una mezza colonna;
- nei vasi esaminati la scena della liberazione avviene – tranne nel cratere di Vari [Fig. 1] – alla presenza della divinità: quasi come se l'azione di

Eracle avesse bisogno di un permesso divino, e del resto, è l'ordine di Zeus che viene a essere trasgredito. La presenza di divinità non risulta nella tradizione letteraria per questa altezza cronologica, e attestandosi soltanto iconograficamente va a integrare a livello figurativo, il tema del supplizio a quello della liberazione. Questo desiderio di rendere solenne il momento della liberazione con tante divinità potrebbe indicare la presenza di narrazioni di vicende mitologiche che non sono passate per una formulazione poetica;

- circa la metà dei vasi presi in considerazione finora presenta delle iscrizioni. In alcuni casi esse sono determinanti per la comprensione dei personaggi che compongono le teorie di divinità (Terzaghi 1905, 205 e ss.). Tutte le figure dell'anfora del Museo Archeologico Etrusco di Firenze [Fig. 3] sono accompagnate da iscrizioni comprensibili. Da sinistra verso destra si legge: ΗΕΡΜΕ[Σ], ΑΘΕΝΑΙΑ, ΠΡΟΜΕΘΕΕ, in alto, inframmezzato dal palo ΗΕΡΑΚΛΕ[Σ], parzialmente ricostruito perché o la scritta era sovradipinta sull'ala dell'aquila ed è andata perduta o sono state indicate soltanto le ultime due lettere della parola [ΑΙΕΤ]ΟΣ, ΔΕΜΕΤΕΡ, [ΠΟΣΕΙ]ΔΟΝ (Bothmer 1944, 168; *ABV*², 97.28; *Paralipomena*, 37; *Beazley Addenda*², 26; Immerwahr 1990, 40, n. 166, omette il nome di Prometeo e legge [Α]Π{Π}Ο[ΛΛΟΝ] invece di [ΠΟΣΕΙ]ΔΟΝ; Klüiver 1995, 65, n. 2). Sull'anfora della Collezione Vidoni [Fig. 4], invece, le iscrizioni non sono chiaramente leggibili e una ipotesi di lettura è tentata soltanto da Terzaghi (Terzaghi 1905, 205, n. 16) il quale riconosce sul capo di Prometeo una scritta monca e contenente alcuni errori grafici. Lo studioso legge da destra a sinistra Π{P}ΟΝΟΕΣ, “una forma che ha molta somiglianza di senso col nome del Titano e che del resto richiama anche Pronoe moglie di Prometeo”. La superficie dell'anfora di Karlsruhe [Fig. 5] è costellata di scritte le quali purtroppo non sono decifrabili, non soltanto per le pessime condizioni del vaso, ma perché in alcuni casi sembrano non significanti: appaiono piuttosto come una serie di segni grafici ovvero lettere sparse, secondo un uso pittorico riscontrato anche su altri vasi (Mayor, Colarusso, Saunders 2014, 447-493). L'utilizzo delle iscrizioni, una sorta di didascalie qualificanti il personaggio raffigurato, potrebbe spiegarsi con l'intenzione dei pittori di indicare in maniera inequivocabile i soggetti da loro rappresentati alla committenza o l'introduzione di schemi e modelli figurativi non noti e dei quali si favorisce il pieno riconoscimento da parte del fruitore finale del vaso. Una ipotesi del genere era stata avanzata già da Beazley (Beazley 1939, 618-639), proprio a riguardo della nuova iconografia di Prometeo con i satiri, dove l'utilizzo dell'etichetta, oltre a dare un'indicazione di tipo teatrale (sull'argomento si veda Taplin 2007, 42-43; Seminario *Pots&Plays* 2015, 38), assegnava con sicurezza quella nuova tipologia iconografica a un determinato personaggio.

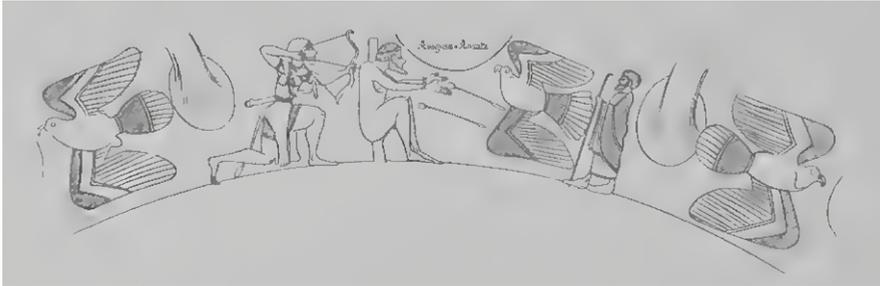
A chiusura di questa prima serie di vasi, sono rilevanti due osservazioni. La prima attiene al mito della liberazione di Prometeo da parte di Eracle, che risulta di grande importanza per l'officina protoattica del Pittore di Nessos (*ABV*², 4 e 6; Beazley 1986, 131, pl. 13.2-3; Brommer 1970, 50-67; Papaspyridi-Karouzou 1963, 11-14, 103-106, pls. 21-22), il quale produce ben due esemplari [Fig. 1-2] utilizzando la stessa forma di vaso, identica tematica e quasi lo stesso schema compositivo, istituendo di fatto la tradizione figurativa successiva presente sulle anfore tirreniche, anche se con piccole differenze. Diversa è la resa pittorica di Eracle, il quale, nel vaso di Vari [Fig. 1], è un cacciatore mentre nel cratere del Falero [Fig. 2] è l'eroe vittorioso della prima fatica contro il leone di Nemea di cui indossa la pelle (Pi. I, 6, 48). Altra discrepanza sta nella la posizione di Prometeo nei confronti di Eracle, in quanto nel vaso di Vari [Fig. 1] il Titano è di fronte a Eracle mentre in quello del Falero Eracle è posizionato alle spalle di Prometeo, quasi a tendere un agguato all'aquila nascosto dalla figura del Titano [Fig. 2]. In questo vaso è presente anche una divinità ammantata e con bastone che



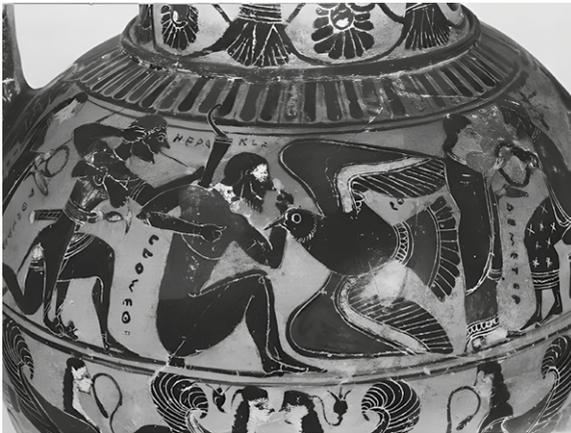
1 | Cratere *skyphoide* su alto piede. Atene, National Museum (n. inv. 16384). 610 a.C. Proveniente da Vari in Attica. Attribuito al Pittore di Nessos o al Pittore della Chimera. Bibliografia: *ABV*², 4 e 6; Papaspyridi-Karouzou 1963, 11-14, 103-106, pls. 21-22; *Paralipomena*, 3.13; Brommer 1972, 86, fig. 42; Boardman 1974, fig. 6; Bianchi Bandinelli, Paribeni 1976, n. 136 (A); Tölle-Kastenbein 1980, 145, fig. 43; Beazley 1986, 131, pl. 13.2-3; Schefold, Jung 1988, 49, fig. 23; *Beazley Addenda*², 1, 4; Gisler 1994, 539-540, n. 57; Hurwit 1998, 97, fig. 69; Batino 2002, 459, fig. 4; Charbonneaux, Martin, Villard 2003, 50-51, fig. 54; Alexandridou 2009, 503, fig. 4; Viccei 2012-2013, 221 anticipa la datazione del Pittore di Nessos al 620-600 a.C.

osserva la scena da dietro il volatile; non si sa se tale personaggio divino compaia anche nel primo manufatto a causa della sua frammentarietà. Il mito di Eracle, sempre più collegato alla nascente sfera di influenza attica, è il protagonista anche delle vicende del Titano.

L'altra osservazione riguarda la serie delle anfore 'tirreniche'. Esse consolidano nelle vicende della liberazione di Prometeo la presenza delle divinità, le quali pur assistendo alla scena, interagiscono tra loro e non intervengono all'azione raffigurata. Questa classe di materiale, prodotta principalmente per l'esportazione verso i grandi centri etruschi (Thiersch



2 | Cratere protoattico. Luzern, Galerie Fischer, ex Erbach. 610-600 a.C. Proveniente dal Falero. Attribuito al Pittore di Nessos. Bibliografia: Benndorf 1868, 105-106; Terzaghi 1905, 203, fig. 6; Kübler 1950, 25, pl. 78; *Paralipomena*, 6,3; Gisler 1994, 540, n. 58; Viccei 2012-2013, 221 anticipa la datazione del Pittore di Nessos al 620-600 a.C.



3 | Neck anfora tirrenica. Museo Archeologico Etrusco di Firenze (n. inv. 76359). 575-550 a.C. Proveniente da Corneto-Tarquina. Attribuita al Pittore di Prometheus. Bibliografia: Terzaghi 1905, 203, tav. 2; Beazley, Magi 1939, 25; Bothmer 1944, 165 e 168; *ABV*², 94 ss. e 97.28.; *Paralipomena*, 37; Scheibler 1983, 175, fig. 152; *Beazley Addenda*², 26; Gisler 1994, 541, 67; Kluiver 1995, 59, no. 2; Kreuzer 2005, 196, fig. 16; Viccei 2012-2013, 221 posticipa la datazione del vaso al 560-550 a.C.



6 | Coppa laconica. Museo Gregoriano Etrusco, Roma (n. inv. 16592). 556-550 a.C.
Proveniente da Cerveteri. Attribuita al Pittore di Arkesilas II. Bibliografia: Terzaghi 1905, 201, fig. 3; Albizzati 1924, 140, pl. 17; Lane 1933, 140, 165; Pelagatti 1958, 490-491, fig. 8; Pisi 1990, 10-12; Gisler 1994, 539 n. 54 con bibliografia precedente; Charbonneaux, Martin, Villard 2003, 80, fig. 85; Viccei 2012-2013, 220, fig. 1.



7 | Cratere a colonnette. Berlino, Antikensammlung (n. inv. F1722). 560-550 a.C.
Proveniente da Chiusi. Attribuito al Tyrrhenian Group. Bibliografia: Terzaghi 1905, 204; Bothmer 1944, 161-170; *ABV*², 104.124; *Paralipomena*, 39; *Beazley Addenda*², 26; Gisler 1994, 542, n. 70; Viccei 2012-2013, 221.



8 | Coppa attica. Collezione privata. 500 a.C. o al più tardi al 490-480 a.C. Provenienza sconosciuta e di attribuzione incerta. Bibliografia: Schauenburg 1970, 36, pl. 18.2; Gisler 1994, 542, n. 71.

l'uno perché generoso fautore del dono del fuoco ai mortali, l'altro perché istitutore dei modi del sacrificio dopo il furto della mandria di Gerione (Apolloed. II, 106-110). A rafforzare la dicotomia della funzione civilizzatrice di Prometeo ed Eracle è la presenza, accanto a quest'ultimo, di Hermes e Atena, entrambe divinità di *metis*. Dal punto di vista figurativo i pittori, interpretano la figura del Titano in modi diversi e gli oggetti del castigo sono relegati a elementi secondari, immancabili, ma di contorno: Prometeo non è mai legato, quasi come se il momento della liberazione dalle catene fosse avvenuta precedentemente e altro non restasse da fare a Eracle se non uccidere l'aquila a colpi di freccia. Inoltre, lo scarso interesse per lo strumento punitivo, la 'mezza colonna' è da rintracciare proprio nel fatto che essa è variamente interpretata: da palo, nell'anfora della Collezione Vidoni diventa un tronco nodoso [Fig. 4].

Discorso diverso per produzione e datazione è da fare per una coppa attica conservata in una collezione privata [Fig. 8] sulla quale oltre a un paradigma figurativo arcaicizzante, molto simile a quello delle anfore tirreniche – schema e posizione di Eracle; elemento del castigo; Prometeo non legato; aquila in volo – ritorna anche la presenza di iscrizioni di abbellimento di senso incomprensibile (Brommer 1970, 50-67). Questa volta però, invece della teoria degli dèi, la scena è incorniciata dalla presenza di due personaggi a cavallo, identificati come i Dioscuri da Gisler (Gisler 1994, 542, n. 71), elementi estranei alla vicenda mitica della liberazione di Prometeo (Schauenburg 1970, 36, pl. 18.2). I cavalieri, in realtà, potrebbero fungere anche soltanto da elemento riempitivo e decorativo poiché un arciere e un cavaliere sono presenti sull'altro lato del vaso.

Il supplizio dei Titani della coppa laconica del Museo Gregoriano

Una celebre coppa laconica conservata presso il Museo Gregoriano di Roma [Fig. 6] è in assoluto il primo manufatto ceramico incentrato sui castighi dei Titani. La diversa prospettiva della produzione attica da quella laconica appare molto evidente e attraverso la quale il pittore esprime una possibile differente tradizione, mettendo l'accento solo sul supplizio del Titano Prometeo e inserendo nella sua narrazione la punizione di Atlante.

Prometeo è rappresentato assieme al fratello Atlante, entrambi costretti a patire il supplizio inferto loro dal padre degli dèi. Atlante sorregge la volta del cielo mentre Prometeo subisce il divoramento del fegato da parte dell'aquila. Questa volta il supplizio del Titano è ben evidente e alcuni particolari sono resi in sovradipintura paonazza: il sangue che sgorga dal becco forma una pozza sul pavimento; le legature evidenti ai polsi – per la cui realizzazione il pittore non ha esitato a rendere sproporzionate le braccia di Prometeo – e alle caviglie; la corda che partendo dagli arti del Titano è avvolta più e più volte intorno alla colonna, tutti dettagli che sottolineano la volontà dell'artigiano di rendere il supplizio del Titano connotato da particolari realistici. L'elemento a cui è incatenato Prometeo questa volta è proprio una colonna, dotata di capitello dorico e scanalature e il pittore sembra quasi abbia voluto parafrasare in immagini il testo esiodico (Hes. *Th.* 522 μέσον διά κίων' ἐλάσσας). Effettivamente, nella *Teogonia* la descrizione di Atlante occupa i versi 516-517 e immediatamente a seguire quella di Prometeo (vv. 521-522). Eppure, la scena è stata interpretata da alcuni studiosi (Albizzati 1924, 66) come la punizione di Tantalo o Sisifo con Tizio, mentre è chiaro che “the representation corresponds so closely with the account of Hesiod that the painter may actually have had the poet's words in mind” (Lane 1933, 165. Anche Catalin 2010, 196, Fig. 3).



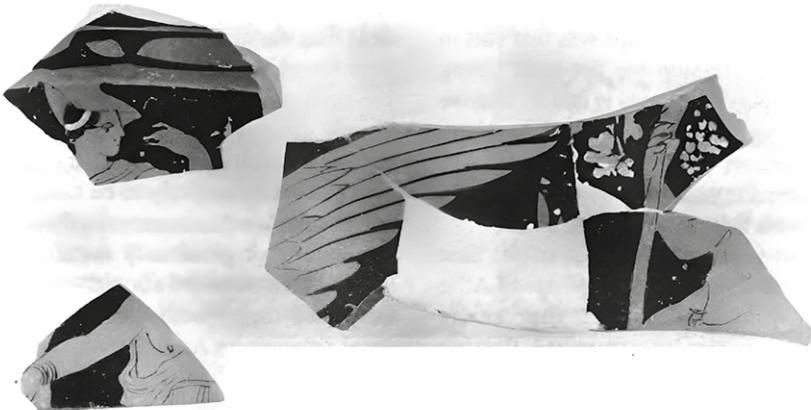
9 | Frammento di cratere attico. Ashmolean Museum, Oxford (n. inv. G725). Metà del V secolo a.C. Proveniente da Naucrati. Bibliografia: Beazley, Payne, Price 1931, 123, pl. 67.1.

Il periodo delle figure rosse attiche

La raffigurazione del castigo di Prometeo nei vasi a figure rosse di produzione attica è stata riscontrata soltanto su frammenti, i quali pongono non pochi problemi per quanto riguarda la lettura iconografica.

Il frammento più antico data alla metà del V secolo a.C. [Fig. 9] e per la sua attribuzione al supplizio di Prometeo non c'è unanimità tra gli studiosi anche se lo stesso Beazley propende per una possibile identificazione in Prometeo (Beazley, Payne, Price 1931, 123, pl. 67.1) pur proponendo altre possibili iconografie che spaziano da personaggi maschili come Tizio, Teseo, Piritoo e Amico a quelli femminili come Andromeda. Purtroppo, il frammento, proveniente da Naucrati [Fig. 9] mostra unicamente i piedi di una figura umana con dei legacci neri che si staglia sulla superficie a risparmio del vaso, dando l'idea di un corpo legato contro un oggetto verticale, come una superficie rocciosa.

La seconda testimonianza attica è un cratere a campana frammentario proveniente dagli scavi Galatia e conservato a Gordion [Fig. 10] che, spezzato nella molteplicità dei pezzetti superstiti, mostra una divinità, probabilmente Hermes (fr. P4715), parte del torso e del braccio di Prometeo legato a qualcosa che assomiglia a una superficie rocciosa (fr. P4716), parte dell'ala dell'aquila dietro la quale vi è Apollo che regge un ramo d'alloro (fr. P4714). La presenza di quest'ultimo è un *unicum* per la produzione attica a figure rosse a questo livello cronologico e ciò ha portato all'ipotesi che il frammento di Gordion potesse in qualche modo richiamare un momento non del *Prometeo incatenato* ma l'*incipit* del *Prometeo liberato* (DeVries 1997, 453; Viccei 2012-2013, 245) del quale conosciamo l'andamento grazie alla traduzione ciceroniana:



10 | Frammenti di cratere a campana attico. Gordion Museum, Turkey (nn. inv. P4714-16). 370-360 a.C. Non attribuito. Bibliografia: DeVries 1993, 520-521; DeVries 1997, 453, fig. 12; Roscino 2003, 97; Viccei 2012-2013, 245-246.

anche nel *Liberato* Prometeo è appeso alla rupe del Caucaso (fr. *193 Radt; Radt 1985, 310-313) e Apollo è il dio invocato da Eracle prima di scagliare la freccia contro l'aquila (fr. *200 Radt; Radt 1985, 318). Il dio invece, con didascalìa e arco, compare sull'anfora tirrenica della Collezione Vidoni [Fig. 4].

Lo stato frammentario dei due vasi non consente di ricostruire la possibile presenza della scena del supplizio di Prometeo ma sono comunque di importanza fondamentale. Infatti, essi testimonierebbero non soltanto la presenza del castigo del Titano nella ceramica a figure rosse di produzione attica ma nel caso dei frammenti di Gordion, per quanto essi siano una variante rara rispetto alla tradizione prevalente, anche la persistenza dello schema figurativo con le divinità. Infatti, la copiosa produzione vascolare a figure rosse tra il 440 e il 400 a.C. nel quale compare il Titano, sembra orientata verso un'altra tipologia iconografica di Prometeo, il quale è raffigurato con nartece e satiri (Beazley 1939, 618-639; Gisler 1994, 531-553 *passim*; Viccei 2012-2013, 225-245), e nella *kylix* attribuita a Douris, un *hapax* nelle rappresentazioni del Titano, in cui è riccamente vestito e in compagnia di Era (proveniente da Vulci, datata tra il 480 e il 470 a.C., è conservata a Parigi presso il Cabinet des Médailles, n. inv. 542; Beazley 1963, 438.133, 1653). Ciò che invece è un elemento di assoluta novità [Fig. 10] è l'eliminazione dell'elemento della nudità di Prometeo. Infatti, ciò che appariva come una costante nei vasi a figure nere era la raffigurazione del Titano completamente nudo, mentre a partire proprio da questo frammento, e continuando anche nella produzione italiota successiva, Prometeo è coperto da una lunga veste panneggiata.



11 | Cratere a campana apulo nello stile di *Gnathia*. Paul Getty Museum, Malibu (n. inv. 82AE.15). 360-350 a.C. Provenienza incerta. Attribuito al Pittore di Konnakis. Bibliografia: Green 1986, 137-138; Gisler 1994, 549, n. 24; Viccei 2012-2013, 247, fig. 13; Tedeschi 2017, 117-118.

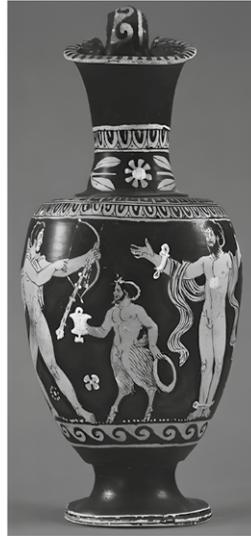
Produzioni a figure rosse italiote

Per le figure rosse non di produzione attica, le quali sovente seguono sviluppi iconografici e tematiche differenti rispetto a quelle della Grecia continentale (un parere contrario e favorevole a una continuità tematica e iconografica tra le figure rosse attiche con Prometeo e la produzione italiota determinata da una “comune ispirazione teatrale” o da un “comune modello di riferimento” è in Roscino 2003, 97), l’elemento riferibile al castigo di Prometeo è ravvisabile in tre vasi, nei quali, è fissa la presenza dell’aquila e la non-nudità, ma non è possibile intravedere caratteristiche seriali.

La raffigurazione del supplizio di Prometeo è riscontrabile in un cratere apulo nello stile di *Gnathia* [Fig. 11] in cui il Titano è raffigurato in modo quasi caricaturale. L’elemento del castigo non è più raffigurato ed è individuabile soltanto dalla presenza di fascette bianche ai polsi. Ciò che però innova totalmente lo schema figurativo finora seguito è la posizione del Titano: Prometeo non è più inginocchiato ma in piedi con le braccia aperte. Coperto da un corto mantelletto, la sua nudità è sottolineata dal ventre prominente e dagli arti rinsecchiti. Il Titano raffigurato con barba e capelli canuti ha i genitali rigonfi, forse una rappresentazione caricaturale del *kynodesme*, pratica convenzionale nella produzione del Pittore di Konnachis (una carrellata rappresentativa delle sue produzioni è in Rebaudo 2015b, 147-162). La simbologia antica, che trasportava la liberazione del Titano in



12 | Cratere a calice apulo. Staatliche Museen, Berlin (n. inv. 1969.9). 350-340 a.C. Proveniente forse da Sibari. Attribuito al Pittore di Branca. Bibliografia: Trendall, Webster 1971, 61, n. III.1, 27; Moret 1975, 184-186, n. 119, pl. 95.2; Kossatz-Deissmann 1978, 136-1412, ur. K45, tavv. 26.1, 27.1; Trendall 1989, 87-88; DeVries 1993, 517-523; Taplin 1993, 25 e ss.; Gisler 1994, 542, n. 72; Roscino 2003, 95-98; Todisco 2003, 447; Taplin 2007, 80-82; Viccei 2012-2013, 248-249; Seminario Pots&Plays 2015, 35, fig. 2; Taplin 2015b, 19, fig. 7.



13 | *Oinochoe* apula.
University Art Museum,
Princeton (n. inv. 1989.30).
340-330 a.C. Provenienza
sconosciuta. Attribuita al
Pittore di Ascoli Satriano.
Bibliografia: Gisler 1994,
427, 72bis; Rossi 2012, 55-56;
Vicci 2012-2013, 249-250.

un contesto abitato da forze umane, animalesche e divine, è stata completamente rimpiazzata e l'aquila da messaggera di Zeus, si tramuta in un uccello molto meno pericoloso e austero, dalle sembianze più simili a un'anatra che a quelle di un feroce rapace.

Lo schema figurativo del castigo di Prometeo è totalmente rielaborato su di un cratere apulo del Pittore di Branca: il Titano appare in piedi con le braccia aperte e legate a un 'arco di roccia' [Fig. 12] (per l'interpretazione iconografica dell'arco di roccia si veda Roscino 2003, 75-99). Coperto da un tessuto trasparente, sinuoso e drappeggiato, è in compagnia di diverse divinità. Eracle non è più raffigurato mentre imbraccia l'arco ma con la clava. L'aquila, da co-protagonista del momento della liberazione, è posizionata nel secondo registro, non colpita più da alcuna freccia. L'atto della 'liberazione' sembra inquadarsi in una dimensione quasi sacra, che non prevede più il combattimento tra Eracle e l'aquila e sul lato destro dell'arco di roccia è raffigurato nuovamente un personaggio seduto e con ramo di alloro, per certi versi, assimilabile all'Apollo del frammento di Gordion [Fig. 10].

Eracle e l'aquila ritornano, invece, su di una *oinochoe* apula che raffigura la liberazione di Prometeo [Fig. 13]. Lo schema figurativo del vaso è, in questo caso, un sunto delle precedenti rappresentazioni. Prometeo compare in piedi, nudo con un velo svolazzante tra le braccia aperte: composizione tipica delle produzioni a figure rosse italiote, ma alle sue spalle c'è un cippo con catena sovradipinta, che richiama l'elemento del castigo dei vasi a figure nere più antichi. Completamente trasformata, perché realizzata come un parallelepipedo modanato, simile a un altare su cui tre oggetti ellittici potrebbero raffigurare delle offerte, la 'mezza colonna' ricorda il racconto esiodeo (Hes. *Th.* 522 μέσον διὰ κίων' ἐλάσσας). Ai polsi e alle caviglie ceppi sovradipinti

in bianco, richiamano gli antichi legacci, ma questa volta non sono collegati a nulla e non confluiscono verso la catena della mezza colonna, la quale funge da elemento quasi decorativo piuttosto che punitivo. Eracle, armato anche di clava, imbraccia nuovamente l'arco mentre l'aquila voltegga alle spalle di Prometeo. Tra Eracle e il Titano si segnala l'inserimento di Pan con cerchio e *kantharos*.

La tradizione testuale del supplizio di Prometeo

Un processo esattamente inverso accade nelle fonti letterarie antiche per quanto riguarda il racconto del supplizio riservato a Prometeo, in cui la tradizione ha tramandato come *unicum* la versione esiodea, mentre ha conservato innumerevoli testimonianze sul Titano incatenato alla rupe fino alle fonti latine. Come già accennato è di Esiodo (Hes. *Th.* 522 μέσον διὰ κίων' ἐλάσσας) la testimonianza più antica del racconto di Prometeo “dai molteplici pensieri”, spinto da Zeus contro una colonna al quale è legato con “terribili catene”. Si tratta di una colonna collocata in un punto senza alcun riferimento geografico o spaziale; in un luogo non-luogo in cui l'aquila dalle ampie ali mandata da Zeus può compiere indisturbata il suo crudele servizio: mangiare il fegato di Prometeo che ricresce la notte per poter essere nuovamente fagocitato il giorno seguente. L'elemento al quale è incatenato Prometeo è una colonna o un pilastro (κίων; Hes. *Th.* 522): un elemento fissato al suolo dalla forma cilindrica che dal testo si trasferisce all'immagine. Lo scolio *vetus* al v. 522 della *Teogonia* derivante da un commentario antico composto intorno al I sec. d.C. (Di Gregorio 1971, 2; Di Gregorio 1975, 80. Hes. *Sch. Th.* 522) così riporta:

μέσον διὰ κίων' ἐλάσσας: ἡ ἄγνοια ἢ ἀπὸ τοῦ σώματος ἐστὶν ὁ κίων· κίονα δὲ λέγει τὰ Καυκάσια ὄρη. ἄλλως. μέσον διὰ κίονα: ἦτοι διὰ μέσου κίονος δῆσας τὸν Προμηθεά, ἢ μέχρι τοῦ μέσου κίονος ἐλάσσας καὶ εἰς τὴν γῆν κατακρύψας, ἴν' ἦ περὶ τὸ ἀνώτατον μέρος δεδεμένος ὁ Προμηθεύς.

‘Avvicendolo a metà di una colonna’: l'ignoranza, quella che viene dal corpo, è la colonna; dice ‘colonna’ i monti del Caucaso. In altro modo. ‘A metà di una colonna’, cioè legando Prometeo a metà di una colonna, o spingendolo fino a metà di una colonna e nascondendo questa nella terra, cioè trovandosi Prometeo legato alla parte più alta (della colonna).

(Trad. Cassanmagnano 2009, 549)

La necessità dello scoliasta di spiegare questo verso è indice di una difficoltà presente già in antico di dare una giusta collocazione del luogo del castigo di Prometeo, non soltanto in ambito geografico, ma anche nell'immaginario collettivo. Dal punto di vista iconografico, a proposito del vaso di Vari [Fig. 1], Friedrich Gottlieb Welcker nel 1857, avanzò l'ipotesi che Prometeo più che essere legato a una colonna fosse rappresentato impalato (Welcker 1857,

763). La teoria, riportata anche da Nicola Terzaghi (Terzaghi 1905, 206) è priva di fondamento sia testuale che figurativo.

Infatti, Zeus legò con catene indissolubili Prometeo “a metà di una colonna” (Cassanmagnano 2009, 147), o “a una mezza colonna” e i pittori, a partire dal 610 a.C. fino al 450 a.C. almeno, hanno rappresentato ciò che risultava in concordanza con il testo di Esiodo.

La prima testimonianza testuale del supplizio prometeico dopo Esiodo, facendo eccezione per Esopo, il quale però non accenna mai al supplizio del Titano e che riserva a Prometeo il ruolo di protagonista in tre favole (124: *Zeus, Prometeo, Atena e Momo*; 210: *Il leone, Prometeo e l'elefante*; 322: *Prometeo e gli uomini*), è da rintracciare in Eschilo il quale utilizza il mito in più occasioni facendone oggetto sia di un dramma satiresco che di almeno tre tragedie. Infatti, la figura di Prometeo attraversa in maniera quasi trasversale l'opera eschilea (Cipolla 2015, 83-84) nonostante sia ancora aperta la *querelle* tra gli studiosi sulla paternità eschilea del *Prometeo incatenato* (per l'attribuzione a un anonimo più tardo anche Méutis 1960 e Griffith 1977. Ritorna sull'argomento anche il recentissimo Citti 2021, 35).

Una invenzione poetica, che invece, con tutta probabilità, è da ascrivere a Eschilo, è la collocazione geografica del luogo del supplizio di Prometeo. Come già accennato, Esiodo non colloca la ‘colonna’ in nessun luogo geografico particolare mentre Eschilo pone il Titano in un luogo aspro e selvaggio, presso il monte Caucaso che nel prologo del *Desmotes* Kratos descrive come “ai confini del mondo”, “un deserto privo di uomini” (Aesch. *Pr.* vv. 1-2). L'Atene del V secolo a.C. non è estranea al mondo e alla cultura della Scizia, universalmente conosciuta allora per l'abilità dei suoi cavalieri e dei suoi arcieri tanto da costituire un ‘corpo di polizia’ composto da arcieri sciti in servizio per garantire la sicurezza della *polis* (Tuci 2004, 3-18). Ma Eschilo fa di questa regione e del monte Caucaso un luogo impervio e desolato, che incute terrore. La determinazione geografica di un luogo per la rupe di Prometeo diventa *topos* letterario per la tradizione, eternando la rupe come il luogo destinato al supplizio del Titano, così il Caucaso, soppianta di fatto il luogo non-luogo di Esiodo. L'elenco delle occorrenze a tal riguardo è la conferma più evidente di quanto il motivo del Caucaso sia diventato canonico nella letteratura antica, partendo, almeno per ciò che la tradizione ci ha conservato, dall'intuizione drammaturgica eschilea.

Nel *Prometeo incatenato*, sin dai primissimi versi del prologo, Eschilo descrive con dovizia di particolari il momento dell'incatenamento del Titano alla rupe del Caucaso. È Kratos a parlare, riferendo in modo perentorio a Efesto le modalità con le quali portare a termine l'ordine ricevuto da Zeus. La descrizione del supplizio in atto dura 87 versi, nei quali si ripete più volte l'ordine di inchiodare e di legare con ferri e chiodi il corpo di Prometeo alla rupe. Gli spettatori dovevano sicuramente vivere con angoscia il momento drammaturgico, partecipando del dolore del Titano, probabilmente acuito da rumori di scena che riproducevano il suono del martello e delle catene (come ipotizzato da Griffith 1983, 31). Il momento del supplizio indubbia-

mente doveva restare ben impresso tanto che l'anonimo compilatore della *hypothesis* riferisce che il punto principale della tragedia è l'incatenamento di Prometeo (Aesch. *Pr. hyp.*: τὸ δὲ κεφάλαιον αὐτοῦ ἐστὶ Προμηθέως δέσις; Wilamowitz-Moellendorff 1914, 22).

Nell'economia del dramma però, questi versi occupano uno spazio ridotto (87 versi su 1093 complessivi), quindi si potrebbe supporre che l'interesse del compilatore possa essere ascritto a qualcosa di diverso, tanto spettacolare da restare impresso nella memoria o di essere perpetuato anche nelle successive repliche come elemento fondante della composizione della stessa opera, la scenografia. Una possibile conferma di ciò è in un recentissimo contributo di Monica Centanni (Centanni 2022, 49-82) in cui si sottolinea quanto l'*opsis*, cioè la dimensione scenico-spettacolare della tragedia, fosse cara a Eschilo, motivo per cui il tragico di Eleusi non rientrava tra i preferiti di Aristotele (Arist. *Po.* 50b, 17-18). Come nota Centanni, il giudizio aristotelico non proprio favorevole nei confronti di Eschilo, definisce di contro la capacità del tragico di creare suggestioni di forte impatto, anche visivo, nell'allestimento scenico delle sue opere, in totale disappunto della critica moderna che gli riconosce una certa austerità non solo verbale ma anche drammaturgica. Nel *Prometeo liberato*, di cui si possiede un lungo frammento grazie alla traduzione latina di Cicerone (*Tusc.* II, 10, 23ss.; fr. *193 Radt; Radt 1985, 310-313) e ai versi del *Prometheus* di Accio (D'Antò 1980) si evince quanto fosse 'sublime' e terrificante la scena del supplizio del Titano, il quale non soltanto è legato e incatenato alla rupe del Caucaso ma che viene inchiodato alla roccia, con la conseguente frantumazione delle ossa attraverso l'inserimento di cunei. Nonostante il forte *pathos* presente nel prologo del *Prometeo incatenato*, Eschilo nel *Prometeo liberato* forza la resa drammatica della scena con una descrizione di crudo e macabro realismo. Confrontando la tradizione iconografica del supplizio di Prometeo con i testi eschilei superstiti, l'ambientazione mitica dell'episodio rappresentato sui repertori vascolari appare certamente condivisa, ma di contro, vista l'assenza quasi totale di *pathos* nelle scene figurate, esse si discostano sensibilmente dalla drammaticità conservata nei testi tràditi.

Note di scena e scenografia

A partire dalle produzioni a figure rosse, sia attiche che apule, è rilevante un interesse maggiore delle officine non più soltanto per la scena della liberazione di Prometeo da parte di Eracle ma anche un'attenzione più definita alla figura del Titano. Nel vaso del Pittore di Konnakis [Fig. 11] Prometeo compare in compagnia soltanto dell'aquila. Il teatro in generale potrebbe aver provocato l'innesto di elementi nuovi nello schema figurativo di solito utilizzato per le figure nere. Infatti, nel cratere apulo appena menzionato, si ritiene che la raffigurazione di Prometeo in forma caricaturale possa essere stata influenzata dal teatro di Epicarmo (Vicci 2012-2013, 247; Tedeschi 2017, 117). Ciò che sicuramente è rilevabile in queste produzioni è il distacco:

prima Prometeo è parte di un contesto formato da più figure, per poi divenire un elemento isolato e centrale della rappresentazione. Prometeo diventa ‘personaggio’ nella produzione ceramica e anche in quella teatrale.

Il frammento proveniente da Naucrati [Fig. 9] con la porzione di rupe e i piedi forse appartenenti a Prometeo, potrebbe segnare, nonostante la piccolissima porzione figurativa conservata, il *terminus post quem* del verificarsi del cortocircuito iconografico sullo scambio colonna/rupe e letterario Esiodo/Eschilo. Datato alla metà del V secolo a.C., infatti, potrebbe rappresentare lo spartiacque del modo di intendere l’iconografia del castigo. Così come nei vasi a figure nere il mito narrato è quello della ‘liberazione’ (Aellen 1994, 49; Roscino 2003, 98), nel quale compare la colonna di Prometeo, allo stesso modo nei vasi a figure rosse il dato rilevante è la rappresentazione della rupe. Un elemento non verificabile, a causa della conservazione frammentaria dei vasi, è l’associazione della roccia del Caucaso con Eracle liberatore.

Con i frammenti provenienti da Naucrati e Gordion, si cominciano a scorgere degli elementi nuovi, le linee di contorno, influenzate probabilmente dalla pittura murale (Robertson 1951, 151-159). Nel vaso del Pittore di Konnakis e del Pittore di Ascoli Satriano esse indicano il suolo [Figg. 11 e 13]; nel vaso del Pittore di Branca il suolo è determinato dalla parte bassa dell’arco di roccia [Fig. 12], in altri casi, come nei frammenti attici, la rupe del Caucaso [Figg. 9-10].

Proprio la linea del suolo, che in alcuni casi, è resa in maniera fortemente ondulata, indica l’inserimento delle figure in un contesto roccioso (sulla reinterpretazione dell’elemento prospettico e scenografico nel mondo classico si veda De Rosa 2017, con ricca bibliografia tematica). Plausibilmente proprio la messa in scena delle tragedie e dei drammi satireschi incentrati sulla figura di Prometeo poté creare questo cambio di contesto: nel repertorio figurativo dei pittori non è sentito più come necessario raffigurare il Titano in un luogo non-luogo, perché l’arte poetica ha definito un contorno geografico netto: la rupe del Caucaso. Infatti, anche in teatro è avvenuto lo stesso procedimento di materializzazione: dal nulla mitico esiodeo si è passati a una geografia reale. Mettendo in scena le vicende del Titano, in maniera tragica o para-tragica, nel mondo conosciuto, seppur lontano nell’immaginazione e nella conoscenza degli ateniesi del tempo come la Scizia, la storia di Prometeo è accaduta nuovamente, su di una scena teatrale: è avvenuta ‘veramente’. Qualche indicazione di come potesse essere stato interpretato il ‘nuovo mondo’ di Prometeo è leggibile nella stessa tragedia del *Prometeo incatenato*: una “roccia sospesa sull’abisso” (Centanni 2003, 298-299 e 1152) in cui Io, la fanciulla cornigera, per parlare con il Titano è costretta ad alzare lo sguardo (Aesch. *Pr.* 563-564) e da quella stessa rupe minaccia di gettarsi (Aesch. *Pr.* 747-748). Molti studiosi nel tempo si sono interpellati per determinare come possano essere state allestite le opere drammaturgiche dedicate a Prometeo. Alcuni studiosi (Terzaghi 1905, 199; Bolle 1906, 6; Focke 1930, 277-278; Davidson 1994, 33-40 con bibliografia

pregressa) ritengono plausibile un allestimento scenico ‘spettacolare’ con la realizzazione di una grande struttura a imitazione della roccia del Caucaso, altri di contro (Robert 1896, 561; Kaffenberger 1911, 27; Flickinger 1936, 166; Murray 1940, 39; Reinhardt 1949, 11, 77; Wilamowitz [1966] 1914, 114-140; Ferrin Sutton 1983, 289-294) bollano queste ipotesi ritenendole “weird” (Taplin 1977, 243) e ipotizzano un possibile allestimento scenografico che prevedesse l’uso di un fantoccio, dietro il quale potesse nascondersi un attore, affisso o trascinato in scena presso una struttura.

A sostegno della possibilità che il frammento di Naucrati possa raffigurare proprio Prometeo è importante sottolineare che a partire dalla metà del V secolo a.C. cominciano a essere raffigurati anche altri personaggi mitici incatenati a una rupe. La possibile somiglianza dei piedi nel frammento con altri incatenati è innegabile (Beazley, Payne, Price 1931, 123, pl. 67.1), però per ognuno dei personaggi mitici vi è in letteratura un diverso modo di rappresentare il castigo; viceversa, dal punto di vista vascolare, non risultano numerose occorrenze: Tizio è incatenato disteso nel Tartaro; Teseo e Piritoo sono incatenati da Ade su troni di roccia; Amico è raffigurato legato sulla Cista Ficoroni; Tantalò, secondo Euripide (*Oreste*) è sospeso nel vuoto, legato per le mani e appeso a una rupe (per i riferimenti su questi personaggi mitologici si veda Ferrari 2018, 43: Amico; 569-570: Piritoo; 666-667: Tantalò; 686-689: Teseo e 702: Tizio).

A proposito di personaggi del mito, incatenati a una parete rocciosa e anche soggetti di opere teatrali, un discorso diverso riguarda Andromeda, la quale condivide con Prometeo, sulle ceramiche di produzione italiota, la presenza dell’arco di roccia (Rosco 2003, 75-99). Il frammento di Naucrati, nel quale è possibile intravedere una linea sinuosa identificabile con una parete rocciosa, può essere messo a confronto con vasi coevi in cui vi è la raffigurazione di Andromeda, tema iconografico che a partire almeno dalla metà del V secolo a.C. è molto frequentato, forse anche perché soggetto di un’opera sofoclea e una euripidea a esso dedicate. I vasi di produzione attica con Andromeda attestati allo stesso livello cronologico vedono però la fanciulla non incatenata a una roccia, bensì con i polsi legati a due paletti. La possibilità che il modello figurativo di Andromeda circolante, coevo al frammento di Naucrati, possa rappresentare la fanciulla legata a dei paletti piuttosto che a una roccia, può far ipotizzare che i piedi possano appartenere a Prometeo piuttosto che ad Andromeda (una *hydria* a figure rosse, proveniente da Vulci, attribuita al Pittore di Coghill e datata al 450-440 a.C.; conservata a Londra, presso il British Museum: tre giovani Etiopi preparano i paletti per legare Andromeda; Beazley 1963, 1062; Trendall, Webster 1971, 63-65; Schauenburg 1981, 623, n. 3. Un cratere a calice a figure rosse su fondo bianco, attribuito al Pittore della *Phiale*; datato al 450-445 a.C. e conservato ad Agrigento, presso il Museo Archeologico Nazionale; Trendall, Webster 1971, 63-65; Schauenburg 1981, 623, n. 5: Andromeda legata a due paletti. Sul cratere è presente un’iscrizione molto importante: ΕΥΑΙΩΝ | ΚΑΛΟΣ | ΑΙΣΧΥΛΟ. Gli studiosi ritengono che possa essere riferibile al figlio di

Eschilo, il quale avrebbe interpretato la parte di Perseo nell'*Andromeda* di Sofocle).

Altra piccola notazione è sul costume. Come già evidenziato nelle ceramiche a figure nere, Prometeo è raffigurato completamente nudo ma già nel frammento di Gordion [Fig. 10] il Titano è vestito con un tessuto panneggiato. Nel frammento si scorge bene una spalla nuda del Titano, mentre sul petto sale un lembo della veste che evidentemente era tenuta sull'altra spalla – come nel cratere apulo [Fig. 12] – e la cintura in vita che tiene la veste fortemente panneggiata – uguale in entrambi [Figg. 10 e 12] – e il polso di Prometeo che non è legato da corde ma da due giri di fascette, ancora simili in entrambi i vasi. Alcuni studiosi ipotizzano una derivazione teatrale dello schema compositivo di Prometeo alla roccia, ma anche sulla possibilità che sia stata la pittura parietale a influenzare il modello iconografico dei ceramografi (Phillips 1968, 1-23; Roscino 2003, 97).

Conclusioni

Le produzioni vascolari attiche e italiote non registrano la rappresentazione figurativa del castigo di Prometeo. Essa è inserita all'interno del mito della liberazione da parte di Eracle nella produzione a figure nere. La produzione a figure rosse comincia a spostare l'interesse su Prometeo, ma, tranne un *unicum* (cratere del Pittore di Konnakis), il Titano è inserito comunque in una scena con più personaggi. Nonostante questa precisazione Prometeo acquista dignità di protagonista all'interno della scena figurativa caratterizzandosi con abiti panneggiati e mantelli svolazzanti, assumendo una posizione diversa rispetto ai vasi più antichi, in piedi e con le braccia aperte contro una postura seduta e con le spalle rivolte a una mezza colonna. A partire dalla metà del V secolo a.C. le scene sono inserite in un contesto geografico con una connotazione più precisa: il luogo non-luogo di Esiodo si sposta su un piano più realistico reso con linee del suolo, puntini e attraverso l'arco di roccia.

L'evoluzione iconografica tra un prima e un dopo è evidente e il cortocircuito iconografico potrebbe essere rintracciato nelle variegata forme teatrali (tragedia e dramma satiresco) che si realizzano a partire dal secondo ventennio del V secolo a.C. Il cambio iconografico di Prometeo corre parallelo alle varianti letterarie della sua vicenda mitica nelle quali si osserva una ridefinizione della collocazione geografica del luogo del supplizio nel Caucaso e della sua durata temporale rispetto alle indicazioni della *Teogonia* di Esiodo. Tali varianti letterarie, probabilmente da ascrivere al genio drammaturgico di Eschilo, sono determinanti per la storia letteraria futura di Prometeo: le sue invenzioni diventano *topos* letterario. Una messa in scena così spettacolare, nonostante i pareri ancora discordanti degli studiosi e la difficoltà di stabilire una diretta interdipendenza, ha cambiato in modo irreversibile il modo di raffigurare il Titano, creando nuovi spunti e nuovi schemi compositivi, come ben esemplificato nelle iconografie vasco-

lari esaminate. Prometeo non ritornerà mai più nella sua posizione seduta della fase arcaica ma assumerà prevalentemente una posizione stante, con le braccia aperte a croce e i piedi leggermente sovrapposti, inchiodato davanti o su un elemento roccioso. La possibilità che il 'cortocircuito' iconografico sia stato determinato anche dal teatro è corroborata proprio dalla fortuna che il testo *Prometeo incatenato* ha ricevuto nella tradizione manoscritta, la quale ha preservato per intero il testo rispetto alle altre opere incentrate sul mito prometeico.

Eschilo, ancora una volta, si conferma come un possibile riformatore del materiale mitico e poetico precedente, capace di apportare innovazioni importanti che segneranno un prima e un dopo della grande stagione del teatro attico, non più soltanto sul piano letterario, ma anche su quello visivo e iconografico.

Nota sulle fonti

Riprendono la citazione della Scizia/monte Caucaso, Sofocle nelle *Colchidi*, così come ci informa l'argomento del *Prometeo incatenato*; Apollonio Rodio, nel secondo libro delle *Argonautiche* (vv. 1246-1259); Varrone, nelle *Satire Menippeae* (*Prometheus liber*); Cicerone, nelle *Tusculanarum Disputationum* (II, 10); Properzio, *Elegiarum libri IV* (II, 1, 69-70); Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia* (XXXVII, 1, 2); Valerio Flacco, *Argonautica* (V, vv. 154-176; VII; vv. 355-370); Igino (*De astronomia* 2, 15 e *Fabulae* 44 e 144) e Apollodoro (*Bibliotheca* I, 7, 1 e II, 5, 11).

Prometeo sulla rupe del Caucaso è il protagonista di due dialoghi di Luciano (*Dialoghi degli dèi*, 1.2, *Prometeo e Zeus* e nel *Prometeo, o il Caucaso*) il quale afferma di seguire la versione di Esiodo (Luc. *Prom.* μὲμνημαι γὰρ Ἡσιόδου νῆ Δί' οὕτως εἰπόντος; Settembrini 1862) ma in realtà persegue la variante introdotta da Eschilo. E ancora Pausania (V, 11, 5-6); Lattanzio, *Divinae Institutiones* (II, 9) e Servio, nei *Commentarii in Vergilii Bucolica* (6, 42).

Il *Tereo* di Sofocle. Violenza e drammaturgia del mito

Miriam Sabbatucci

Il *Tereo* di Sofocle

Il *Tereo* di Sofocle è una tragedia che, se pur pervenuta in uno stato frammentario, ha suscitato l'interesse di molti studiosi sin dal XIX secolo, a partire dal filologo tedesco Friedrich G. Welcker (Welcker 1839, 374-387).

La questione relativa alla datazione del *Tereo* è ancora aperta, dal momento che non è stato possibile determinare l'anno in cui la tragedia venne messa in scena da Sofocle. Un sicuro *terminus ante quem* è costituito dalla data di rappresentazione de *Gli Uccelli* di Aristofane, una commedia risalente al 414 a.C. che presenta molteplici riferimenti al *Tereo* di Sofocle (Aristoph. *Av.* 96-103; 209-222). Per quanto riguarda, invece, il *terminus post quem* è impossibile stabilirlo con certezza. Le proposte di datazione del *Tereo* oscillano tra gli anni '30 e '20 del V sec. a.C., sulla base di un passo del II libro delle *Storie* di Tucidide (Thuc. II, 29, 3): facendo riferimento al mito di Tereo, lo storico sottolinea come quest'ultimo in realtà non fosse stato re e abitante della Tracia propriamente detta, bensì della Daulia, una regione della Focide. Tucidide inserisce questa breve trattazione del mito delle Pandionidi all'interno della sua opera storiografica unicamente per "svincolare" il re tracio Tere, il cui figlio e successore Sitalce ai tempi della guerra del Peloponneso (431-404 a.C.) era alleato della *polis* di Atene, da una possibile discendenza dal barbaro Tereo (Mancuso 2020, 2).

Gli studiosi hanno, dunque, ipotizzato che la data di rappresentazione della tragedia di Sofocle potesse in qualche modo essere collegata ai rapporti politico-militari che avevano interessato Atene e la Tracia nei primi anni della guerra del Peloponneso. L'alleanza militare tra queste due potenze fu siglata nel 431 a.C., motivo per cui alcuni hanno pensato fosse probabile che una tragedia come il *Tereo*, che screditava la Tracia e il suo mitico re, presentandolo come un barbaro capace di atti efferati, quali lo stupro e la mutilazione ai danni di una giovane donna nonché sorella della propria consorte, fosse stata messa in scena in un momento antecedente all'accordo tra Atene e la Tracia (Dobrov 1993, 213 n. 55; Mancuso 2020, 4). Altri studiosi, invece, hanno ipotizzato che il *Tereo* fosse stato rappresentato in seguito alla rottura dell'alleanza militare in questione, alla quale il re tracio Sitalce pose fine nel 429 a.C., come se la scelta di ambientare la vicenda in Tracia fosse dettata da una sorta di risentimento nutrito da parte degli Ateniesi nei confronti dei loro ex-alleati (Cazzaniga 1950, 61-63).

I testimoni che fanno esplicitamente riferimento all'*hypothesis* del *Tereo* sono principalmente due: lo scolio di Tzetzes *ad Hes. Op.* 566 (Radt 1999, 435), e il P. *Oxy.* XLII 3013 (Parsons 1974, 46-49), la cui *editio princeps* è stata curata da Peter Parsons nel 1974. Il dotto bizantino Giovanni Tzetzes, chiocando il v. 566 de *Le opere e i giorni* di Esiodo, in cui viene citata la Πανδιονίς χελιδών, ovvero la “rondine figlia di Pandione”, riporta il mito a cui sembra fare riferimento quest’espressione:

Πανδιονίς· ἡ τοῦ Πανδίωνος θυγάτηρ. φασὶ δὲ μῦθον τοιόνδε· Πανδίων ὁ Ἀθηναῖος θυγατέρας ἔσχεν Πρόκνην καὶ Φιλομήλαν· ὧν τὴν Πρόκνην Τηρεῖ τῷ ἐκ Θράκης δίδωσι πρὸς γάμον, ὃς ἐξ ἐκείνης ἴτυν γεννᾷ. χρόνῳ δὲ ὁ Τηρεὺς ἐκ Θράκης ἔλθων Ἀθήναζε λαμβάνει καὶ τὴν Φιλομήλαν ἀπάγειν πρὸς τὴν Πρόκνην εἰς Θράκην, ἐν Αὐλίδι δὲ τῆς Βοιωτίας ἀποπαρθενεύει καὶ ταύτην καὶ τὴν αὐτῆς γλώτταν θερίζει, ὅπως μὴδὲν ἰσχύη φράσαι τῇ ἀδελφῇ· ἡ δὲ εἰς Θράκην ἔλθοῦσα δι’ ἰστουργίας τὸ πᾶν φανεροῖ. Πρόκνη δὲ τὸν υἱὸν ἀποσφάξασα ἴτυν ἐστιᾷ τὸν Τηρέα. ὁ δὲ μαθὼν ὅτι τὸν παῖδα ἐβεβρώκει, ἀνελεῖν ταύτας ἔμελλεν, οἱ θεοὶ δὲ αὐτὰς ἐλέησαντες ἀπαρνήωσαν, καὶ Πρόκνη μὲν ἡ ἀηδῶν γεγονυῖα τὸν ἴτυν ὀδύρεται, Φιλομήλα δὲ χελιδών “Τηρεὺς” φησὶ “με ἐβιάσατο”, ὁ δὲ Τηρεὺς ἔποψ γενόμενος “ποῦ ποῦ” φησὶν “αἱ μοι τὸν παῖδα κατατεμοῦσαι πρὸς εὐωχίαν παρέθεντο;” ταῦτά εἰσι τὰ λήρα μυθύδρια. γράφει δὲ περὶ τούτου Σοφοκλῆς ἐν τῷ Τηρεῖ δράματι.

Pandionide, la figlia di Pandione. Raccontano: l’ateniese Pandione aveva come figlie Procne e Filomela; delle due, dà Procne in matrimonio a Tereo, re di Tracia, che con quella genera Iti. Con il tempo, Tereo, giunto dalla Tracia ad Atene, prende anche Filomela per condurla da Procne in Tracia, ma in Aulide di Beozia egli violenta costei e le taglia la lingua, affinché nulla possa raccontare alla sorella; ma Filomela, una volta giunta in Tracia, tramite l’arte della tessitura rese ogni cosa manifesta. Così Procne, dopo aver sgozzato il figlio Iti, ne diede in pasto le carni a Tereo. Quello, resosi conto di essersi cibato del figlio, stava per uccidere le due sorelle, senonché gli dèi, avendone pietà, le trasformarono in uccelli: Procne, divenuta usignolo piange Iti, mentre la rondine Filomela dice “Tereo mi ha violentata”; Tereo, invece, trasformato in upupa, “dove, dove sono” lamenta “quelle che dopo avermi fatto a pezzi il figlio me lo offrirono a banchetto?”. Queste sono le follie del mito. Sofocle scrive di questa vicenda nella tragedia *Tereo*.

Lo scolio di Tzetzes, dunque, benché non possa essere considerato una vera e propria *hypothesis* della tragedia sofoclea alla stregua di quelle aristofanee di epoca alessandrina, costituisce comunque un importante e diretto collegamento tra la vicenda mitica riportata e la vicenda tragica che Sofocle mette in scena con il *Tereo*.

Il secondo testimone che fa esplicitamente riferimento all'*hypothesis* della tragedia è il già citato P. *Oxy.* XLII 3013, che Parsons data al II-III sec. d.C. Il testo papiraceo in questione si apre con una sorta di intestazione che sembra decretarne il genere di appartenenza: Τηρεὺς ὑπόθεσις. Nonostante la deno-

minazione ὑπόθεσις possa far pensare alle *hypotheses* di epoca alessandrina il testo papiraceo si discosta da questo genere di testimonianze, dal momento che quest'ultimo riporta unicamente l'eventuale trama della tragedia, senza fare alcun riferimento al contesto della rappresentazione tragica, motivo per cui ci si è interrogati circa l'interpretazione del contenuto del papiro di Ossirinco, che, come nel caso dello scolio di Tzetzes *ad Hes. Op.* 566, potrebbe non essere considerato come una vera e propria *hypothesis* del Tereo, ma costituirne piuttosto unicamente una versione mitografica (Parsons 1974, 47).

D'altro canto, però, il fatto che sia Tzetzes sia l'ignoto autore del P. Oxy. XLII 3013 scelgano di riportare una versione del mito di Procne e Filomela pressoché identica, facendo in entrambi i casi esplicita menzione al Tereo, e inserendo dei particolari narrativi ignoti alla letteratura greca che prima della tragedia sofoclea aveva accennato a questa vicenda mitica (v. in particolare lo stupro e la glossectomia operati da Tereo ai danni di Filomela, e lo stratagemma della tela utilizzato da quest'ultima per comunicare a Procne quanto accadutole), ha portato la maggior parte degli studiosi a accettare queste due fonti come testimoni della versione mitica adottata da Sofocle per comporre il suo dramma (Parsons 1974, 46-49; Radt 1999, 435; Kiso 1984, 57-58; Hourmouziades 1986, 134; Dobrov 1993, 198; Monella 2005, 80-83; Scattolin 2013, 119-142; Coo 2013, 349-384; Mancuso 2020, 5).

Fonti letterarie

Il primo poeta a fare riferimento al mito della donna-usignolo è Omero nel XIX libro dell'*Odissea* (Hom. *Od.* 19. 518-524). Infatti, durante la scena in cui Penelope è a colloquio con Ulisse, presentatosi dopo vent'anni al palazzo di Itaca sotto le mentite spoglie di uno straniero, la donna descrive lo struggimento che la coglie ogni notte paragonandolo a quello della "figlia di Pandareo" (vv. 518-524):

πύκιναι δὲ μοι ἄμφ' ἄδινὸν κῆ
 ὄξειαι μελεδῶνες ὄδυρομένην ἐρέθουσιν.
 ὡς δ' ὅτε Πανδαρέου κόρη, χλωρῆς ἀηδῶν,
 καλὸν ἀείδησιν ἔαρος νεὸν ἰσταμένοιο,
 δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκνοῖσιν,
 ἢ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυχέα φωνήν,
 παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὃν ποτε χαλκῶ
 κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθιοι ἄνακτος.

[...] Fitti e acuti pensieri intorno al forte cuore
 mi inducono al lamento.

Come quando la figlia di Pandareo, il verde usignolo,
 non appena inizia la primavera, canta una bella melodia,
 posando tra le fitte fronde degli alberi, dove variando spesso
 riversa la voce dai molti suoni, piangendo il figlio Itilo,

che un tempo per sconsideratezza uccise con il bronzo,
il figlio del potente re Zeto.

Il mito cui fa riferimento Penelope, dunque, ha per protagonista la figlia di Pandareo, della quale non viene fatto il nome, ma che è piuttosto ricordata come “verde usignolo” (χλωρηὶς ἀηδών, v. 518), animale in cui è stata mutata dopo aver compiuto δι’ ἀφραδίας (“per sconsideratezza”) l’uccisione del figlio Itilo. Omero, dunque, pur menzionando l’infanticidio di Iti, riconduce il misfatto alla “sconsideratezza” della madre, senza fare alcun riferimento del fatto che l’uccisione del figlio è stata commessa per vendetta ai danni del marito, come avviene, invece, nella tragedia sofoclea.

La versione mitica alla quale si riferisce Omero, inoltre, rispetto a quella che adotterà Sofocle per comporre il *Tereo*, presenta delle differenze soprattutto rispetto all’onomastica: la donna-usignolo viene detta “figlia di Pandareo” (v. 520) e non di Pandione; il figlio assassinato viene chiamato “Itilo” e non Iti; il marito della donna-usignolo prende il nome di “Zeto” e non di Tereo. La versione del mito adottata da Omero può essere integrata con lo scolio *ad Od.* XIX, 518, che rimanda al X libro delle *Storie* di Ferecide di Atene, attidografo del V sec. a.C. (Müller, Müller 1928, 95, fr. 102). Secondo la variante in questione i due ecisti di Tebe, Zeto e Anfione, avrebbero sposato rispettivamente Aedon e Niobe. La prima avrebbe generato a Zeto solo due figli, mentre Niobe ben sei; per questo motivo, Aedon gelosa della cognata decide di uccidere il maggiore dei suoi figli, senonché per errore finisce per assassinare il proprio bambino, Itilo. La donna supplica allora Zeus di essere trasformata in uccello, e il dio accoglie la sua richiesta mutandola in un usignolo, che sempre piange la morte del figlio:

Τῇ Νυκτέως Ζεὺς μίγνυται. Ἐξ ἧς Ζῆθος γίγνεται καὶ Ἀμφίων. Οὗτοι τὰς Θήβας οἰκοῦσι πρῶτοι, καὶ καλοῦνται Διὸς κούροι Λευκόπολοι. Γαμῆ δὲ Ζῆθος μὲν Ἀηδόνα τὴν τοῦ Πανδαρέου. Τῶν δὲ γίνεται Ἴτυλος καὶ Νῆς. Ἴτυλον δὲ ἡ μήτηρ Ἀηδῶν ἀποκτείνει διὰ νυκτός, δοκοῦσα εἶναι τὸν Ἀμφιονος παῖδα, δηλοῦσα τὴν τοῦ προειρημένου γυναῖκα, ὅτ’ αὐτῇ μὲν ἦσαν ἕξ παῖδες, αὐτῇ δὲ δύο. Ἐφορμᾶ δὲ ταύτῃ ὁ Ζεὺς ποιήν. Ἡ δὲ εὐχεται ὄρνις γενέσθαι, καὶ ποιεῖ αὐτὴν ὁ Ζεὺς ἀηδόνα. Ὁρήναι δὲ αἰεὶ ποτε τὸν Ἴτυλον, ὥς φησι Φερεκύδης.

Zeus si unisce alla figlia di Nitteo, dalla quale nascono Zeto e Anfione. Questi abitano per primi Tebe, e vengono soprannominati Dioscuri dai bianchi cavalli. Zeto sposa Aedon, figlia di Pandareo, dalla quale nascono Itilo e Naiade. Tuttavia, la madre Aedon uccide Itilo durante la notte, credendo che si tratti del figlio di Anfione, alla cui moglie invidiava il fatto che questa aveva sei figli, mentre lei due. Per Aedon Zeus desidera vendetta; tuttavia, lei lo supplica di diventare uccello, e Zeus la trasforma in un usignolo. Sempre quella piange Itilo, come afferma Ferecide.

L’ἀφραδία cui fa riferimento Omero per motivare l’uccisione di Itilo da parte di Aedon, viene infine spiegata tramite questo scolio attribuibile a

Ferecide come un terribile errore compiuto da una donna accecata dalla gelosia, che finisce per uccidere il proprio figlio al posto di quello della prolifica cognata.

A fare riferimento alla saga mitica delle Pandionidi è anche Esiodo. Nelle *Opere e i giorni*, infatti, il poeta fa menzione della Πανδιονίς Χελιδών (v. 568), ovvero della “rondine figlia di Pandione”, per dare delle coordinate temporali rispetto a quando è più opportuno dedicarsi alla coltura della vite: la rondine, infatti, indicherebbe l’inizio della primavera (vv. 568-570):

Τὸν δὲ μέτ’ ὀρθρογὴ Πανδιονίς ὄρτο χελιδών
 ἐς φάος ἀνθρώποις, ἕαρος νέον ἰσταμένοιο.
 τὴν φθάμενος οἶνας περταμένεμεν· ὥς γὰρ ἄμεινον.

Dopo la stella di Arturo, la rondine figlia di Pandione che di primo mattino geme, apparve agli uomini, al principio della primavera.

Pota le viti prima del suo arrivo, perché così è meglio.

Esiodo attribuisce alla Πανδιονίς Χελιδών il termine ὀρθρογὴ (“che geme di primo mattino”, v. 568), collegando la rondine al lamento, come in precedenza Omero aveva fatto menzionando la donna-usignolo, sebbene, a differenza di quest’ultimo, l’autore delle *Opere e i giorni* non faccia riferimento al tema dell’infanticidio. Alcuni hanno ipotizzato che Esiodo, menzionando la rondine, facesse riferimento a una versione mitica secondo la quale la rondine e non l’usignolo fosse destinata a emettere un suono lamentoso in memoria dell’uccisione del figlio (Cazzaniga 1950, 19-20). In realtà, però, il fatto che Esiodo, a differenza di Omero, faccia menzione della rondine figlia dell’ateniese Pandione e non dell’usignolo, non implica necessariamente che la versione mitica adottata dall’autore escludesse la presenza anche di Aedon, né che il figlio morto e compianto fosse di quest’ultima. È assai probabile, invece, che fra le diverse versioni esistenti del mito ve ne fosse una in cui fossero presenti sia Aedon che Chelidon, e che queste ultime fossero entrambe figlie di Pandione.

A suffragio di questa tesi, è possibile citare un frammento esiodeo tratto dal XII libro della *Varia Historia* di Eliano (Merkelbach-West 1967, fr. 312), in cui l’autore, facendo riferimento a Esiodo, afferma che quest’ultimo sarebbe stato a conoscenza di un mito che ha per protagoniste entrambe le Pandionidi, in cui ricorrono alcuni elementi mitici che ritroveremo nel *Tereo* di Sofocle: l’ambientazione di Tracia; il banchetto antropofagico ordito dalle due sorelle dopo l’uccisione di Iti; la metamorfosi delle Pandionidi rispettivamente in usignolo e in rondine.

Λέγει Ἡσίοδος, τὴν ἀηδόνα μόνην ὀρνίθων ἀμοιρεῖν ὕπνου καὶ διὰ τέλους ἀγρυπνεῖν. τὴν δὲ χελιδόνα οὐκ ἐς τὸ παντελὲς ἀγρυπνεῖν καὶ ταύτην, ἀποβεβληκέναι δὲ τοῦ ὕπνου τὸ ἥμισυ. τιμωρίαν δὲ ἄρα ταύτην ἐκτίνοισι διὰ τὸ πάθος τὸ ἐν Θράκῃ κατατοληθὲν τὸ ἐς τὸ δεῖπνον ἐκεῖνο τὸ ἄθεσμον.

Esiodo dice che tra gli uccelli solo l'usignolo è privato del sonno e resta completamente sveglio; mentre la rondine non resta del tutto insonne e ha perso metà del sonno. Scontano, dunque, questa punizione per via di quanto fu osato in Tracia con l'empia mensa.

Il frammento in questione è stato oggetto di discussione da parte di alcuni studiosi, i quali hanno sottolineato il fatto che Eliano possa aver fatto riferimento al mito conosciuto da Esiodo aggiungendo il dettaglio del banchetto antropofagico di proprio pugno (Monella 2005, 38). Vero è, però, che fra le fonti iconografiche di questo mito ve ne sono alcune che sembrano proporre proprio la variante mitica che, secondo la testimonianza di Eliano, Esiodo avrebbe conosciuto, quella cioè in cui entrambe le Pandionidi, Aedon e Chelidon, sono complici dell'uccisione e dello smembramento di Iti, le cui carni vengono poi date in pasto all'ignaro padre (Cazzaniga 1950, 205s.; Fitzpatrick 2001, 90-91).

Alcune fonti iconografiche

Il testimone più antico di questa vicenda è la metopa di Thermon risalente al terzo quarto del VII sec. a.C. [Fig. 1], un esemplare in terracotta dipinta a figure nere, proveniente dal tempio di Apollo *Thermios* in Etolia (Touloupa 1994, 527, n. 1).



1 | Metopa a figure nere, da Thermon (Etolia), ca. 650-625 a.C., Atene, Museo Archeologico Nazionale; n. inv. 13410. Bibliografia: Guerrini 1965, 481-482; Touloupa 1994, 527, n. 1; Monella 2005, 39; Co0 2013, 355 n.13.

Nonostante la metopa si trovi in uno stato frammentario, è comunque possibile riconoscere i soggetti della rappresentazione: due donne, l'una di fronte all'altra, protendono il busto leggermente in avanti verso il centro della scena. Le due figure femminili sono abbigliate e pettinate allo stesso modo, al punto da apparire quasi l'una il riflesso speculare dell'altra. In alto, accanto alla figura di destra, è presente l'iscrizione XEΛΙΑΔΕΩΝ (Touloupa 1994, 527, n. 1), "rondine", che costituisce dunque un riferimento alla figura di Filomela. Questo dettaglio, infatti, ha fatto sì che le protagoniste della raffigurazione venissero identificate con le due Pandionidi. Lo stato frammentario in cui si trova la metopa, purtroppo, non consente di identificare ciò che era raffigurato nello spazio centrale; è probabile, però, che si trattasse della rappresentazione del figlio di Aedon, Iti, o del suo cadavere, e che dunque l'intera scena raffigurasse il momento dell'uccisione o dello smembramento di quest'ultimo per mano delle due donne.

La rappresentazione dell'imminente infanticidio di Iti da parte di entrambe le Pandionidi occupa il fondo di un'altra coppa attica a figure rosse, proveniente dall'Etruria e risalente al ca. 490-480 a.C., e conservata presso il Louvre.

Nella scena sono rappresentate due figure femminili e una maschile: la donna che occupa il lato sinistro è raffigurata rivolta verso destra e con le mani sollevate verso l'alto, nell'atto di gesticolare animatamente mentre si rivolge alla figura femminile di destra, che invece è intenta a tenere per le spalle un bambino. Come nelle altre rappresentazioni iconografiche di questo particolare episodio narrativo, è presente la raffigurazione dell'arma del delitto, ovvero la spada, che in questo caso è riposta nel fodero che la donna gesticolante porta al fianco. Riguardo all'identificazione delle due figure femminili gli studiosi non sono concordi: alcuni pensano che la donna che occupa il lato sinistro sia Filomela sulla base del gesticolare, un



2 | *Kylix* attica a figure rosse del tipo C, Pittore di Makron, dall'Etruria, ca. 480 a.C., Paris, Louvre; n. inv. G 147. Bibliografia: ARV², 472, n. 211; Rumpf 1960, 680-681; Sparkes 1985, 31, tav. 35; Schefold-Jung 1988, 74, fig. 79; Valastro 1990, 123; Touloupa 1994, 527, n. 4; Chazalon 2003, 125, fig. 5; Milo 2008, 156; Giudice 2009, 406.

atto che potrebbe essere motivato dalla glossectomia di cui era stata precedentemente vittima la giovane, alla quale non resta che esprimersi con i gesti per comunicare con la sorella Procne, che, invece, è identificata con la donna che occupa il lato sinistro (Rumpf 1960, 680-681; Sparkes 1985, 31, tav. 35; Schefold-Jung 1988, 74, fig. 79; Touloupa 1994, 527, n. 4). Altri studiosi, come Ludi Chazalon, invece, ritengono che la figura di sinistra possa essere Procne principalmente per due motivi (Chazalon 2003, 125, fig. 5): per via della spada che quest'ultima porta al fianco, e per la posizione occupata dalla figura femminile all'interno dello spazio scenico, che ricalca quello della Aedon raffigurata nella coppa di Monaco. In questo caso, dunque, il gesticolare della donna di sinistra sarebbe dettato non tanto da una necessità comunicativa, ma piuttosto da una reazione emotiva a quanto sta per accadere (Chazalon 2003, 125).

A proposito dell'identificazione della donna di sinistra con Filomela, anziché con Procne, va inoltre sottolineato che nessuna fonte letteraria né iconografica presofoclea che attesti il mito delle Pandionidi sembra fare riferimento allo stupro di Filomela da parte del cognato Tereo, né tantomeno alla glossectomia operata da quest'ultimo ai danni della cognata, elemento mitico che molto probabilmente Sofocle per primo inserisce all'interno del *Tereo* (Dobrov 1993, 202 n. 34; 222; Fitzpatrick 2001, 96; Monella 2005, 106, 173).

La fonte iconografica che, invece, secondo l'opinione di Jane E. Harrison (Harrison 1887, 439-445) e Ignazio Cazzaniga (Cazzaniga 1950, 17-18), sembra fare riferimento alla versione del mito attestata in Omero e nello scolio *ad Od.* XIX, 523 riconducibile a Ferecide, secondo la quale Aedon uccide il



3 | *Kylix* attica a figure rosse, Pittore di Magnoncourt, da Cerveteri-Bocanera, ca. 510-500 a.C., München, Staatliche Antikensammlungen; n. inv. 2638. Bibliografia: Harrison 1887, 439-445; Cazzaniga 1950, 17-18; ARV², 456, n. 1; Sparkes 1985, 29-31, tav. 34, fig. 3; Schefold-Jung 1988, 43, fig. 32; Valastro 1990, 125; Touloupa 1994, 527, n. 2; Chazalon 2003, 123, fig. 4; Monella 2005, 27; Giudice 2009, 406.

figlio per ἀφραδία e chiede per questo a Zeus di essere trasformata in usignolo, è una coppa conservata a Monaco. Si tratta di una *kylix* attica a figure rosse in stato frammentario, datata al 510-500 a.C., e attribuita da John D. Beazley al Pittore di Magnoncourt (ARV², 456, n. 1).

Il fondo della coppa è occupato dalla raffigurazione di un infanticidio: sul lato sinistro della scena una donna in piedi è sul punto di conficcare una spada (impugnata nella mano destra) nella gola di un fanciullo, raffigurato nudo e semidisteso su una *kline*, il quale solleva il braccio destro in segno di pietà verso la sua carnefice. La presenza di due iscrizioni, ΑΕΔΟΝΑΙ e ΙΤΥΣ (Harrison 1887, 439-445; ARV², 456, n. 1; Touloupa 1994, 527, n. 2), rispettivamente una in alto a destra rispetto alla figura femminile e l'altra alla sinistra della figura maschile, consente l'identificazione dei soggetti: si tratta di Aedon e di suo figlio Iti.

È probabile, come è possibile desumere dalle fonti letterarie e iconografiche, che prima di Sofocle esistessero almeno due varianti mitiche dell'infanticidio di Iti da parte della donna-usignolo che poi con il suo canto ne lamenta la morte. Una è la variante attestata in Omero e nello scolio *ad Od.* XIX, 523 riconducibile a Ferecide, nonché probabilmente raffigurata nella coppa di Monaco [Fig. 3], secondo la quale Aedon, figlia di Pandareo e moglie del re Zeto, ecista di Tebe, uccide il figlio per ἀφραδία e chiede per questo a Zeus di essere trasformata in usignolo; mentre la seconda variante



4 | Cratere a colonnette attico a figure rosse, Gruppo di Napoli 3169, da *Falerii Veteres*, 470 a.C. ca., Roma, Museo di Villa Giulia; n. inv. 3579. Bibliografia: ARV², 514, n. 3; Schefold-Jung 1988, 74, fig. 80; Valastro 1990, 123; Halm-Tisserant 1993, 239, 33; Touloupa 1994, 527, n. 6; Oakley 1997, 47; Monella 2005, 66; Giudice 2009, 406-407.

potrebbe essere quella che, sulla base della testimonianza di Eliano (fr. 312 Merkelbach-West), potrebbe aver conosciuto Esiodo, secondo la quale sono entrambe le sorelle, Aedon e Chelidon, figlie del re di Atene Pandione, che uccidono il figlio di Aedon e Tereo, ne imbandiscono le carni all'ignaro padre e vengono poi mutate rispettivamente in usignolo e rondine. Inoltre, il tema del banchetto antropofagico ordito dalle Pandionidi ai danni di Tereo, e l'inseguimento da parte di quest'ultimo delle due sorelle culminante con la metamorfosi ornitomorfa dei tre, è oggetto dell'iconografia di alcuni manufatti vascolari di V sec. a.C., tra i quali cito come esempio un cratere di Faleri, risalente al 470-460 a.C. Si tratta di un cratere a colonnette attico a figure rosse, che è stato rivenuto in Etruria nella *Falerii Veteres* latina (oggi Civita Castellana), e attualmente conservato al Museo di Villa Giulia (Mancuso 2019, 4).

Il lato A del cratere è occupato dalla raffigurazione di una scena che si svolge all'interno di uno spazio architettonico (o in un interno), come segnalato dalla presenza di una colonna. Sulla destra, un uomo barbato vestito con un chitone è raffigurato nell'atto di alzarsi dalla *kline* su cui è semidisteso, inoltre con il braccio destro solleva il fodero di una spada. Nella parte sinistra della scena due donne, in evidente stato di agitazione, come mostra la gestualità delle mani, fuggono o comunque si allontanano dall'uomo, verso l'estrema sinistra della scena. È inoltre importante segnalare un dettaglio significativo ai fini dell'interpretazione scenica, ovvero la presenza, al di sotto della *kline* su cui è raffigurato l'uomo barbato, di una cesta da cui pende in modo alquanto macabro la parte terminale di una piccola gamba. Questo ha fatto sì che gran parte degli studiosi fossero concordi nell'identificare la suddetta scena come la scoperta da parte di Tereo dell'atroce misfatto compiuto da Procne e Filomela, che infatti fuggono da lui: l'uccisione di Iti e la preparazione delle sue carni come banchetto al suo stesso padre Tereo.

Tracce del mito in altri testi teatrali del V secolo a.C.

Nel V sec. a.C., in ambito teatrale, si trova ancora una volta l'attestazione della vicenda mitica della donna-usignolo in un passo dell'*Agamennone* di Eschilo. All'interno del quarto stasimo della tragedia (Aesch. *Ag.* 1035-1330), nel momento in cui la profetessa troiana Cassandra, giunta insieme a Agamennone alla reggia di Argo, in preda al delirio, profetizza riguardo alla terribile sorte che attende lei e Agamennone all'interno del palazzo, e allo stesso tempo rievoca gli atroci delitti che hanno macchiato di sangue la stirpe degli Atridi (Aesch. *Ag.* 1090-1096), le sue parole, che appaiono oscure, sconnesse e pregne di funesti presagi, sono paragonate dal coro degli anziani di Argo al "canto dissonante" (νόμον ἄνομον, v. 1142) dell'usignolo:

ΧΟΡΟΣ | φρενομανής τις εἰ θεοφόρητος,
ἀμφὶ δ' αὐτὰς θροεῖς

νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθὰ
 ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, φιλοίκτοις φρεσὶν
 ἴτυν ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς
 ἀηδῶν βίον.

CORO | In preda al delirio tu sei invasata dal dio,
 e lamenti su te stessa un canto dissonante,
 come un biondo usignolo insaziabile di lamento,
 ahimè, che con cuore addolorato “Iti, Iti” lamenta
 la propria vita fiorente di mali.

Gli anziani di Argo rivolgendosi a Cassandra, dunque, fanno un chiaro riferimento al mito di Aedon, secondo il quale, una volta compiuta l’uccisione del figlio Iti, ella sarebbe stata trasformata in usignolo, uccello il cui canto ricorda, appunto, un lamento disarmonico che probabilmente all’orecchio dei Greci, che erano a conoscenza di questo mito, suonava come il doloroso richiamo della donna-usignolo rivolto al figlio.

In Eschilo è possibile trovare un altro riferimento al mito delle Pandionidi nelle *Supplici*; durante l’esecuzione del primo stasimo (Aesch. *Suppl.* 41-175), il coro, composto dalle cinquanta figlie di Danao, giunte in vesti di supplici ad Argo, chiede asilo alla città, e, nel farlo, paragona il proprio lamento al canto della sposa-usignolo di Tereo (vv. 57-67):

ΧΟΡΟΣ | εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων
 ἐγγάιος οἶκτον {οἰκτρὸν} αἴων,
 δοξάσει τις ἀκοῦειν ὅπα τὰς Τηρείας
 μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου,
 κερκηλάτου γ' ἀηδόνοσ,
 ἄτ' ἐπὶ χλωρῶν ποταμῶν {τ'} εἰργομένα
 πενθεῖ νέον οἶτον ἠθέων,
 ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόρον, ὡς αὐτοφόνως
 ὤλετο πρὸς χειρὸς ἔθεν
 δυσμάτορος κότου τυχῶν.

CORO | Se è presente nelle vicinanze un augure,
 un abitante di questa terra che senta questo lamento {...},
 penserà di sentire la voce
 della moglie di Tereo dalla mente sciagurata,
 l’usignolo incalzato dallo sparviero,
 che dal verde fiume fu cacciato via
 e piange, mutata, il nuovo destino,
 e ricomponne la morte del figlio, come fu ucciso
 per mano di colei che aveva il suo stesso sangue,
 imbattutosi nell’ira di una madre degenerare.

Eschilo, dunque, in questi versi cantati dal coro fa riferimento al lamento della sposa di Tereo, che, dopo aver subito la metamorfosi in usignolo, piange Iti, figlio e vittima di una madre carnefice. A tal proposito, è interessante notare l'espressione ξυντίθησι παιδὸς μόρον, che induce a pensare che attraverso essa Eschilo volesse rappresentare non soltanto l'immagine della donna-usignolo che, cantando, "ricorda il destino funesto del figlio" Iti, ma anche quella velata, sottesa, di una madre che, attraverso il ricordo, ricompone i pezzi di quel figlio che lei stessa, in preda al δυσμάτωρ κότος ("ira di una madre degenerare", v. 67), ha reso cadavere facendolo letteralmente a pezzi.

I due passi eschilei sopracitati, rispettivamente quello tratto dall'*Agamennone* e quello tratto dalle *Supplici*, benché facciano entrambi riferimento al tema del lamento della donna-usignolo che piange la morte del figlio Iti, sembrano ricalcare due versioni mitiche leggermente diverse tra loro, le stesse due varianti delle quali si parlava facendo riferimento rispettivamente a Omero ed Esiodo. Nell'*Agamennone*, infatti, Eschilo parla del "canto dissonante" dell'usignolo affermando che quest'ultimo con "cuore addolorato" va piangendo la morte di Iti, il cui nome viene ripetuto due volte con l'intento di ricreare il verso che lo stesso uccello emette in natura. È importante sottolineare, però, che Eschilo, in questo caso, non presenta la morte di Iti come infanticidio compiuto da Aedon per colpire il marito, né viene fatta alcuna menzione della sorella di quest'ultima. È possibile, dunque, che Eschilo in questo passo dell'*Agamennone* faccia, invece, riferimento alla versione mitica risalente a Omero, in cui Aedon per errore, per ἀφραδία, uccide il figlio.

Ben diverso è, invece, il caso delle *Supplici*, tragedia in cui Eschilo menziona il lamento dell'usignolo, citando non soltanto quest'ultimo e la sua metamorfosi in seguito all'uccisione del figlio Iti, ma anche quella del marito Tereo, di cui viene esplicitamente fatto il nome (per la prima volta in una fonte letteraria prima della tragedia sofoclea), e che viene rappresentato icasticamente come un κίρκος ("sparviero"), che insegue la sposa-usignolo. Inoltre, l'infanticidio di Iti questa volta è presentato come un atto efferato frutto del δυσμάτωρ κότος, dell'ira di una madre degenerare, benché nient'altro venga esplicitato su quali siano state le cause che l'hanno generata. È possibile che, in questo caso, Eschilo possa essersi rifatto alla versione mitica la cui conoscenza Eliano attribuisce a Esiodo, e che è discretamente attestata nell'iconografia vascolare del V sec. a.C., quella cioè in cui ricorrono i seguenti elementi mitici: infanticidio di Iti a opera di Aedon/Pandionidi; banchetto antropofagico; inseguimento di Tereo della/delle colpevoli; metamorfosi ornitomorfa.

Qualche anno dopo la presunta data di rappresentazione del Tereo di Sofocle, Aristofane nella commedia *Gli Uccelli* (414 a.C.) fa puntualmente riferimento al dramma sofocleo, presentando in maniera comicamente deformata il personaggio tragico di Tereo. Sulla scena comica di Aristofane, infatti, il re tracio veste i panni, o per meglio dire le penne, di Upupa, uccello al quale si rivolgono i due protagonisti della commedia, gli Ateniesi

Pisetero e EVELPIDE, per fondare insieme agli uccelli una nuova città ideale, Nubicuculia, che sia lontana e diversa da quelle degli uomini. Nella commedia aristofanea, il personaggio di UPUPA, fa chiaramente riferimento al *Tereo* di Sofocle, così come alla sua vita precedente la metamorfosi ornitologica (Aristoph. *Av.* 96bis-103):

ΕΠΟΨ | μῶν με σκώπτετον ὁπῶντε τὴν πτέπωσιν; ἦν γὰρ ὦ ξέωι ἄνθρωπος,
 ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ | οὐ σοῦ καταγελῶμεν.
 ΕΠ. | ἀλλὰ τοῦ;
 ΠΕ. | τὸ ῥάμφορς ἡμῖν σου γέλαιον φαίνεται.
 ΕΠ. | τοιαῦτα μέντοι Σοφοκλέης λυμαίνεται ἐν ταῖς τραγωδίαισιν ἐμὲ τὸν Τηρέα.
 ΠΕ. | Τηρεὺς γὰρ εἶ σύ; πότερον ὄρνις ἢ ταῶς;
 ΕΠ. | ὄρνις ἔγωγε.

UPUPA | Vi prendete gioco di me nel guardare le mie penne? Ebbene, stranieri, io fui un uomo.
 PISETERO | Non ridiamo di te.
 UPUPA | E di cosa allora?
 PISETERO | Il tuo becco ci sembra ridicolo.
 UPUPA | Certo, è Sofocle che mi oltraggia in questo modo nelle sue tragedie, io sono Tereo.
 PISETERO | Allora sei tu Tereo? Ma sei forse un uccello o un pavone?
 UPUPA | Io sono un uccello.

Inoltre, ne *Gli Uccelli* Aristofane fa riferimento anche alla figura di Procne, presentata come usignoletta, compagna di Upupa-Tereo, alla quale quest'ultimo rivolge una breve monodia (vv. 209-222) per far sì che si desti dal sonno:

ἄγε σύννομέ μοι παῦσαι μὲν ὕπνου,
 λῦσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων,
 οὓς διὰ θείου στόματος θρηνεῖς
 τὸν ἐμὸν καὶ σὸν πολὺδακρυνῖτον:
 ἐλελιζομένης δ' ἱεροῖς μέλεσιν
 γένυος ξουθῆς.

Su, mia compagna, poni fine al sonno,
 libera i canti dei sacri inni
 che lamenti attraverso la bocca divina,
 il mio e il tuo Iti bagnato di molte lacrime
 cantando con fluidi suoni
 dalla melodiosa gola [...].

A proposito di questi versi, è interessante sottolineare come il registro linguistico e il tono che il personaggio di Upupa-Tereo utilizza nel rivolgersi

alla sua usignoletta, rimandino a una sfera intima e familiare. Upupa-Tereo, infatti, tenta di svegliare dolcemente quest'ultima apostrofandola come σύννομε μοι ("mia compagna", v. 209), e invitandola a intonare un canto di lamento per il loro amato figlio Iti. Upupa-Tereo, dunque, sembra quasi dimentico del fatto che sia stata proprio "la sua usignoletta" (v. 203) a uccidere brutalmente Iti, arrivando persino a offrirne le carni all'ignaro marito (Zanetto [1987] 1997, 193). È possibile che ciò sia dovuto alla tecnica della paratragodia tipica del genere comico, e che, dunque, Aristofane presenti il rapporto fra Upupa-Tereo e la "sua" usignoletta in termini idilliaci per rimandare in maniera antifrastica al *Tereo* di Sofocle, nel quale i due coniugi si comportano reciprocamente in modo tutt'altro che amorevole.

L'invenzione drammaturgica di Sofocle

L'analisi delle fonti letterarie greche e delle fonti iconografiche antecedenti alla messa in scena del *Tereo* di Sofocle, consente di rilevare un dato importante, che è bene evidenziare: prima di Sofocle, all'interno del mito delle Pandionidi, il tema dell'infanticidio di Iti non è mai presentato come vendetta per lo stupro che Filomela subisce da parte di Tereo, ma come esito ora di ἀφραδία ("sconsideratezza") da parte di Aedon, che per sbaglio uccide Itilo al posto del figlio della prolifica cognata della quale è invidiosa, secondo la versione mitica cui fa riferimento Omero nell'*Odissea*, ora come conseguenza del δυσμάτωρ κότος ("ira di una madre degenera"), secondo la versione riportata da Eschilo nelle *Supplici*.

Sofocle nel comporre il *Tereo* sembra attuare una tecnica compositiva del tutto originale e, allo stesso tempo, caratteristica dello stile che lo contraddistingue come tragediografo; riprendendo, infatti, il mitema dell'infanticidio di Iti, declinato nelle diverse varianti mitiche incentrate sulla vicenda delle Pandionidi, l'autore sembra creare una versione del tutto originale del mito, instaurando una concatenazione causale fra gli episodi di violenza. Prima di Sofocle, infatti, non viene fatta alcuna menzione del fatto che Filomela, nome che proprio Sofocle (e nessun altro autore prima di lui) sceglie di dare alla Πανδιονίς χελιδών di cui parlava Esiodo, diventi oggetto del desiderio del cognato Tereo, e che venga per questo da lui stuprata e resa muta a causa della glossectomia (Dobrov 1993, 202 n. 34; 222; Fitzpatrick 2001, 96; Monella 2005, 106, 173). Ed è proprio di questi atti di violenza subiti da parte di Filomela, che Sofocle si serve per motivare l'infanticidio di Iti e, in seguito, il suo *sparagmos*, a opera delle Pandionidi, un macabro sacrificio celebrato sull'altare della vendetta, che porterà l'ignaro Tereo a cibarsi delle carni del suo stesso figlio.

L'Aedon protagonista delle fonti letterarie precedenti a Sofocle, nel *Tereo* prende il nome di Procne e veste i panni di madre carnefice in nome del vincolo di sangue che la lega indissolubilmente alla sorella Filomela, e che la spinge a vendicare la violenza subita da quest'ultima compiendo un gesto ancora più efferato:

ἀνους ἔκεινος· αἱ δ' ἀνουστέρωσ ἔτι
 ἐκείνον ἠμύναντο <πρὸς τὸ> καρτερόν.
 ὅστις γὰρ ἐν κακοῖσι θυμωθεὶς βροτῶν
 μείζον προσάπτει τῆσ νόσου τὸ φάρμακον,
 ἱατρός ἐστὶν οὐκ ἐπιστήμων κακῶν
 (fr. 589 R)

Quello è fuor di senno; e quelle ancora più dissennatamente
 lo punivano con qualcosa di atroce.
 Infatti, tra i mortali, chiunque nelle disgrazie, poiché adirato,
 si serva di un farmaco peggiore della malattia,
 è un medico che non ha conoscenza dei mali.

In questo frammento del *Tereo*, che gli studiosi tendono ad attribuire al Coro soprattutto per la natura gnomica del suo contenuto, vengono messi in luce due aspetti fondamentali: la collaborazione delle Pandionidi nel compiere l'atroce misfatto ai danni di Iti, come evidenziato dall'utilizzo del pronome plurale αἱ (Hourmouziades 1986, 138; Monella 2005, 117); e la condanna, da parte del Coro, della vendetta messa in atto da Procne e Filomela, giudicata eccessiva rispetto alla violenza stessa che l'aveva generata.

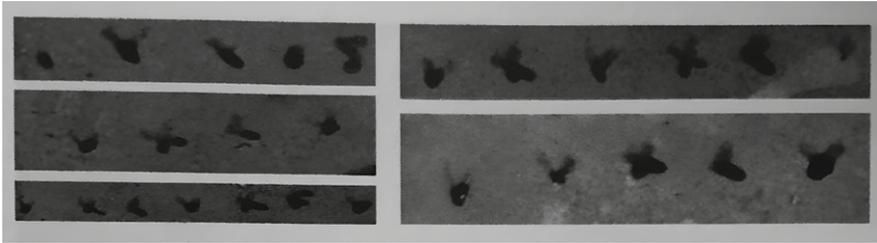
Un ulteriore elemento di novità ideato e inserito da Sofocle nel *Tereo*, altrimenti assente nelle fonti letterarie e iconografiche precedenti, è rappresentato dalla famosa κερκίδος φωνή ("la voce della spola", fr. 595 R), citata anche da Aristotele nella *Poetica* a proposito delle varie forme di ἀναγνώρισις ("riconoscimento") adottate dai poeti nelle loro opere (Aristot. *Poet.* 1454b 35-37). Benché violentemente privata della parola, infatti, Filomela trova comunque il modo di comunicare alla sorella Procne quanto subito da parte di Tereo attraverso una tela sulla quale ricama quanto accadutole (sull'argomento anche Mancuso 2019, 12 e Mancuso 2020, 6).

Il *Tereo* di Sofocle, però, oltre a presentare questi elementi di novità, frutto dell'inventiva dell'autore, riprende anche il tema originario della metamorfosi ornitomorfa delle Pandionidi, episodio finale del mito in questione, attestato in tutte le fonti letterarie che precedono la tragedia di Sofocle e in alcune fonti iconografiche di V sec. a.C. Un'anfora attica a collo distinto a figure nere, conservata a Napoli, datata da Beazley al 525-475 a.C. e attribuita al Pittore di Diosphos, sembra rappresentare proprio la metamorfosi delle Pandionidi, intente a fuggire dall'inseguimento di Tereo.

Sul lato A del vaso, un uomo barbato, raffigurato nudo con solo una sorta di stola sulle spalle, nell'atto di sguainare una spada (tenuta nella mano destra, mentre il rispettivo fodero è tenuto con la sinistra) insegue una donna (che occupa il lato destro della scena), la cui rappresentazione è corredata da un dettaglio tanto insolito quanto indicativo del tipo di azione in atto: un uccello poggia sul capo della donna a indicare la metamorfosi in atto o che sta per compiersi. È chiaro che l'uomo barbato vada identificato con il personaggio di Tereo, mentre la donna inseguita da quest'ultimo



5 | Anfora attica a collo distinto a figure nere, Pittore di Diosphos, ca. 525-475 a.C., lato A e lato B. Napoli, Museo Archeologico Nazionale; n. inv. 145468. Bibliografia: Caskey-Beazley 1954, 84, n. 1; Saletti 1966, 714; *ABV*², 510, n. 25; Schefold, Jung 1988, 75, n. 167; Valastro 1990, 123; Oakley 1997, 47; Chazalon 2003, 131-132; Monella 2005, 66; Giudice 2009, 406.



6 | Anfora di Napoli, part. [Fig. 5] delle iscrizioni presenti rispettivamente sul lato A e sul lato B.

potrebbe essere Procne o anche Filomela; purtroppo, infatti, non ci sono dati che aiutino l'identificazione nell'uno o nell'altro senso: le iscrizioni presenti accanto ai due soggetti sono indecifrabili, al punto che Beazley le definisce "non sense", e l'uccello raffigurato sul capo della donna non ha attributi specifici che consentano di chiarire di che tipo di volatile si tratti, sebbene Beazley protenda per l'identificazione della donna inseguita sul lato A con Procne (*ABV*², 510, n. 25).

Sul lato B dell'anfora sono raffigurate due donne che fuggono letteralmente "a gambe levate", come si evince dal modo in cui viene rappresentato il movimento degli arti; ciascuna delle due, inoltre, presenta un uccello sulla testa, dettaglio che anche in questo caso, come per la scena del lato A, è indicativo della metamorfosi che sta avendo luogo. I due volatili sono rappresentati in modo diverso: quello che poggia sul capo della donna di sinistra ricorda l'uccello raffigurato sul lato A, e ha dimensioni leggermente

più grandi rispetto a quello che poggia sul capo della donna di destra, ma ciò non basta a definire di quale specie di uccello si tratti; inoltre, di nuovo, le due iscrizioni presenti accanto alle donne appaiono indecifrabili.

L'iconografia delle Pandionidi riguardante la loro metamorfosi in uccelli ricorre anche su un altro reperto vascolare, un cratere a colonnette attico a figure rosse, conservato ad Agrigento e risalente al 470 a.C. ca.

Il lato A del vaso ospita la rappresentazione di un inseguimento: all'estrema destra della scena, è possibile vedere due donne in movimento, che fuggono e al tempo stesso rivolgono il capo in direzione del loro inseguitore, un uomo barbato, raffigurato nudo con solo un mantello sulle spalle, che con la mano destra impugna una spada pronta a colpire. È interessante notare come questo schema iconografico relativo all'inseguimento, ricordi molto da vicino quello utilizzato dal ceramografo dell'anfora di Napoli per rappresentare la medesima scena [Fig. 5]. L'identificazione dei soggetti finora presentati è legata, come nel caso dell'anfora di Napoli, a un dettaglio fondamentale, ovvero alla presenza di due uccelli posizionati sul capo di ciascuna delle due figure femminili rappresentate, evidenza che fa sì che la scena possa essere interpretata come l'inseguimento da parte di Tereo delle due sorelle Procne e Filomela in seguito all'assassinio di Iti. Ancora una volta, però, non ci sono dati evidenti che possano condurre ad affermare con certezza quale delle due donne sia Procne e quale Filomela; anche in questo caso, infatti, i volatili dipinti sulle teste delle due donne non presentano peculiarità riconducibili né alla specie dell'usignolo né a quella della rondine.

In ambito iconografico, l'unica attestazione della metamorfosi di Tereo in uccello è rappresentata da un frammento di un *'hydria* a figure rosse proveniente da Locri, risalente al 470-450 a.C.

Il frammento in questione presenta la raffigurazione della parte superiore (parte del busto e testa) di un corpo maschile; il soggetto è un uomo barbato, raffigurato con indosso un *hymation*, sul cui capo poggia un uccello che sembra presentare una piccola cresta sul capo. Questo dettaglio, nonché la



7 | Cratere a colonnette attico a figure rosse, 470 a.C. ca., Agrigento, Museo Archeologico (coll. Pirandello). Bibliografia: Caskey-Beazley 1954, 102; Griffo 1952, fig. 7; Schefold-Jung 1988, 343, n. 167; Valastro 1990, 122, n. 5-6; Oakley 1997, 47; Chazalon 2003, 133, n. 40; Giudice 2009, 407.

presenza di una parte di iscrizione (TEP[EYΣ]) accanto all'uomo (ARV², 594, n. 55), hanno dato modo di identificare il soggetto con Tereo, sul cui capo sembra essere raffigurato l'uccello in cui, secondo il mito, sarebbe destinato a mutare il re tracio. Alcuni studiosi come Elvia Giudice, nel suo articolo dedicato all'*hydria* di Locri (Giudice 2009, 407), hanno identificato il volatile raffigurato sulla testa di Tereo con l'upupa, caratterizzata proprio dalla presenza di una particolare cresta sul capo. Tuttavia, non esistono fonti letterarie antecedenti al *Tereo* di Sofocle che attestino la metamorfosi del re tracio in upupa. È bene ricordare che il passo delle *Supplici* precedentemente citato (Aesch. *Suppl.* 57-67), pressoché coevo alla datazione attribuita all'*hydria* di Locri, menziona il marito di Aedon come κίρκος (“sparviero”) e non come upupa.

Effettivamente, dunque, il mito delle Pandionidi nasce e si sviluppa in epoca arcaica come mito di metamorfosi, in cui le due sorelle ateniesi sono identificate proprio con i nomi degli uccelli nei quali sono destinate a mutare, rispettivamente Aedon (usignolo) e Chelidon (rondine).

Le fonti letterarie greche sono pressoché concordi in merito al risultato della metamorfosi ornitomorfa delle Pandionidi, mentre per quanto riguarda la trasformazione di Tereo, re di Tracia e marito di Aedon/Procne, si trovano attestazioni discordanti. Se infatti autori di epoca arcaica come Omero e Esiodo tacciono in merito a una possibile metamorfosi del marito di Aedon in uccello, Eschilo in *Supplici* (v. 62) fa riferimento a



8 | Frammento di *hydria* a figure rosse, Pittore di Altamura, da Locri, 470-450 a.C., Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale; n. inv. 27202. Bibliografia: ARV², 594, n. 55; Schefold-Jung 1988, 343, n. 167; Giudice 1989, 64, n. 361; Valastro 1990, 123; Halm-Tisserant 1993, 124, n. 92; Touloupa 1994, 528, n. 7; Oakley 1997, 47; Chazalon 2003, 135, fig. 10; Monella 2005, 66, n. 104; Giudice 2009, 404-412.

quest'ultimo definendolo come sparpiero che incalza l'usignolo, un riferimento alla trasformazione dei due coniugi mutati in uccelli in seguito all'uccisione di Iti.

Sofocle, invece, è il primo autore a parlare della metamorfosi di Tereo in upupa, o più correttamente, in un uccello dalla natura ibrida, che per parte dell'anno assume le sembianze di uno sparpiero e per il restante tempo assume l'aspetto di un'upupa:

τοῦτον δ' ἐπόπτην ἔποπα τῶν αὐτοῦ κακῶν
 πεποικίλωκε κάποδηλώσας ἔχει
 θρασὺν πετραῖον ὄρνιν ἐν παντευχία
 ὅς ἦρι μὲν φανέντι διαπαλεῖ πτερὸν
 κίρκου λεπάργου· δύο γάρ οὖν μορφὰς φανεῖ
 παιδός τε χαυτοῦ νηδύος μιᾶς ἄπο
 νέας δ' ὀπώρας ἠνίκ' ἄν ξανθῆ στάχυσ,
 στικτὴ νιν αὐθις ἀμφινωμήσει πτέρυξ·
 ἀεὶ δὲ μίσει τῶνδ' † ἅπ' ἄλλον† εἰς τόπον
 δρυμοὺς ἐρήμους καὶ πάγους ἀποικεῖ
 L'aveva rappresentato e rivelato
 come upupa spettatore dei suoi stessi mali,
 lo sfrontato uccello che sta sulle rupi in armatura completa;
 all'apparire della primavera brandirà l'ala
 di bianco sparpiero; allora mostrerà due forme
 da un unico ventre, quella del figlio e quella propria;
 ma, quando biondeggerà il grano dell'estate,
 l'ala screziata lo rivestirà nuovamente;
 sempre va odiandole da un luogo all'altro
 e si trasferirà in boschi desolati e alture rocciose.
 (fr. 581 R)

Il frammento in questione, che secondo l'ipotesi più accreditata tra gli studiosi dovrebbe costituire parte dell'esodo della tragedia, descrive la metamorfosi ornitomorfa di Tereo in un volatile che per una parte dell'anno, e precisamente a partire dalla tarda estate, assume le sembianze di un'upupa. Questa sembra essere, appunto, un'innovazione di Sofocle rispetto alla tradizione precedente; inoltre, la scelta dell'upupa, come esito della metamorfosi di Tereo, non è casuale, bensì motivata proprio dalle caratteristiche e dai comportamenti assunti da questo uccello (Pollard 1977, 44-46). L'upupa, infatti, presenta un aspetto singolare e molto caratteristico, dotato di un piumaggio bicolore, che da scuro e screziato nella parte superiore del corpo tende a schiarirsi e diventare bianco in prossimità del ventre; inoltre, un altro aspetto caratteristico di questo volatile, è rappresentato dal lungo becco ricurvo e dalla singolare cresta eretta sul capo, che ricorda quasi il cimiero di un elmo (Mancuso 2019, 11). Non è un caso che Sofocle, nei

versi del frammento in questione, descriva l'uccello in cui Tereo è destinato a mutare come ἐν παντευχίᾳ (fr. 581 R, 3), creando un parallelismo fra l'aspetto guerriero del re dei Traci, un popolo la cui ferocia in battaglia era nota, e le singolari sembianze dell'upupa. Inoltre, il lessico legato alla sfera militare continua a essere utilizzato da Sofocle anche al v. 4, in cui il poeta si serve proprio del verbo διαπάλλω, ovvero "brandire", per riferirsi alla bianca ala dell'ibrido volatile, che sarà, appunto, brandita come fosse una vera e propria arma da guerra (Mancuso 2019, 11-12).

Un ulteriore aspetto che accomuna il personaggio di Tereo all'oggetto della sua stessa metamorfosi è rappresentato dalle tendenze comportamentali dell'upupa, che assume un atteggiamento schivo, prediligendo un habitat rurale e scarsamente antropizzato, come sottolineato da Sofocle ai vv. 9-10: il poeta, infatti, riferendosi a Tereo-upupa, predice a quest'ultimo una vita solitaria e raminga, condotta all'insegna dell'odio nutrito nei confronti di Procne e Filomela, alle quali, secondo alcuni studiosi, sembra possa riferirsi l'espressione ἀεὶ δὲ μίσει τῶνδ' (Pearson [1917] 1963, 227; Radt 1999, 438).

Conclusioni

In ultima istanza, dunque, è possibile notare come sia le fonti letterarie sia le fonti iconografiche confermino il mito delle Pandionidi come mito originario di metamorfosi. Questo tema, infatti, è attestato all'interno del mito sin dall'epoca arcaica, come è possibile dedurre a partire dalla testimonianza omerica (Hom. *Od.* 19. 518-524) nella quale Aedon viene menzionata come usignolo, e da quella esiodea facente riferimento alla Πανδιονίς χελιδῶν (Hes. *Op.* 568-570), per poi svilupparsi in età classica, epoca alla quale risalgono le due testimonianze eschilee (Aesch. *Ag.* 1140-1145; Aesch. *Suppl.* 57-67) che citano rispettivamente la metamorfosi di Aedon in usignolo e quella di Tereo in sparviero. Il tema della metamorfosi ornitomorfa viene poi ripreso anche da Sofocle nella composizione del *Tereo* e innovato rispetto all'esito della trasformazione del protagonista maschile in upupa piuttosto che in sparviero. Inoltre, il mito di metamorfosi delle Pandionidi gode di una discreta fortuna anche fra gli autori latini; Ovidio, infatti, nel VI libro delle *Metamorfosi* (Ov. *Met.* VI 426-674), narra le vicende di Procne e Filomela, riprendendo la versione mitica attestata nel *Tereo* di Sofocle e, per quanto concerne la metamorfosi delle due sorelle, attenendosi al mito originario che vede da sempre le due sorelle mutare rispettivamente in usignolo e in rondine (Mancuso 2019, 11).

Tuttavia, per quanto il mito delle Pandionidi molto probabilmente nasca e si sviluppi come mito di metamorfosi, a Sofocle spetta molto probabilmente il merito di aver innovato questa vicenda mitica. Attraverso la composizione del *Tereo*, infatti, il tragediografo sembra creare una versione del tutto originale del mito, in cui gli episodi di violenza che lo caratterizzano, non soltanto vengono messi in risalto ma vengono presentati in modo tale da creare una concatenazione causale fra essi. L'infanticidio di Iti, che le fonti

letterarie precedenti al *Tereo* avevano citato ora come esito di ἀφραδία da parte di Aedon, secondo la versione mitica cui fa riferimento Omero (Hom. *Od.* 19. 518-524), ora come conseguenza del δυσμάτωρ κότος, secondo la versione riportata da Eschilo (Aesch. *Suppl.* 57-67), con Sofocle viene per la prima volta presentato come la vendetta messa in atto da entrambe le Pandionidi per punire il trace Tereo della violenza precedentemente esercitata sulla cognata Filomela, vittima di stupro e glossectomia.

Appendice. Un'ipotesi sul vaso "di Medea" del Louvre alla luce del P. Oxy. LXXXII 5292

Gli studiosi si sono chiesti quale fosse la modalità attraverso la quale Filomela avrebbe fatto recapitare il ricamo all'ignara Procne, arrivando a concludere che verosimilmente il messaggio sarebbe stato consegnato a quest'ultima per mezzo di un personaggio secondario, quale una serva, o una nutrice (Hourmouziades 1986, 136; Dobrov 1993, 205, 209) o piuttosto da Filomela stessa (Fitzpatrick 2001, 97-98), come d'altronde sembrerebbe suggerire l'unica voce fuori dal coro rispetto alle fonti iconografiche antecedenti al *Tereo* che attestano il mito delle Pandionidi; nessuna di queste, infatti, fa riferimento all'episodio della κερκίδος φωνή, dal momento che quest'ultima è un'esclusiva novità ideata e adottata da Sofocle. La fonte iconografica in questione potrebbe essere rappresentata dal Cratere del Louvre del pittore di Dolone, la cui interpretazione iconografica è, però, fortemente dubbia, motivo per cui non è possibile affermare con certezza che si tratti effettivamente della rappresentazione dell'episodio mitico citato.

Il Cratere del Louvre è un esemplare a campana lucano a figure rosse, risalente al primo quarto del IV sec. a.C.

Il lato A del vaso, sebbene si trovi in condizioni non ottimali per via del fatto che la superficie presenta segni di erosione, mostra la rappresentazione di quattro figure; al centro della scena sono raffigurate due donne: la prima (quella di sinistra), è interamente vestita da un peplo e un *hymation*, che non lascia intravedere neanche le braccia, inoltre sul capo porta un vistoso diadema, indice della sua condizione regale; la seconda (quella di destra), è abbigliata in modo completamente diverso rispetto alla prima, infatti porta un semplice peplo ed è raffigurata con i capelli molto corti, attributi che rimandano a una condizione servile; entrambe le braccia della donna sono impegnate da due oggetti: sulla destra un drappo di stoffa e sulla sinistra quella che sembra una cassetta di legno.

Gli estremi della scena sono invece occupati dalla rappresentazione di due figure maschili: a sinistra, è possibile individuare un uomo barbato abbigliato sontuosamente, che con la mano destra tiene uno scettro, indice di regalità, e con la sinistra sembra rivolgere un gesto alla donna che gli è accanto; mentre all'estrema destra della scena, si trova una figura maschile che sembra essere più anziana rispetto alla prima, come si può dedurre dalla stempiatura sul capo e dal bastone di legno che regge nel braccio sinistro, e

anche di diversa estrazione sociale, visto l'abbigliamento costituito da una sorta di *hymation* corto e una clamide.

La maggior parte degli studiosi hanno ricondotto la scena appena descritta all'iconografia riguardante il mito di Medea, e, in particolare, all'episodio mitico narrato nell'omonima tragedia di Euripide in cui Creusa, la giovane principessa di Corinto che Giasone intende sposare, riceve i mortiferi doni nuziali da parte di Medea. Negli anni '70 del secolo scorso, però, l'archeologa tedesca Margot Schimdt ha ipotizzato una lettura diversa della scena, riconducendola non al mito di Medea, bensì a quello di Procne e Filomela (Schmidt 1970, 818-832; Dobrov 1993, 205, 209, n. 47; Fitzpatrick 2001, 97-98): il cratere del Louvre, dunque, secondo la studiosa, potrebbe rappresentare la scena in cui a Procne, identificata con la donna in abiti regali e diadema sulla testa, viene mostrato da una giovane serva la tela su cui la sorella Filomela aveva precedentemente narrato, tramite il ricamo, la violenza subita da parte del cognato Tereo.

Resta a questo punto da identificare la figura maschile posta all'estremità destra della scena dipinta sul cratere, che Schmidt ipotizza possa essere l'anziano pedagogo di Iti, in riferimento a una sua eventuale pre-



9 | Cratere a campana lucano a figure rosse, Pittore di Dolone, dalla Puglia, 390 a.C. ca., Paris, Louvre; n. inv. CA 2193. Bibliografia: Trendall [1967] 1983, 56, n. D4; Schefold, Jung 1988, 75; Berger-Doer 1992, 120-127; Dobrov 1993, 205, 209; Fitzpatrick 2001, 98; Galasso 2015, 287; Rebaudo 2015c, 307.

senza all'interno del perduto dramma sofocleo *Tereo* (Monella 2005, 108, 110-111).

Se si volesse accogliere l'ipotesi interpretativa avanzata dalla Schmidt e successivamente anche dagli studiosi Karl Schefold e Franz Jung (Schefold, Jung 1988, 75), la scena raffigurata nel Cratere del Louvre potrebbe essere nuovamente letta alla luce del papiro di Ossirinco LXXXII 5292, edito da Samuel Slattery nel 2016 (Slattery 2016, 8-14) e oggetto di due interessanti articoli, di Patrick J. Finglass (Finglass 2016, 61-85) e Daniela Milo (Milo 2020, 95-110).

Il ritrovamento del papiro in questione ha permesso di riconsiderare alcune questioni relative alla trama del *Tereo* e alla collocazione dei relativi frammenti superstiti. Il testo del papiro (per il quale si rimanda all'edizione di Slattery 2016) si presenta come una diretta continuazione del fr. 583 R, un monologo in cui il personaggio di Procne si abbandona a un sentito sfogo in merito alla sua condizione di isolamento in Tracia e al destino che spetta alle donne una volta sposate. La testimonianza papiracea, infatti, riporta, sebbene in modo frammentario, dal r. 1 al r. 3 versi coincidenti con gli ultimi tre del fr. 583 R, mentre per la restante parte contiene alcuni versi mutili (rr. 4-7) che dovevano completare il monologo di Procne, e altri che dovevano essere recitati rispettivamente dal coro (rr. 8-9), da un pastore (rr. 10-11; 14-15; 18-25) e ancora da Procne (rr. 12-13; 16-17) (Finglass 2016, 63). La situazione scenica doveva verosimilmente presentarsi come suggerisce Milo nel suo articolo (Milo 2020, 99; per la numerazione dei righi del papiro la studiosa segue quella data da Finglass, che include anche il fr. 583 R):

Una donna sulla scena, affranta; le coreute che la distolgono per un attimo dal dolore e la esortano a rivolgere la sua attenzione a un personaggio che sta arrivando, un personaggio 'agreste', un pastore. Costui porta, a mio avviso molto verosimilmente, come si deduce da χρηστήν (P. Oxy. 5292, r. 18), una buona notizia, che è lecito immaginare sia il ritrovamento di Filomela
(rr. 17-20: [Χορός]: ἀλλ'εὖ τελ[/ χρηστήν φ[/ [Ποιμήν]: δέσποινα[.] . [/ θέλων τι]).

Questi dati hanno consentito innanzitutto di ricollocare il fr. 583 R all'interno del *Tereo*, inquadrandolo non all'interno del prologo come alcuni studiosi avevano sostenuto in passato (Welcker 1839, 377; Kiso 1984, 65; Dobrov 1993, 203 n.35; Fitzpatrick 2001, 92), bensì come parte integrante del primo episodio della tragedia, dal momento che il coro ha già fatto il suo ingresso sulla scena (già Milo 2008, 34; Finglass 2016, 66; Milo 2020, 96, 99). Inoltre, a proposito del coro, Finglass afferma che quest'ultimo doveva essere composto da donne, dal momento che Procne non si sarebbe abbandonata a uno sfogo così sentito davanti a un coro maschile (Finglass 2016, 66).

Grazie alla testimonianza papiracea, poi, è stato anche possibile individuare all'interno del dramma la presenza di un personaggio altrimenti ignoto, il pastore, che sembra fare il suo ingresso sulla scena in seguito al

monologo di Procne per portare un messaggio alla regina; su quale fosse la natura della notizia, Finglass e Milo non sembrano concordare: il primo, sulla base delle integrazioni al testo papiraceo proposte da Harry e accolte da Finglass, sostiene che il pastore non porti buone notizie a Procne, e, fra le varie ipotesi, propone che quest'ultimo possa voler informare la regina proprio del ritrovamento in un contesto agreste di Filomela mutilata (Finglass 2016, 70); Milo, invece, sostiene che la notizia portata dal pastore possa anche essere annunciata come positiva, e che quest'ultimo, incapace di riconoscere Filomela, potrebbe voler comunicare a Procne di aver trovato una fanciulla ateniese che possa eventualmente alleviare la solitudine della regina (Milo 2020, 99-100).

Tornando alla scena raffigurata nel Cratere del Louvre, alla luce di quanto emerge dal papiro LXXXII 5292, e in particolar modo dall'ingresso del pastore all'interno del cast del *Tereo*, mi chiedo se la figura maschile posta all'estrema destra della scena non possa essere identificata proprio con il pastore che porta a Procne la notizia del ritrovamento di Filomela. L'espressione con cui l'uomo viene rappresentato può essere riconducibile a un senso di smarrimento e preoccupazione; sembra quasi che la figura in questione rimanga interdetta rispetto alla scena alla quale sta assistendo. Già David Fitzpatrick, accogliendo l'ipotesi interpretativa della Schimdt a proposito del Cratere del Louvre, aveva ipotizzato che la figura maschile potesse essere un personaggio venuto a conoscenza della prigionia di Filomela, sebbene successivamente lo studioso ammetta che l'uomo raffigurato sul vaso possa anche essere frutto dell'inventiva dell'artista (Fitzpatrick 2001, 98, n. 55). Tuttavia, sulla base del contenuto testuale del P. Oxy. LXXXII 5292 e, in particolare, dell'ipotesi avanzata da Finglass in merito alla cattiva notizia che il pastore avrebbe portato a Procne, credo che sia possibile ipotizzare che il Cratere del Louvre possa, se non raffigurare tramite citazione diretta, quanto meno rimandare alla scena di ἀναγνώρισις messa in atto grazie alla famosa κερκίδος φωνή. Se si ammettesse questo tipo di lettura, sarebbe, dunque, possibile pensare di identificare le figure rappresentate sulla scena rispettivamente da sinistra a destra come: Tereo, che effettivamente nell'iconografia vascolare analizzata nei precedenti paragrafi, viene raffigurato proprio con una capigliatura simile a quella del personaggio presente nel cratere del Louvre (cfr. figg. 4; 7); inoltre, gli attributi quali le vesti sontuose e orienteggianti, nonché lo scettro, si spiegherebbero come identificativi della sua condizione regale, in quanto re di Tracia; Procne, il cui abbigliamento regale anche in questo caso sarebbe in linea con il suo *status* di regina; Filomela o una serva, recante in mano la tela che dovrebbe innescare l'ἀναγνώρισις; il pastore che, secondo il P. Oxy. LXXXII 52092, potrebbe aver annunciato a Procne il ritrovamento di Filomela.

In merito all'identificazione del personaggio femminile raffigurato mentre regge il drappo di stoffa, è bene ricordare che in passato sono state avanzate due diverse ipotesi: una prevede che possa trattarsi semplicemente di una serva (Schmidt 1970, 826; Dobrov 1993, 205; 209), mentre l'altra che

la fanciulla possa essere identificata con Filomela (Fitzpatrick 2001, 98). Effettivamente questa seconda ipotesi sarebbe in linea con quanto affermato da Milo nel suo articolo a proposito del P. Oxy. LXXXII 5292, ovvero che se fosse stata la stessa Filomela con il suo arrivo a portare in scena la tela “l’effetto drammatico sarebbe fortissimo” (Finglass 2016, 61; Milo 2020, 105). Chiaramente, la perdita del *Tereo* di Sofocle rappresenta un evidente limite alla possibile lettura della scena. Infatti, è impossibile chiarire le esatte dinamiche del riconoscimento fra Procne e Filomela, né tantomeno spiegare la compresenza sulla scena di Tereo e della cognata, da lui stesso stuprata e mutilata, che l’uomo dovrebbe voler tenere lontano dalla vista della moglie. Forse, proprio in virtù della glossectomia, Tereo pensa che sia impossibile per Filomela comunicare la verità a Procne e, inoltre, non è in grado di cogliere il pericolo rappresentato dalla tela capace, invece, di rivelare ogni cosa. Queste però, purtroppo, sono solo ipotesi, a mio avviso plausibili, ma che al momento è pressoché impossibile verificare. Inoltre, come sovente accade nell’iconografia vascolare, le scene raffigurate non rappresentano un ‘fotogramma’ del dramma e in questo caso la rielaborazione figurativa operata dal pittore potrebbe piuttosto indicare una scena di ‘sintesi’. Infatti, ciò che pone maggiori dubbi nella ricostruzione drammaturgica del *Tereo* sofocleo, è la presenza o meno di Tereo in scena e in quali momenti del dramma (sull’argomento si veda Finglass 2016, 71 e Milo 2020, 104-105).

* Le traduzioni dal greco inserite nel presente studio, salvo diversa indicazione, sono di chi scrive.

Nota

A conclusione di questo contributo, è opportuno segnalare la recentissima pubblicazione di un volume incentrato sulla figura di Procne a opera della studiosa Sabrina Mancuso dal titolo *Der Prokne-Mythos als exemplum in der attischen Tragödie*. Il saggio in questione si presenta come un’ampia dissertazione mirata non soltanto ad analizzare il mito di Procne, ma anche a indagare la trattazione del mito dell’usignolo operata dai tragici del dramma attico, spesso legato a funzioni metapoietiche. Il volume, che contiene un corposo capitolo dedicato Tereo di Sofocle (Mancuso 2022, 225-341), è stato pubblicato quando la stesura e la revisione del presente articolo erano ormai state ultimate, motivo per cui non è stato possibile consultare il nuovo, importante, contributo sul tema.

Bibliografia

Abbreviazioni

Per le abbreviazioni sono state adottate le norme indicate dall'*American Journal of Archaeology* (AJA).

*Beazley Addenda*² = Carpenter, Burn 1989.

ABV² = J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters* [1956], Oxford 1978.

ARV² = J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters* [1942], Oxford 1963.

BAPD = *Beazley Archive Pottery Database* (www.beazley.ox.ac.uk).

CVA = *Corpus vasorum antiquorum*, Paris 1923–.

EAA = *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Roma 1958–1984.

LIMC = J. Boardman, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zurich-München 1981–2009.

Paralipomena = J.D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971.

PP = A.D. Trendall, *Paestan Pottery. A Study of the Red-figured Vases of Paestum*, Roma 1936.

PPS = A.D. Trendall, *Paestan Pottery. A Revision and a Supplement*, London 1952.

RVAp = A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, Oxford 1978–.

Riferimenti bibliografici

A

Adamo Muscettola 2004

S. Adamo Muscettola, *Il mausoleo di Prometeo a Pozzuoli: contesto e committenza*, "Prospettiva" 115-116 (2004), 2-11.

Aellen 1994

C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique: forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, Kilchberg-Zürich 1994.

Albizzati 1924

C. Albizzati, *Vasi antichi dipinti del Vaticano*, Fasc. II, Roma 1924.

Alexandridou 2009

A. Alexandridou, *Offering Trenches and Funerary Ceremonies in the Attic Countryside*, in T. Fischer-Hansen, B. Poulsen (eds), *From Artemis to Diana, Acta Hyperborea, Danish Studies in Classical Archaeology*, 12, Copenhagen 2009, 497-522.

Allan 2000

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

Allan 2002

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

Athanasopoulou, Palaiokrassa, Paschalides 2018

S. Athanasopoulou, N. Palaiokrassa, K. Paschalides, Τα υποδήματα στην αρχαία Ελλάδα μέσα από τα έργα του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου. Κρηπίδες, τροχάδες, ενδρομίδες και εμβάδες, in M. Lagogiannne-Georgakarakou (επιμ.), Οι αμέτρητες όψεις του ωραίου στην αρχαία τέχνη. *The Countless Aspects of Beauty in Ancient Art*, Αθήνα 2018, 209-236.

B

Barrett 1964

W.S. Barrett (ed.), *Euripides: Hippolytos*, Oxford 1964.

Batino 2002

S. Batino, *Lo skyphos attico dall'iconografia alla funzione*, Napoli 2002.

Beazley 1925

J.D. Beazley, *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils*, Tübingen 1925.

Beazley 1939

J.D. Beazley, *Prometheus fire-lighter*, "American Journal of Archaeology" 43 (1939), 618-639.

Beazley 1986

J.D. Beazley, *The Development of Attic Black-figure, revised and edited by D. von Bothmer and M.B. Moore*, Berkeley 1986.

Beazley, Magi 1939

J.D. Beazley, F. Magi, *La raccolta Benedetto Guglielmi nel Museo gregoriano etrusco*, Città del Vaticano 1939.

Beazley, Payne, Price 1931

J.D. Beazley, H.G.G. Payne, E.R. Price, *CVA – Great Britain*, Fasc. 2, Oxford 1931.

Beck, Messenger et al. 2019

L. Beck, C. Messenger, C. Coelho et al., *Thermal Decomposition of Lead White for Radiocarbon Dating of Paintings*, "Radiocarbon" 61 (2019), 1345-1356.

Benjamin [1935-1936] 2017

W. Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1935-1936]*, traduzione a cura di S. Cariati, Milano 2017.

Benndorf 1868

O. Benndorf, *Griechische und Sizilische Vasen*, Berlin 1868.

Berger-Doer 1992

G. Berger-Doer, *Kreousa II*, in *LIMC*, vol. VI, Zurich-München 1992, pp. 120-127.

Bernabò Brea 1970

L. Bernabò Brea, *CVA – Museo Civico di Genova – Pegli*, Genova 1970.

Bernardelli 2000

A. Bernardelli, *Intertestualità*, Scandicci 2000.

Berndt-Ersöz 2008

S. Berndt-Ersöz, *The Chronology and Historical Context of Midas*, "Zeitschrift für Alte Geschichte" 57 (2008), 1-37.

- Bianchi Bandinelli, Paribeni 1976
 R. Bianchi Bandinelli, E. Paribeni, *L'Arte dell'Antichità Classica*, I, Grecia, Torino 1976.
- Bièvre-Perrin 2019
 F. Bièvre-Perrin, *Héraclès, le satyre et la sphinx. Une scène originale sur une hydrie d'Apollonia d'Illyrie*, "Bulletin de correspondance hellénique" 143 (2019), 125-138.
- Boardman 1974
 J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974.
- Boardman 1975
 J. Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit*, Mainz 1975.
- Boardman 1985
 J. Boardman, *Greek Sculpture. The Classical Period*, London 1985.
- Boardman [1974] 1990
 J. Boardman, *Vasi ateniesi a figure nere*, traduzione di O. Paoletti, Milano 1990.
- Bolle 1906
 L. Bolle, *Die Bühne des Aeschylus*, Wismar 1906.
- Bonoldi, Centanni, Lovisetto 2003
 L. Bonoldi, M. Centanni, L. Lovisetto, *Venus volubilis/venusta Victoria. Tradimenti, travestimenti, capricci, denudamenti dell'Afrodite di Brescia*, "La Rivista di Engramma" 25 (maggio-giugno 2003), 55-72.
- Bordignon 2015a
 G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015.
- Bordignon 2015b
 G. Bordignon, *Personificazioni di concetti astratti nelle rappresentazioni teatrali e nelle raffigurazioni vascolari: alcuni esempi*, in Ead., *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015.
- Bordignon, Lo Piparo 2015
 G. Bordignon, F. Lo Piparo, *Serial/Portable Classic. Stanze e Percorsi. Galleria degli allestimenti di Milano e Venezia*, "La Rivista di Engramma" 129 (settembre 2015).
- Bosher 2021
 K. Bosher, *Greek Theater in Ancient Sicily*, Cambridge 2021.
- Bothmer 1944
 D. von Bothmer, *The Painters of "Tyrrhenian" Vases*, "American Journal of Archaeology" 48/2 (1944), 161-170.
- Brinkmann 2013
 V. Brinkmann (hrsg.), *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland* (Liebieghaus-Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 8. February – 26 May 2013), München 2013.
- Brommer 1970
 F. Brommer, *Mythologische Darstellung auf Vasenfragmenten der Sammlung Cahn*, in E. Walter-Karydi, K. Schauenburg, F. Brommer, I. Juckers, M. von Heland (eds.), *Studien zur griechischen Vasenmalerei*, "Antike Kunst" 7 (1970), 50-67.
- Brommer 1972
 F. Brommer, *Herakles*, Köln 1972.
- Bundrick 2005
 S.D. Bundrick, *Music and Image in Classical Athens*, New York 2005.

Burkert 1966

W. Burkert, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, "Greek Roman and Byzantine Studies" 7 (1966), 87-121.

Burkert [1972] 1983

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

Buxton 2010

R. Buxton, *Metamorphoses of Gods into Animals and Humans*, in J.N. Bremmer, A. Erskine (eds.), *The Gods of ancient Greece. Identities and Transformations*, Edinburgh 2010, 81-91.

C

Carpanelli 2013

F. Carpanelli, *Erotika pathemata nel teatro eschileo: un itinerario*, "Annali Online di Ferrara – Lettere" 8, 2, 50/86 (2013), 50-86.

Carpenter, Burn 1989

T.H. Carpenter, L. Burn et al., *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV² and Paralipomena*, Oxford 1989.

Carrara 2012

L. Carrara, *Il numero dei drammi satireschi sofoclei: Sofocle alle Lenee ed i drammi 'prosatirici'*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia" Serie 5, 4/2 (2012), 315-332.

Caskey-Beazley 1954

L.D. Caskey, J.D. Beazley, *Attic Vase Painting in the Museum of Fine Arts*, London-Boston, 1954.

Cassanmagnano 2009

C. Cassanmagnano, *Esiodo. Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolii*, Milano 2009.

Catalin 2010

C. Catalin, *The Ancient Representations of the Titan Atlas*, "Museum Helveticum" 67/4 (2010), 195-206.

Causey-Frel 1984

F. Causey-Frel, *Prometheus parodied: A Gnathia Hilarotragedy*, in A. Houghton, S. Hurter, P. E. Mottahedeh, J.A. Scott (eds.), *Studies in Honor of Leo Mildenberg*, Wetteren 1984, 51-55.

Cazzaniga 1950

I. Cazzaniga, *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, Vol. I, Milano-Varese 1950, 97-103.

Cellini 2013

G.A. Cellini, *Statua di attore mascherato da papposileno*, in C. Gasparri, R. Paris (a cura di), *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, Milano 2013, 292-293.

Centanni 2003

M. Centanni (a cura di), *Eschilo. Le tragedie*, Milano 2003.

Centanni 2005

M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione alla storia della tradizione classica*, Milano 2005.

Centanni et all. 2013

M. Centanni, C. Licitra, M. Nuzzi, A. Pedersoli, *Il Laocoonte perduto di Sofocle: una ricostruzione per fragmenta testuali e iconografici*, "La Rivista di Engramma" 107 (giugno 2013), 79-106.

Centanni 2018

M. Centanni, *La luna, le stelle, uno scudo. Una possibile suggestione iconografica per l'invenzione eschilea della scena degli scudi nei Sette contro Tebe*, in V. Nizzo, A. Pizzo (a cura di), *Antico e non antico. Scritti multidisciplinari offerti a Giuseppe Pucci*, Sesto San Giovanni 2018, 115-124.

Centanni 2022

M. Centanni, Ἡ ΔΕ ΟΨΙΣ ΨΥΧΑΓΩΓΙΚΟΝ (Arist. Poet. 1450b 16). *Dimensione visuale ed estetica nella drammaturgia dei Persiani di Eschilo*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" 1 (2022), 49-82.

Cerri 2015

G. Cerri, *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 85-102.

Charbonneaux, Martin, Villard 2003

J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *La Grecia arcaica*, Milano 2003.

Chazalon 2003

L. Chazalon, *Le mythe de Térée, Procnè et Philomèle dans les images attiques*, "Mètis" 1 (2003), 119-148.

Christ 1888

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

Cipolla 2015

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

Citti 2021

V. Citti, *Eschilo a Gela*, "Dionysus ex machina" 12 (2021), 32-40.

Cohen 2000

B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden 2000.

Colli 1982

G. Colli, *La ragione errabonda. Quaderni postumi*, Milano 1982.

Colomo 2011

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

Coo 2013

L. Coo, *A tale of Two Sisters*, "Transactions of The American Philological Association" 143 (2013), 349-384.

Cosenzi 2012

M. Cosenzi, *30 luglio – 2 ottobre 1869: dieci allievi e un professore in viaggio da Vienna all'Egitto*, in V. Strukelij, L. Crusvar, M. Masau Dan (a cura di), *Trieste-Suez. Storia e modernità nel "Voyage en Égypte" di Pasquale Revoltella*, Trieste 2012, 257-194.

Cremona 2006

A. Cremona, *Passeggiata del Gianicolo*, in A. Campitelli (a cura di), *Verdi delizie. Le ville, i giardini, i parchi storici del Comune di Roma*, Roma 2005, 45-47.

Cromey 1991

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

Cropp 2004

M. Cropp, *Hypsipyle*, in C. Collard, M.J. Cropp, J. Gibert (eds.), *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. 2, Oxford 2004, 169-258.

Cropp 2008

M. Cropp, *Hypsipyle*, in C. Collard, M. Cropp (eds.), *Euripides VIII. Fragments: Oedipus-Chrysis, Other Fragments*, Cambridge MA-London 2008, 250-321.

Csapo, Miller 2003

E. Csapo, M.C. Miller (eds.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*, Oxford 2003.

Csapo, Miller 2007

E. Csapo, M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge 2007.

Csapo, Wilson 2020

E. Csapo, P. Wilson, *A Social and Economic History of the Theatre to 300 BC*, Vol. II, Cambridge 2020.

Curi 2008

U. Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Torino 2008.

D

D'Antò 1980

V. D'Antò (a cura di), *L. Accio. I frammenti delle tragedie*, Lecce 1980.

Davidson 1994

J. Davidson, *Prometheus Vincit on the Athenian Stage*, "Greece & Rome", Second Series 41/1 (1994), 33-40.

Davies 2004

M. Davies, *Aristotle Fr. 44 Rose: Midas and Silenus*, "Mnemosyne" 57 (2004), 682-697.

De Abentiis 2007

E. De Abentiis, *Die Kunst während der ersten Phase der Romanisierung (4.-2. Jahrhundert vor Chr.)*, in F. Coarelli (hrsg.), *Römisches Süditalien und Sizilien*, Petersberg 2007, 148-195.

De Rosa 2017

A. De Rosa, "In obscurum coni... acumen". *Sui termini skenographia e skiagraphia nel mondo classico*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017), 489-528.

Deleuze, Guattari 1980

G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 1-2, 2, Paris 1980.

DeVries 1993

K. DeVries, *The Prometheus in Vase Painting and on the Stage*, in R.M. Rosen and G. Farrell (eds.), *Nomodeiktēs. Greek Studies in Honour of Martin Ostwald*, Ann Arbor 1993, 517-523.

DeVries 1997

K. DeVries, *The Attic Pottery from Gordion*, in J.H. Oakley, W.D.E. Coulson, O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceeding*, Oxford 1997, 447-456.

DeVries 2000

K. DeVries, *The Nearly Other. The Attic Vision of Phrygians and Lydians*, in B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden 2000, 338-63.

Di Benedetto, Medda 1997

V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.

Di Branco 1992-1993

M. Di Branco, *Prometeo a Pergamo: mito e propaganda al tempo degli ultimi Attalidi*, "Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente" 70-71 (1992-1993), 313-324.

Di Gregorio 1971

L. Di Gregorio, *Sulla tradizione manoscritta degli "Scholia Vetera" alla "Teogonia" di Esiodo*, "Aevum" 45, Fasc. 1/2 (gennaio-aprile 1971), 1-24.

Di Gregorio 1975

L. Di Gregorio, *Scholia vetera in Hesiodi Theogoniam*, Milano 1975.

Dobrov 1993

G.W. Dobrov, *The Tragic and Comic Tereus*, "American Journal of Philology" 114 (1993), 189-234.

F

Ferrari 2018

A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Milano 2018.

Ferrin Sutton 1983

D. Ferrin Sutton, *The Date of Prometheus Bound*, "Greek Roman and Byzantine Studies" 24/4 (1983), 289-294.

Finglass 2016

P.J. Finglass, *A New Fragment of Sophocles' Tereus*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 200 (2016), 61-85.

Fitton Brown 1954

A.D. Fitton Brown, *Niobe*, "The Classical Quarterly", 4, 3/4 (July-October 1954), 175-180.

Fitzpatrick 2001

D. Fitzpatrick, *Sophocles' Tereus*, "The Classical Quarterly" 51 (2001), 90-101.

Flickinger 1936

R.C. Flickinger, *The Greek Theater and Its Drama*, Chicago 1936⁴.

Focke 1930

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

Frazer 1921

J.G. Frazer, *Apollodorus, The Library, with an English Translation by Sir James George Frazer*, Voll. 1-2, London 1921.

G

Galasso 2015

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

Garzya 1995

A. Garzya, *Sui frammenti dei Mirmidoni di Eschilo*, in J.A. López Férez (ed.), *De Homero a Libanio: estudios actuales sobre textos griego*, Vol. II, Madrid 1995, 41-56.

Gasti 2017

F. Gasti, *Igino. Miti del Mondo Classico*, Ariccia 2017.

Genette 1972

G. Genette, *Figures III. Discours du récit*, Paris 1972.

Gentile 1911

A. Gentile, *Filippo Zamboni*, "AT" ser. 3, 6 (1911), 3-28.

Ghisellini 2007

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

Ghisellini 2012

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

Giacobello 2015

F. Giacobello, *Il vaso di Pronomos. Fra satiri e teatranti. La festa gioiosa di Dioniso*, in Ead. (a cura di), *Dioniso. Mito, rito e teatro* (Vicenza 13 ott. 2015 – 23 ott. 2016), Venezia 2015, 61-74.

Gilotta, Baglione 1964

F. Gilotta, M.P. Baglione, *CVA – Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, Roma 1964.

Gisler 1994

J.R. Gisler, *Prometheus*, in *LIMC*, vol. VII, Zurich-München 1994, 531-553.

Giudice 1989

F. Giudice, *Vasi e frammenti "Beazley" da Locri Epiziferi e ruolo di questa città lungo le rotte verso l'Occidente*, Vol. I, Catania 1989.

Giudice 2009

E. Giudice, *Tereo su un'hydria della stipe della Mannella*, in S. Fortunelli, C. Masseria (a cura di), *Ceramica attica da santuari della Grecia, della Ionia e dell'Italia*, Atti Convegno Internazionale (Perugia 14-17 marzo 2007), Venosa 2009, 404-412.

Giudice 2016

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

Giudice, Panvini 2007

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

Giuliani 1995

L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost: Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin 1995.

Giuliani 1996

L. Giuliani, *Rhesus between Dream and Death: On the Relation of Image to Literature in Apulian Vase-Painting*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 41 (1996), 71-86.

Giuliani 2018

L. Giuliani, *Pots, Plots, and Performance. Comic and Tragic Iconography in Apulian Vase Painting*, in B. Dignas, L. Audley-Miller (eds.), *Wandering Myths: Transcultural Uses of Myth in the Ancient World*, Berlin 2018, 125-42.

Govi 2010

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

Green 1986

J.R. Green, *Some Gnathia Pottery in the Paul Getty Museum*, in J. Frel, S. Knudsen Morgan (eds.), *Greek Vases in The Paul Getty Museum*, Vol. 3, Malibu 1986, 115-138.

Green 1991

J.R. Green, *On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens*, "Greek, Roman and Byzantine Studies" 32 (1991), 15-50.

Green 1995

J.R. Green, *Theatrical Motifs in Non-theatrical Contexts on Vases of the Later Fifth and Fourth Centuries*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies", supplement 66 (1995), 93-121.

Green 1999

J.R. Green, *Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger Speeches, Actors, Narrative and Audience Imagination in Fourth-Century BCE Vase Painting*, "Studies in the History of Art" 56 (1999), 37-63.

Green 2007

J.R. Green, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C. review*, "Bryn Mawr Classical Review" 10/37 (2007).

Griffith 1977

M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge 1977.

Griffith 1983

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

Griffith 1999

M. Griffith (ed.), *Sophocles: Antigone*, Cambridge 1999.

Griffo 1952

P. Griffo, *Il museo civico di Agrigento: cenni sulla storia e sulle collezioni*, Agrigento 1952.

Grilli 2015

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

Grossmann 2003

M. Grossmann, *Von der satyrischen Posse zum klassischen Satyrspiel. Die Rolle des (Pappo)Silenos im griechischen Drama*, in B. Asamer (hrsg.), *Akten des 9. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Paris Lodron-Universität Salzburg* (6.-8. Dez. 2001), Wien 2003, 55-58.

Guerrini 1965

L. Guerrini, *Procne*, in *EAA*, Vol. VI, Roma 1965, 481-482.

Guidorizzi 2002

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

Gymnich, Scheunemann 2017

M. Gymnich, K. Scheunemann, *The 'Harry Potter Phenomenon': Forms of World Building in the Novels, the Translations, the Film Series and the Fandom*, in M. Gymnich, H. Birk, D. Burkhard (eds.), *"Harry-yer a wizard": Exploring J.K. Rowling's Harry Potter Universe*, Baden-Baden 2017, 11-36.

H

Hafner 1951

G. Hafner, *CVA – Karlsruhe, Badisches Landesmuseum*, Vol. 1, München 1951.

Hall 1995

E. Hall, *Lawcourt Dramas: The Power of Performance in Greek Forensic Oratory*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 40 (1995), 39-58.

Hall 2016

E. Hall, *Oedipal Quiz-Little Boys in Greek Tragedy*, "The Edithorial", Sunday 8th May (2016).

Halm-Tisserant 1993

M. Halm-Tisserant, *Cannibalisme et immortalité. L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*, Paris 1993.

Harrison 1887

J. Harrison, *Itys and Aedon: a Panaitios Cylinx*, "Journal of Hellenic Studies" 8 (1887), 439-445.

Hedreen 1992

G.M. Hedreen, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance*, Ann Arbor 1992.

Hedreen 2007

G. Hedreen, *Myths of Ritual in Athenian Vase-paintings of Silens*, in E. Csapo, M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, 150-195.

Heinemann 2016

A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2016.

Holwerda 1890

A.E.J. Holwerda, *Korinthisch-Attische Vasen*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 5 (1890), 237-268.

Hoppin 1901

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

Hourmouziades 1986

N.C. Hourmouziades, *Sophocles' Tereus*, in Jon H. Betts, J. T. Hooke, John R. Green (eds.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, Bristol 1986, 134-142.

Hubbard 1975

M. Hubbard, *The Capture of Silenus*, "Proceedings of the Cambridge Philological Society" n.s. 21 (1975), 53-62.

Hurwit 1998

J.M. Hurwit, *The Athenian Acropolis, History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge 1998.

I

Iacopi 1958

G. Iacopi, *Un attore comico travestito da Papposileno*, "Bollettino d'arte" 43 (1958), 97-106.

Immerwahr 1990

H.R. Immerwahr, *Attic Script: A Survey*, Oxford 1990.

Isler-Kerenyi 2014

C. Isler-Kerenyi, *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*, Leiden-Boston 2014.

J

Jahn 1858

O. Jahn, *Prometheus*, "Archäologische Zeitung" XVI (1858), coll. 165-170, Taf. CXIV, 2.

Jebb 1905

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

Junker 2003

K. Junker, *Namen auf dem Pronomoskrater*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung" 118 (2003), 317-335.

K

Kaffenberger 1911

H. Kaffenberger, *Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie* (diss.), Giessen 1911.

Kaiser-Minn 1981

H. Kaiser-Minn, *Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts*, Berlin 1981.

Kannicht 2004

R. Kannicht, *Euripides. Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 5/2, Göttingen 2004.

Kiso 1984

A. Kiso, *The lost Sophocles*, New York 1984.

Kluiver 1993

J. Kluiver, *The Potter-Painters of 'Turrhenian' Neck-Amphorae. A Close Look at the Shape*, "Bulletin Antieke Beschaving" 68 (1993), 179-194.

Kluiver 1995

J. Kluiver, *Early "Tyrrhenian": Prometheus Painter, Timiades Painter, Golytr Painter*, "Bulletin Antieke Beschaving" 70 (1995), 55-103.

Kossatz-Deissmann 1978

A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz am Rhein 1978.

Kressirer 2016

K. Kressirer, *Das Greisenalter in der griechischen Antike. Untersuchung der Vasenbilder und Schriftquellen der archaischen und klassischen Zeit*, Hamburg 2016.

Kreuzer 2005

B. Kreuzer, *Zurück in die Zukunft? 'Homerische' Werte und 'solonische' Programmatik auf dem Klitiaskrater in Florenz*, "Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien" 74 (2005), 175-198.

Krumeich 2017

R. Krumeich, *Greiser Silen oder Schauspieler des Papposilens? Zur Übernahme theaterspezifischer Ikonographie in mythologische Bilder und Denkmäler seit frühklassischer Zeit*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 132 (2017), 43-81.

Kübler 1950

K. Kübler, *Altattische Malerei*, Tübingen 1950.

L

Lampugnani 2019

C. Lampugnani, *Il primo episodio dell'Ipsipile di Euripide*, "Frammenti sulla scena (online)" (2019), 102-123.

Lane 1933

E.A. Lane, *Lakonian Vase-Painting*, "The Annual of the British School at Athens" 34 (1933/1934), 99-189.

Lévi-Strauss 1955

C. Lévi-Strauss, *The Structural Study of Myth*, "Journal of American Folklore" 68/270 (1955), 428-444.

Lezzi-Hafter 1976

A. Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler. Eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit*, Mainz am Rhein 1976.

Lissarrague 2013

F. Lissarrague, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VIe-Ve siècle avant J.-C.)*, Paris 2013.

Lo Piparo 2017

F. Lo Piparo, *Torn Fillets and a Broken Sceptre: Cassandra's Costume, Props and Attributes in Ancient Greek Drama and Vase-Painting*, "La Rivista di Engramma" 148 (agosto 2017), 49-65.

M

Mancuso 2019

S. Mancuso, *La rifunzionalizzazione del mito dell'usignolo nel dramma antico*, "I quaderni del ramo d'oro" 11 (2019), 1-19.

Mancuso 2020

S. Mancuso, *Una vicenda tracia: Tereo fra tragedia e politica*, in A. Giannotti (a cura di), *Il teatro della polis*. Atti del convegno internazionale, Torino 2020, 1-21.

Mancuso 2022

S. Mancuso, *Der Prokne-Mythos als exemplum in der attischen Tragödie*, Olms 2022.

Mastrorarde 1990

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

Mastrorarde 2002

D.J. Mastrorarde (ed.), *Euripides. Medea*, Cambridge 2002.

Matheson 1995

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

Mayor, Colarusso, Saunders 2014

A. Mayor, J. Colarusso, D. Saunders, *Making Sense of Nonsense Inscriptions Associated*

- with Amazons and Scythians on Athenian Vases*, “Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens” 83/3 (July-September 2014), 447-493.
- Mazzoni 1937
G. Mazzoni, *Zamboni, Filippo*, in Istituto dell’Enciclopedia Italiana (a cura di), *Enciclopedia Italiana*, Roma 1929-1937, Vol. XXXV (1937), 43-44.
- Meineke 1849
A. Meineke, *Stephan von Byzanz. Ethnika*, Berlin 1849.
- Merleau-Ponty [1960] 2003
M. Merleau-Ponty, *Segni*, Milano [1960] 2003².
- Merkelbach, West 1967
R. Merkelbach, M.L. West, *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967.
- Méutis 1960
G. Méutis, *L’autenticité et la date du Prométhée enchainé*, Genève 1960.
- Micheli 2010
M.E. Micheli, *Statuetta di Papposileno*, in M.G. Picozzi (a cura di), *Palazzo Colonna. Appartamenti. Sculture antiche e dall’Antico*, Roma 2010, 331-334.
- Miller 1988
M.C. Miller, *Midas as the Great King in Attic Fifth-Century Vase-Painting*, “Antike Kunst” 31 (1988), 79-89.
- Miller 1997
M.C. Miller, *Midas*, in *LIMC*, Vol. VIII, Zurich-München 1997, 846-851.
- Millis, Olson 2012
B.W. Millis, S.D. Olson (eds.), *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens. IG II2 2318-2325 and Related Texts*, Leiden-Boston 2012.
- Milo 2008
D. Milo, *Il Tereo di Sofocle*, Napoli 2008.
- Milo 2020
D. Milo, *Passione, conoscenza e verità: seconde considerazioni sul Tereo di Sofocle, “Vichiana” 57/2 (2020)*, 95-110.
- Mitchell 2009
A. Mitchell, *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour*, New York 2009.
- Monella 2005
P. Monella, *Procne e Filomela dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2005.
- Montanari 1998
F. Montanari, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari 1998.
- Montanaro 2008
A.C. Montanaro, *Tipologie tombali e contesti funerari a Ruvo di Puglia. Il corredo della “Tomba dell’hydria dei vasai”*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Vasi, immagini, collezionismo*, Atti delle giornate di studi Milano 7-8 novembre 2007, Milano 2008, 99-116.
- Moret 1975
J.M. Moret, *L’Ilioupersis dans la céramique Italote : les mythes et leur expression figurée au IVE siècle*, Voll. I-II, Genève 1975.
- Moret 1990
J.M. Moret, ἼΩ ἈΠΙΟΤΑΥΠΟΥΜΕΝΗ, “Revue Archéologique”, n.s. 1 (1990), 3-26.

Most 1985

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

Müller, Müller 1928

K. Müller, T. Müller, *Fragmenta historicorum Graecorum*, Vol. I, Paris 1928.

Murray 1940

G. Murray, *Aeschylus. The Creator of Tragedy*, Oxford 1940.

N

Nagy 2007

G. Nagy, *Introduction and Discussion*, in E. Csapo, M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, 121-125.

Naso 1993

A. Naso, *Scavi sui Monti della Tolfa nel secolo XIX: documenti e materiali*, "Archeologia Classica" 45 (1993), 55-117.

Neer 1997

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

Nikolaev 2015

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

Nobili 2011

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

O

Oakley 1990

J.H. Oakley, *The Phiale painter*, Mainz am Rhein 1990.

Oakley 1997

J.H. Oakley, *The Achilles Painter*, Mainz 1997.

Oakley 1997

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

Oakley 2020

J.H. Oakley, *A Guide to Scenes of Daily Life on Athenian Vases*, Madison 2020.

Oliver 1962

A. Oliver Jr., *The Lycurgus Painter: An Apulian Artist of the Fourth Century B.C.*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin" 21 (1962), 26-30.

P

Padgett 1989

J.M. Padgett, *The Geras Painter: An Athenian Eccentric and His Associates*, Harvard 1989.

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 (ed.), Euripides. *Medea*, Oxford 1938, repr. 2001.

- Papaspyridi-Karouzou 1963
S. Papaspyridi-Karouzou, *Αγγεία του Αναγυρούντος*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, 48, Αθήναι 1963.
- Parsons 1974
P. Parsons, 3013. *Argument of a Tereus?*, in “The Oxyrinchus Papyri 42”, London 1974, 46-49.
- Pasquali [1934] 1952
G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze [1934] 1952².
- Pavese 1967
C. Pavese, *L’Inaco di Sofocle*, “Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 3 (1967), 31-50.
- Pearson [1917] 2009
A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, Vol. II, Cambridge [1917] 2009.
- Pelagatti 1958
P. Pelagatti, *Kylix laconica con Eracle e le Amazzoni*, “Bulletin de correspondance hellénique” 82 (1958), 482-494.
- Pennesi 2008
A. Pennesi, *I frammenti della Niobe di Eschilo*, Amsterdam 2008.
- Phillippo 2019
S. Phillippo, *Stepping onto the Stage: Aeschylus’ Oresteia and Tragic Footwear*, in S. Pickup, S. Waite (eds.), *Shoes, Slippers and Sandals. Feet and Footwear in Antiquity*, London, New York 2019, 143-173.
- Phillips 1968
K.M. Phillips, *Perseus and Andromeda*, “American Journal of Archaeology” 72/1 (January 1968), 1-23.
- Pickard-Cambridge [1967²] 1996
A.W. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene [The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1967²], traduzione a cura di A. Blasina, Scandicci 1996.
- Pickup, Waite 2019
S. Pickup, S. Waite (eds.), *Shoes, Slippers and Sandals. Feet and Footwear in Antiquity*, London-New York 2019.
- Pisi 1990
P. Pisi, *Prometeo nel culto attico*, Roma 1990.
- Poggi 2007
S. Poggi, *La vera storia della Regina di Biancaneve: dalla Selva Turingia a Hollywood*, Milano 2007.
- Pollard 1977
J. Pollard, *Birds in Greek Life and Myth*, London 1977.
- Pots&Plays 2015
Seminario Pots&Plays (a cura di), *Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare: Appunti per un metodo di lettura e di interpretazione*, in G. Bordignon (a cura di) *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015.
- Propp [1928] 1988
V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba [Morfologija Skazki*, Leningrad 1928], traduzione a cura di G.L. Bravo, Torino 1988.
- Provenza 2018
A. Provenza, *Un destino paradigmatico. L’ibrido e la necessità del γάμος nel mito di*

Io, in S. Bigliuzzi, F. Lupi, G. Ugolini (a cura di), Συναγωγὴ ἑξέσθαι. *Studies in Honour of Guido Avezzi*, Verona 2018, 167-193.

Q

Querini 2016

Trieste, *Archivio Civico Museo di Antichità J.J. Winckelmann*, manoscritto s.n.: E. Querini, *Relazioni di restauro. Tre crateri a figure rosse* [inv. 1697, 1818, S.389], 2016.

Quet 1999

M.H. Quet, *La mosaïque dite d'Aïôn de Shahba-Philippopolis, Philippe l'Arabe et la conception hellène de l'ordre du Monde, en Arabie, à l'aube du christianisme*, "Cahiers du Centre Gustave Glotz" 10 (1999), 269-330.

R

Radt 1985

S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 3, Göttingen 1985.

Radt 1999

S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 4, Göttingen 1999.

Rajewsky 2002

I.O. Rajewsky, *Intermedialität*, Stuttgart 2002.

Rebaudo 2012

L. Rebaudo, *Il tema di 'Niobe in lutto'*, "La Rivista di Engramma" 99 (luglio-agosto 2012), 56-90.

Rebaudo 2015a

L. Rebaudo (a cura di), *Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare. Appunti per un metodo di lettura e di interpretazione*, § 2. *Teatro e pittura vascolare: breve storia di un problema – il quadro degli studi*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 55-75.

Rebaudo 2015b

L. Rebaudo. *Teatro e innovazione nelle iconografie vascolari. Qualche riflessione sul Pittore di Konnakis*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 147-162.

Rebaudo 2015c

L. Rebaudo, *The Underworld Painter and the Corinthian Adventures of Medeia. An interpretation of the Krater in Munich*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 303-311.

Rebaudo 2017

L. Rebaudo, *Ceramica italiota e iconografie 'tragiche': una chiave di lettura*, in A. Pontrandolfo, M. Scafuro (a cura di), *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, Atti del I convegno internazionale di Studi (Paestum 2016), 1-5, Paestum 2017, 5, 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 (a cura di), *MitoMania: storie ritrovate di uomini ed eroi: atti della Giornata di studi*, Taranto 2019, 100-119.

- Reinhardt 1949
K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949.
- Rippl 2015
G. Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin 2015.
- Robert 1896
C. Robert, *Die Scenerie des Aias und der Eirene des Prometheus*, "Hermes" 31 (1896), 530-577.
- Robertson 1951
M. Robertson, *The Place of Vase-Painting in Greek Art*, "The Annual of the British School at Athens" 46 (1951), 151-159.
- Roller 1983
N. Roller, *The Legend of Midas*, "Classical Antiquity" 2 (1983), 299-313.
- Roscino 2003
C. Roscino, *Elementi scenici ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico. L'arco roccioso*, in A. Martina (a cura di), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Atti del convegno internazionale (Roma, 16-18 ottobre 2001), Roma 2003, 75-99.
- Rosenbloom 2009
D. Rosenbloom, *Staging Rhetoric in Athens*, in E. Gunderson (ed.), *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*, Cambridge 2009, 194-211.
- Rossi 2012
F. Rossi, *La storia "difficile" del Pittore di Ascoli Satriano: riflessioni sull'identità di un ceramografo*, in M. Corrente (a cura di), *Lo spreco necessario. Il lusso nelle tombe di Ascoli Satriano*, Foggia 2012, 55-66.
- Rumpf 1960
A. Rumpf, *Filomela*, in *EAA*, vol. III, Roma 1960, 680-681.
- Russell 1983
D.A. Russell, *Greek Declamation*, Cambridge 1983.
- Russo 2018
N. Russo, *Il vero volto del Sileno. Tra moneta e archeologia*, Roma 2018.
- S**
- Saletti 1966
C. Saletti, *Tereo*, in *EAA*, Vol. VII, Roma 1966, 714.
- Scattolin 2013
P. Scattolin, *Le notizie sul Tereo di Sofocle nei papiri*, in G. Batianini, A. Casanova (a cura di), *I papiri di Eschilo e di Sofocle*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Firenze 14-15 giugno 2012), Firenze 2013, 119-142.
- Schauenburg 1970
K. Schauenburg, *Zu Attisch-Schwarzfigurigen Schalen Mit Innenfriesen*, in E. Walter-Karydi, K. Schauenburg, F. Brommer, I. Juckers, M. von Heland (hrsg.), *Studien zur griechischen Vasenmalerei*, "Antike Kunst" 7 (1970), 36, pl. 18.2.
- Schauenburg 1981
K. Schauenburg, *Andromeda*, in *LIMC*, Vol. I, Zurich-München 1981, 774-790.
- Scheer 1958

- E. Scheer, *Lycophronis Alexandra*, Vol. 2, Berlin 1958.
- Schefold, Jung 1988
 K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988.
- Scheibler 1983
 I. Scheibler, *Griechische Topferkunst, Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefasse*, Munich 1983.
- Schmidt 1970
 M. Schmidt, *Review to A. Cambitoglou – A.D. Trendall, The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily*, Clarendon Press, Oxford 1967, "Gnomon" 42 (1970), 818-833.
- Schmidt 1982
 M. Schmidt, *Asia und Apate*, in M. Gualandi, L. Massei, S. Settis (a cura di), *Aparchai: Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia in onore di P. E. Arias*, Pisa 1982, 505-520.
- Schmidt 1992
 M. Schmidt, *Medeia*, in *LIMC*, Vol. VI, Zurich-München 1992.
- Schöne-Denkinger 2008
 A. Schöne-Denkinger, *Dionysos und sein Gefolge in der Attischen Vasenmalerei*, in R. Schlesier, A. Schwarzmaier (hrsg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase* (Berlin, Pergamonmuseum, 5. Nov. 2008 - 31. Jan. 2010), Regensburg 2008, 42-53.
- Schwartz 1887-1891
 E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, Berlin 1887-1891.
- Seaford 2016
 R. Seaford, *Satyrs and Silens*, in T. Whitmarsh (ed.), *Oxford Classical Dictionary*, [<https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-5723> last access 7th of March 2016].
- Séchan 1926
 L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- Seminario Pots&Plays 2012
 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*, "La Rivista di Engramma" 99, luglio-agosto 2012, 4-23.
- 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 G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 25-55.
- Sena Chiesa 2007
 G. Sena Chiesa, *Neottolema a Delfi e il rancore di Apollo*, in I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2006. Gli eroi di Omero*, Atti del Convegno Internazionale (Taormina, Giuseppe Sinopoli Festival, 20-22 ottobre 2006), Milano 2007, 97-110.
- Settembrini 1862
 L. Settembrini, *Luciano, Prometeo o il Caucaso*, Firenze 1862.

Settis 1997

S. Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, in W. Kemp, G. Mattenklott, M. Wagner, M. Warnke (hrsg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Berlin 1997, 33-73.

Settis 2015

S. Settis, *Sommamente originale. L'arte classica come seriale, iterativa, portatile*, in *Serial/Portable Classic*, Milano 2015, 275-283.

Simon 1997

E. Simon, *Silenoi*, in *LIMC*, Vol. VIII, Zurich-München 1997, 1108-1133.

Slattery 2016

S. Slattery, 5292. *Sophocles' Tereus*, "The Oxyrinchus Papyri" 82 (2016), 8-14.

Smith 1976

H.R.W. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*, Berkeley 1976.

Sorabella 2007

J. Sorabella, *A Satyr for Midas: The Barberini Faun and Hellenistic Royal Patronage*, "Classical Antiquity" 26 (2007), 219-148.

Sparkes 1985

B.A. Sparkes, *Aspects of Onesimos*, in G.G. Boulter (ed.), *Greek Art. Archaic into Classical*, Leiden 1985.

Stephanopoulos 1980

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

Stevens 1971

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

T

Taplin 1975

O. Taplin, *The title of Prometheus Desmothes*, "The Journal of Hellenic Studies" 95 (1975), 184-186.

Taplin 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

Taplin 1993

O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-paintings*, Oxford 1993.

Taplin 2007

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

Taplin 2010

O. Taplin, *Antifane, Antigone e la malleabilità del mito tragico*, in A.M. Belardinelli, G. Greco (a cura di), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*. Atti del Convegno internazionale, Roma, 13, 25-26 Maggio 2009, Sapienza Università di Roma, Firenze 2010, 27-36.

Taplin 2015a

O. Taplin, *About Pots & Plays*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 13-23.

- Taplin 2015b
 O. Taplin, *Interactions between Oliver Taplin and the Italian Seminar*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 77-84.
- Taplin 2017
 O. Taplin, *The Siracusa Tragedy-vase: Oedipus and his Daughters?*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017), 457-464.
- Taplin 2021
 O. Taplin, *A Clue to the Riddle of the Dareios krater / 'vaso di Dario'?*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio-agosto 2021), 13-20.
- Taplin 2023
 O. Taplin, *The Naples Hypsipyle crater re-visited*, "La Rivista di Engramma" 200 (marzo 2023), 261-267.
- Taplin, Wyles 2010
 O. Taplin, R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford 2010.
- Tassinari 1992
 G. Tassinari, *La raffigurazione di Prometeo creatore nella glittica romana*, "Xenia Antiqua" 1 (1992), 61-116.
- Tedeschi 2010
 G. Tedeschi, *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste 2010.
- Tedeschi 2017
 G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste 2017.
- Terzaghi 1905
 N. Terzaghi, *Monumenti di Prometeo*, in A. Milani (a cura di), *Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica*, Vol. 3, Firenze 1905, 199-215.
- Tessier 2020
 A. Tessier, *Una breve storia illustrata del testo tragico greco sino a Willem Canter*, Trieste 2020.
- ThesCRA 2004
 AA.VV., *Thesaurus Cultus Et Rituum Antiquorum*, Los Angeles 2004.
- Thiersch 1899
 H. Thiersch, "Tyrrhenische" Amphoren: eine Studie zur Geschichte der altattischen Vasenmalerei, "Beiträge zur Kunstgeschichte" 27, Leipzig 1899.
- Thomas 1989
 R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge 1989.
- Tisano 2018
 A. Tisano, *Niobe in lutto: dipingere il silenzio. La fortuna iconografica della versione eschilea nella ceramica magnogreca di IV secolo*, "La Rivista di Engramma" 152 (gennaio 2018), 11-33.
- Todisco 2003
 L. Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003.
- Tölle-Kastenbein 1980
 R. Tölle-Kastenbein, *Pfeil und Bogen im antiken Griechenland*, Bochum 1980.
- Tonelli 2007
 A. Tonelli, *Euripide. Le Tragedie*, Vol. 1, Venezia 2007.

Tosti 1999

A. Tosti, *I busti degli eroi della Repubblica Romana nella Passeggiata del Gianicolo*, in A. Cremona, S. Gnisci, A. Ponente (a cura di), *Il giardino della memoria. I busti dei grandi Italiani al Pincio*, Roma 1999, 201-213.

Touloupa 1994

E. Touloupa, *Prokne et Philomela*, in LIMC, Vol. VII, Zurich-München 1994, 527-529.

Trendall [1967] 1983

A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily*, London [1967] 1983.

Trendall 1989

A.D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London 1989.

Trendall, McPhee 2016

A.D. Trendall, I. McPhee (eds.) *Myth, Drama and Style in South Italian Vase-Painting. Selected Papers*, Uppsala 2016.

Trendall, Webster 1971

A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.

Tuci 2004

P.A. Tuci, *Arcieri sciti, esercito e democrazia nell'Atene del V secolo a.C.*, "Aevum" 78/1 (2004), 3-18.

Tugusheva 2000

O. Tugusheva, *A Cylix of the Q Painter with a Depiction of a Dancing Silenos in the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts*, "Eirene" 36 (2000), 68-73.

Turcan 1968

R. Turcan, *Note sur le sarcophage "au Prométhée"*, "Latomus" 27 (1968), 630-634.

Turcan 1999

R. Turcan, *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains*, Paris 1999.

U

Ulieriu-Rostàs 2011

T.A. Ulieriu-Rostàs, *Noms fonctionnels et représentation dans l'iconographie attique des satyres. Essai de modélisation*, in O. Felecan (éd.), *Numele și numirea. Actele Conferinței Internaționale de Onomastică, Ediția I: Interferențe multietnice în antroponimie* (Baia Mare, 19-21 sept. 2011), Cluj-Napoca 2011, 633-640.

V

Valastro 1990

S. Valastro, *Apornithomenoi: alcune riflessioni sulle metamorfosi di Tereo e Procne*, in *I vasi attici ed altre ceramiche coeve*, "Cronache di Archeologia" 29 (1990), 121-128.

Valeri 2010

C. Valeri, *Prometeo e Issione puniti da Zeus. Breve nota su una bottega puteolana di orizzonte microasiatico*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité" 122/2 (2010), 427-437.

Valgimigli 1904

M. Valgimigli, *Eschilo: la trilogia di Prometeo*, Bologna 1904.

Bibliografia

Vicci 2012-2013

R. Vicci, *Fuoco e fango. Il mito di Prometeo nella documentazione archeologica greca e romana*, "Aevum Antiquum" n.s. 12-13 (2012-2013), 217-272.

Vox 2003

O. Vox (ed.), *Ricerche euripidee*, Lecce 2003.

W

Wachter 1991

R. Wachter, *The Inscriptions on the François Vase*, "Museum Helveticum" 48 (1991), 86-113.

Warburg [1929] 1984

A. Warburg, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, tr. it. di G. Carchia, "autaut" 199-200, 1984, 40-45; già *Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls, appunti appartenenti al progetto Mnemosyne dattiloscritti nel 1937 per il settantesimo compleanno di Max M. Warburg*, pubblicati in *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente*, a cura di D. Wuttke, Baden-Baden 1989, 257-272.

Webster 1948

T.B.L. Webster, *South Italian Vases and Attic Drama*, "The Classical Quarterly" 42 (1948), 15-27.

Webster 1967

T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" Suppl. 20, London 1967.

Welcker 1857

F.G. Welcker, *Griechische Götterlehre*, vol. 1, Göttingen 1857.

Wenkebach 1936

E. Wenkebach, *Galenus in Hippocratis epidemiarum librum iii commentaria iii [Corpus medicorum Graecorum 5.10.2.1]*, Leipzig 1936.

West 1990

M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.

Wilamowitz-Moellendorff 1880

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

Wilamowitz-Moellendorff [1966] 1914

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos: Interpretationen*, Berlin [1966] 1914.

Wilamowitz-Moellendorff 1914

U. Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschyli tragoediae*, vol. 1, Berolini 1914.

Woodbury 1979

L. Woodbury, *Neoptolemus at Delphi: Pindar, Nem. 7.30 ff.*, "Phoenix" 33/2 (1979), 95-133.

Y

Yalouris 1986

N. Yalouris, *Le mythe d'Io : les transformations d'Io dans l'iconographie et la littérature grecque*, "Bulletin de Correspondance Hellénique" Suppl. 14 (1986), 3-23.

Yalouris 1990

N. Yalouris, *Io*, in *LIMC*, Vol. V, Zurich-München 1990, 661-676.

Z

Zanetto [1987] 1997

G. Zanetto (a cura di), *Aristofane. Gli uccelli*, introduzione e traduzione di D. Del Corno, Rocca San Casciano [1987] 1997.

Ziegler 1935

K. Ziegler, *Neoptolemos*, in A. Pauly, G. Wissowa (hrsg.), *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 16/2, Stuttgart 1935, 2440-2462.

Zouganeli 2017

A. Zouganeli, *Néophron à l'origine de la Médée d'Euripide*, "Revue des Études Grecques" 130/2 (juillet-décembre 2017), 687-697.

Il filone di ricerca, radicato nell'eredità del progetto *Pots&Plays* avviato nel 2010, trova nuovo impulso nel seminario *Filologia delle immagini*. Grazie al dialogo tra studiosi di diversa formazione, offre un esempio concreto di come il confronto tra discipline possa generare interpretazioni più ampie e condivise. I contributi raccolti delineano un avanzamento metodologico in evoluzione che indaga la costruzione e la riattivazione mitografica, la tecnica e la creatività artistiche, le modalità della comunicazione visuale nell'antichità.

Parole chiave come filologia, mito, teatro e intermedialità non sono qui semplici strumenti analitici, ma dispositivi narrativi mediante i quali interpretare le immagini. Così, il volume alimenta il dibattito accademico e rende manifesto come il passato, rianimato nella sua essenza più vitale, possa instaurare un dialogo fecondo e incessante con il presente, rinnovandone continuamente prospettive e significati.

Il volume si muove lungo le traiettorie che collegano i testi del teatro attico alle immagini della pittura vascolare del V-IV secolo a.C., proponendo una riflessione sulle connessioni profonde e le differenze imprescindibili tra testo e immagine. Pur rispettando l'autonomia dei codici, il rapporto tra questi ambiti è analizzato attraverso un approccio interdisciplinare che intreccia filologia e iconologia, mettendo in luce interferenze, traduzioni e riscritture.