

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort |

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort

I

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN carta 978-88-94840-28-5

ISBN pdf 978-88-94840-26-1

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

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | La leggenda del re morto
SARA AGNOLETTO
- 33 | La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange Lab
ALDO AYMONINO
- 41 | *Re-enactment* e altre storie
CRISTINA BALDACCI
- 49 | Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)
KOSME DE BARAÑANO
- 71 | Fate questo in memoria di me
GIUSEPPE BARBIERI
- 83 | Chiari e scuri del rebus
STEFANO BARTEZZAGHI
- 91 | Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici
MADDALENA BASSANI
- 107 | *Horologium Sancti Marci Venetiarum*
ELISA BASTIANELLO
- 125 | Tra-scritture antiche
ANNA BELTRAMETTI
- 135 | *Nāmārūpa*, नामरूप. Nome è Forma
GUGLIELMO BILANCIONI

- 147 | Tre Meduse di Arnold Böcklin
MARCO BIRAGHI
- 155 | Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza
ALBERTO GIOVANNI BIUSO
- 163 | Ut architectura poësis
RENATO BOCCHI
- 185 | Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune osservazioni
sull'Ocr storico
FEDERICO BOSCHETTI
- 193 | D'Annunzio ad Arezzo
LORENZO BRACCESI
- 197 | Peter Behrens e l'America
GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
- 213 | Esistono tanti Pantheon
ALESSANDRO CANEVARI
- 235 | *Maiorum imagines*
GUIDO CAPPELLI
- 245 | Da Dioniso a Socrate
ANDREA CAPRA
- 261 | Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islam
FRANCO CARDINI
- 269 | Immagine come documento?
OLIVIA SARA CARLI
- 287 | Winged Eye: the Dark Side of Device
ALBERTO GIORGIO CASSANI
- 313 | Le parole e le immagini/Le parole e le cose
PAOLO CASTELLI
- 333 | Immagini e parole, invisibile e indicibile
MARIA LUISA CATONI
- 347 | *Fulgor ille*
MONICA CENTANNI
- 357 | La parola e l'immagine della 'materia'
GIOVANNI CERRI

- 363 | Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche*
GIOACHINO CHIARINI
- 369 | Dal *Grigio di Blu* a un blu molto grigio
LUCA CIANCABILLA
- 377 | Il cane sulla soglia
MARIA GRAZIA CIANI
- 387 | Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie
CLAUDIA CIERI VIA
- 409 | *Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*
VICTORIA CIRLOT
- 433 | La curiosità di Carlo Magno
SILVIA DE LAUDE
- 459 | L'occhio stanco
FERNANDA DE MAIO
- 469 | Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani
MARCELLA DE PAOLI
- 489 | "In obscurum coni... acumen"
AGOSTINO DE ROSA
- 529 | Le message des papillons
GEORGES DIDI-HUBERMANN
- 541 | ... o è dell'assoluto o non è
MASSIMO DONÀ
- 557 | DA1A1
VALERIO ELETTI
- 571 | Tradizioni, immagini, identità
ALBERTO FERLENGA
- 577 | Tempo del teatrino
KURT W. FORSTER
- 585 | Salti e scatti
SUSANNE FRANCO
- 605 | Allusioni, ellissi, dettagli
MASSIMO FUSILLO

- 611 | Mappe logiche
PAOLO GARBOLINO
- 625 | Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico
MAURIZIO GHELARDI
- 637 | Un caso di narrazione spaziale
ANNA GHIRALDINI
- 651 | “Farla finita con la fine”
MAURIZIO GUERRI

Tra-scritture antiche

Ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ. Corrispondere al dipinto con la scrittura

Anna Beltrametti



A Lesbo mi trovavo a caccia in un boschetto sacro alle Ninfe e vidi la cosa più spettacolare e bella che mai mi sia capitata di vedere: un'immagine dipinta, una storia d'amore. Era bello anche il bosco, fitto di alberi e di fiori, ricco di acqua: una sola fonte alimentava tutto, anche i fiori e gli alberi. Ma il dipinto dava ancora maggiore piacere, rivelava una tecnica fuori dall'ordinario e raffigurava una vicenda amorosa, al punto che molti, anche stranieri, attirati dalla sua fama, arrivavano sia per pregare le Ninfe sia per ammirare le immagini. Vi erano raffigurate donne che partorivano e altre che avvolgevano nelle fasce i bambini esposti, pecore e capre che li allattavano, pastori che li prendevano in braccio, giovani che si scambiavano promesse, una scorreria di pirati, un assalto di nemici. Guardavo

e ammiravo molte altre scene, tutte d'amore, quando mi prese il desiderio di corrispondere al dipinto con la scrittura. Cercai dunque qualcuno che mi spiegasse la rappresentazione e poi mi dedicai alla composizione di quattro libri, un'offerta votiva a Eros, alle Ninfe e a Pan, un bene che può dar piacere a tutti gli uomini, che curerà chi è malato e darà coraggio a chi soffre, che risveglierà i ricordi in chi ha già amato e, per chi non ha ancora amato, sarà propedeutico. Mai nessuno è sfuggito o sfuggirà all'amore, finché c'è la bellezza e gli occhi la contemplano. A noi il dio conceda di mantenerci temperanti e di scrivere le vicende altrui.

Così recita l'incipit del romanzo pastorale di Longo Sofista, scritto con buona probabilità tra la fine del II e i primi del III secolo d. C. Il romanzo verosimile di due pastorelli, Dafni e Cloe, come tanti e fra i tanti negli entroterra dell'isola di Lesbo o la storia sacra – un *hieros logos* – sottesa al dipinto rupestre della grotta delle Ninfe e a questa vicenda particolare? Intenzionalmente il narratore avvia il proprio racconto sotto il segno di un'ambiguità che avvolgerà un passaggio dopo l'altro senza mai dissolversi: con l'espedito dello spettacolare dipinto scoperto per caso – una variante più antica del manoscritto ritrovato – confonde i piani della narrazione e annulla la temporalità. E la rivelazione, nel finale del romanzo (4, 39, 2), del dipinto come ex voto alle Ninfe dei due pastori protagonisti, passati per tutte le prove e ormai sposi felici, sarà il definitivo segno di questa sospensione intrinseca al senso del racconto. Cosa hanno voluto rappresentare Dafni e Cloe nel loro donativo? Vi hanno figurato la loro storia consacrandola in un luogo di culto come storia originaria e paradigmatica? O, piuttosto, hanno richiamato la storia sacra, senza tempo e fuori di ogni tempo, dalla quale sono stati orientati e di cui sono stati interpreti occasionali?

Quello che conta e che resta del Proemio di Longo, quello che il raffinato parallelismo dei due ex voto suggella – il racconto è presentato come un'offerta votiva del narratore alle stesse divinità cui era stato donato il dipinto dai protagonisti del suo romanzo – è il nesso inscindibile e necessario di immagini e parole che rinviano le une alle altre, che si tra-scrivono e si generano a vicenda nel romanzo, che riportano la memoria poetica del lettore molto indietro nel tempo. Con il gusto e con la sapienza di un intellettuale educato e attivo nel clima della cosiddetta Seconda Sofistica, con l'attenzione per le immagini che affiora anche nella produzione di un poligrafo come Luciano e trionfa nelle descrizioni e nelle narrazioni delle *Eikones* di Filostrato, Longo incomincia a narrare, a tra-scrivere, facendo ossessivamente leva sul vedere e sull'aver visto, imposto a motivo

dominante dal vocabolario: θέαμα εἶδον, εἶδον, εἰκόνοσ γραφή, εἰκόνοσ θεαταί, ἰδόντα καὶ θαυμάσαντα, ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν, sono i termini e le iuncturae che si susseguono a filo conduttore nel breve spazio del Proemio, che segnalano l'integrarsi complementare delle due forme di rappresentazione, figurativa e verbale, e riaprono la questione dei fondamenti della cultura greca dall'arcaismo all'ellenismo imperiale.

LA TEATROCRAZIA PLATONICA E LA LEZIONE DI TAPLIN

Ormai quarant'anni fa, nel 1977, Oliver Taplin con il suo libro *The Stagecraft of Aeschylus* aveva incominciato a mettere fuoco le possibili interferenze tra scene teatrali e iconografia vascolare. Con i saggi successivi, *Comics Angels* del 1993, dedicato alla commedia, e *Pots & Plays* del 2007, dedicato alla tragedia, la sua lezione andò perfezionandosi, imponendo all'attenzione e al dibattito (cfr. Bordignon 2015) le possibili e talora provate influenze del teatro sulle raffigurazioni ceramiche di alcuni personaggi mitologici e di alcuni motivi portanti delle loro saghe. Il nucleo forte e resistente della lezione di Taplin, indipendente dalla maggiore o minore cogenza di alcuni accostamenti, resta quello di avere colto nella storia la predominanza del teatro tra le forme di comunicazione della Grecia antica, quella capacità della mimesi drammatica di incidere sull'immaginario dei cittadini e di coinvolgerli che Platone aveva temuto e contrastato nella *Repubblica* e che, nell'ultimo dialogo *Leggi* (701a) aveva definito con il neologismo di *theatrokratia*. Senza sottovalutare le informazioni che alcuni reperti iconografici possono fornire per la datazione e l'interpretazione di alcune opere teatrali, talvolta suggerendo spunti di integrazione per quelle frammentarie, Taplin non ha mai perso di vista la maggiore forza innovativa della drammaturgia rispetto agli usi più convenzionali dei ceramografi nelle rivisitazioni dei miti. E, incrociando i dati, non ha mai messo in dubbio il ruolo paradigmatico del teatro, dei testi e delle messe in scena, non ha mai smarrito la prospettiva intrinseca in quella cultura, tra V e IV secolo a. C., marcatamente logocentrica.

Ma se il teatro attico, il luogo per eccellenza in cui le parole devono tradursi in immagini e in figure, fosse a sua volta il portato strepitoso di una cultura che nel corso dei secoli precedenti era stata visiva non meno che orale e aurale? Se fosse il punto di arrivo di una cultura della parola e del canto che si era sforzata, fin dalle sue forme più antiche, di far vedere mentre faceva ascoltare?

LA GUERRA SULLA TELA E IL MONDO SULLO SCUDO

Ma Iri venne ad Elena bianche braccia, messaggera
[...]

La trovò nella sala: tesseva una tela grande,
doppia, di porpora, e ricamava le molte prove
che Teucri domatori di cavalli e Achei chitoni di bronzo
pativan per lei, sotto la forza di Ares
(*Iliade* III, 121 e 125-129)

Il passaggio è un precipitato quasi erotico di parole e immagini che si attirano le une sulle altre, si trascinano e si alimentano reciprocamente. L'aedo non si contenta della sua dizione convenzionalmente figurata e usa vertiginosamente i propri mezzi, con le parole dipinge un quadro: la più bella di tutte le donne è colta nel gesto più femminile della tessitura mentre istoria la guerra e gli scontri che gli eroi combattono a causa sua. Pochi versi dopo lei stessa, Elena, apparirà come una visione divina, un'epifania sconcertante per i nobili vecchi Troiani che, simili alle cicale (*τεττιγέσσιν ἐοικότες*) dalla voce di giglio (*ὄπα λειριόεσσαν ἰεῖσι*), sedevano presso la torre delle porte Scee, parlando tra loro e osservando lo scontro dall'alto delle mura (*Iliade* III 146-160). Di metafora in similitudine, con parole che suggeriscono colori e forme, che suscitano sinestesie, l'aedo narra per scene susseguenti e nel quadro della tessitura incorpora l'arazzo di Elena, un quadro nel quadro, una *mise en abyme*, un doppio femminile della narrazione aedica, il parallelo in figura del racconto della guerra in parole. Così in *Iliade* XVIII:

Disse queste parole poi la lasciò e andò verso i mantici
Li voltò verso il fuoco e li comandò a lavorare
I mantici, tutti e venti, soffiaron sulle bocche delle fornaci (468-470)
[...]
bronzo inconsumabile gettò nel fuoco e stagno
e oro prezioso e argento; poi
pose sul ceppo la grande incudine, afferrò con una mano
un forte maglio, con l'altra afferrò una tenaglia.
Fece (*ποίηι*) per primo uno scudo grande e pesante
decorandolo in ogni parte, intorno vi pose un orlo lucido,
triplo, splendente, e vi attaccò una tracolla d'argento.
Cinque erano le fasce di questo scudo. Poi in esso
fece (*ποίηι*) molti decori con i suoi sapienti pensieri.
Vi costruì (*ἔτευξε*) la terra e il cielo e il mare
e il sole instancabile e la luna piena (474-484)
[...]

Vi fece (ποίησε) due città di mortali
 belle. In una si tenevano nozze e banchetti
 [...] si cantava dovunque Imeneo
 giovani danzatori vorticavano e tra di loro
 flauti e cetre suonavano
 [...]

Vi era gente nella piazza raccolta; qui una contesa
 sorgeva, due uomini litigavano per il compenso
 di un morto, uno gridava di avere dato tutto
 lo sosteneva in pubblico, l'altro diceva di non avere avuto niente
 [...] i vecchi
 sedevano sulle pietre lisce, nel sacro cerchio
 [...] e ciascuno, a turno, dava il suo giudizio (490-506)
 [...]

Vi pose (ἔτιθει) un prato a marcita e un campo grasso (541)
 [...]

Vi pose (ἔτιθει) un podere regale (550)
 [...]

Vi pose (τίθει) una vigna sovraccarica di grappoli
 bella, d'oro, ma i grappoli pendevano neri;
 da cima a fondo correavano i filari e i pali erano d'argento.
 Intorno tracciò (ἔλασσε) una fossa scura di smalto e una siepe
 di stagno
 [...]

ragazze e ragazzi dai pensieri leggeri
 nei cesti intrecciati portavano il dolce frutto.
 In mezzo a loro, un giovane con la cetra sonora
 dolcemente suonava, cantava un bel canto spiegato
 con voce sottile; e quelli, battendo il tempo all'unisono,
 cantando, gridando, saltando, gli andavano dietro (561-572)
 [...]

E una mandria di vacche vi fece (ποίησε) corna dritte,
 le vacche erano fatte d'oro e di stagno (573-574)
 [...]

E un pascolo vi fece (ποίησε) lo Storto glorioso (587)
 [...]

E una danza vi cesellò (ποίηκε) lo Storto glorioso (590)
 [...]

E vi pose (τίθει) la grande forza del fiume Oceano
 lungo l'ultima fascia del solido scudo (606-607)

Il più celebre e studiatissimo scudo di Achille, nel XVIII dell'*Iliade*, non è solo l'estrema amplificazione della tela di Elena nel canto terzo della *teichoskopia*. L'*ekphrasis* più celebre della poesia arcaica raggiunge un grado

di complessità e di sofisticazione, nella compenetrazione di parole e immagini e nella moltiplicazione degli incastri, tale da segnare un punto di altissima consapevolezza poetica e semiotica.

Di nuovo l'aedo oppure, per formulare in modo diverso e più verosimile, anche il nuovo aedo dipinge un quadro. Alla sala in cui Elena tesse istoriando la guerra si sostituisce l'officina del fabbro divino che le parole animano dei suoi gesti riferiti in sequenza. Alla porpora di Elena si sostituiscono il fuoco e i metalli con i loro bagliori che prevalgono sui colori e generano effetti pittorici: oro, argento, stagno, smalto si mescolano e si accostano in un gioco di chiaroscuri attraversati qua e là da parole e suoni. La forma tonda dello scudo che si ripropone in molte delle immagini circolari rappresentate su di esso – il consiglio dei vecchi, la danza, le mura – imbecca la linearità del catalogo in cui la parola la traduce scandendo le scene, una dopo l'altra, con le scelte e le azioni ricorrenti del fabbro: ποίει, ἔτευξε, ποίησε, ἐτίθει, τίθει, ἔλασσε, ποίησε, ποίκιλλε, τίθει.

Il tessuto di Elena e il testo poetico, nel III canto, correvano paralleli e speculari lungo il corso della guerra di Troia e del tempo. Nessun parallelo e nessun effetto di specularità si stabiliscono invece tra lo scudo di Achille, il capolavoro di Efesto, e il racconto dell'aedo. Il manufatto assoluto, l'oggetto totale, centripeto, conchiuso tra il cerchio esterno dell'Oceano – la circolarità del corso di Oceano era stata anticipata dall'espressione ἄψορρού Ὀκεανοῖο del v. 399 – e la calotta centrale del cielo stellato, lo scudo mondo che mette alla prova anche la perizia verbale del cantore, non rinvia al racconto in divenire del poeta ma al tratto più stabile e al ruolo del personaggio. Nell'immaginario arcaico condiviso, le armi sono il prolungamento e la proiezione simbolica dei guerrieri cui appartengono e questo scudo è stato eseguito dal dio fabbro per esprimere Achille.

Come tutti gli altri scudi della poesia, come lo scudo di Atena e quello di Agamennone nell'*Iliade* (V 739-742 e XI 32-37), come gli scudi dei *Sette contro Tebe* di Eschilo, anche questo non tramandato, ma fabbricato espressamente per Achille su richiesta di sua madre, deve avere una funzione araldica oltre che di difesa, deve portare iscritta e comprensibile l'ἀρετή propria, il valore distintivo del guerriero che lo impugna e prometterne le gesta. E Achille, ora, tornato in battaglia dopo la morte di Patroclo, è l'arbitro del mondo. Il suo scudo non deve incutere terrore come quelli degli altri guerrieri che ai simboli araldici univano spauracchi deterrenti. Deve invece esprimere l'ordine, nelle geometrie del cerchio e della linea, l'armonia delle relazioni, la simmetria cosmica, sociale e cul-

turale che Achille, il guerriero fuori scala, il figlio della dea, dovrà riportare e garantire nel mondo sconvolto da una guerra epocale. Sono molte le informazioni che il fabbro ha saputo distribuire nello spazio dell'arma, sia attraverso le singole immagini sia attraverso le loro relazioni di prossimità, e che l'aedo ha cercato di tradurre nel tempo breve di un'unità di ascolto. Ed è proprio questo gioco di reciproca appropriazione tra parole e immagini – le immagini cesellate e scolpite dal fabbro cercano di incorporare anche le parole, la musica e gli effetti dei canti rappresentati, mentre la poesia aedica, a sua volta, si sforza di rendere quelle immagini complesse, polivalenti di figure e di suoni – di incastri plurimi, di lenti moltiplicate, a sorprendere di più e a far pensare.

Cosa vuole ingrandire, cosa vuol significare l'aedo che si sforza di far vedere, descrivendole e narrandole, le immagini che su uno scudo hanno voluto figurare un mondo e le sue occasioni privilegiate di parola e di canto, che hanno voluto far sentire il flauto dei pastori, l'Imeneo del corteo nuziale, il canto della vendemmia, le parole dei vecchi giudici? Apertamente l'aedo conferma l'importanza delle armi, e degli scudi in particolare, i grandi emblemi per gli occhi e gli orecchi del suo tempo, per le aspettative dei suoi ascoltatori che dalle descrizioni si sentivano riportati nel mondo aristocratico degli antenati. Lavora un motivo che avrà grande fortuna e lunga durata, che tornerà con forte impatto in tragedia, coltivato da Eschilo e posto in discussione da Euripide nelle *Fenicie* che riscrivono con altre parole e altri intenti i *Sette contro Tebe*. Implicitamente, l'aedo valorizza e, a sua volta, pratica in forma esemplare la sinergia delle parole e delle immagini che rinviano le une alle altre, offrendo al suo pubblico un oggetto, lo scudo di Achille, che certo contraddice la linea della sua narrazione, ma senza dubbio riflette la sua dizione sempre figurata, fiorita di metafore e di metonimie che traducono i concetti in cose e in percezioni, che alimentano l'immaginario e aiutano la memoria. Con lo scudo forse l'aedo sta dando un saggio condensato della sua cultura, quella che andava elaborando la propria mitologia, come dire i grandi rami delle proprie tradizioni locali e familiari, in figure, quella in cui gli dèi erano rappresentati a immagine e somiglianza degli uomini, come più tardi avrebbe rimarcato Senofane e come ancora dopo avrebbe deplorato Platone. Quella cultura che avrebbe continuato nei secoli a eccitare le grandi leggende con i conflitti della tragedia e a contenerle nelle proporzioni, nelle geometrie, dei dipinti, di quelli monumentali perduti e di quelli vascolari conservati, ora in accordo – i vecchi del Coro dell'*Agamennone* (v. 242) di Eschilo richiamano la vividezza del dipinto a illustrare la loro piccola Ifigenia recalcitrante al sacrificio, e Taltibio, nell'*Ecuba*

(v.560) di Euripide, paragona a una statua il bel busto di Polissena che si offre al coltello sacrificale – e ora in contrasto, ora citando in teatro le raffigurazioni e ora citando nelle raffigurazioni il teatro.

Che davvero la cultura greca antica ormai unanimemente riconosciuta, almeno per i primi secoli e per le forme dominanti della produzione ateniese – dall’oratoria alla storiografia erodotea, dalla drammaturgia al dialogo platonico, dalle forme primarie squisitamente orali, pensate e fruite attraverso la parola e l’orecchio, alle forme secondarie, solo mimeticamente orali – come *Oral Culture* debba essere definitivamente e a pieno titolo intesa e interrogata anche come *Visual Culture*?

BIBLIOGRAFIA

Bartsch-Elsner 2007

S.Bartsch-J. Elsner (eds), *Special Issues on the Ekphrasis*, “Classical Philology” 102/1 (2007).

Bordignon 2015

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

Chase 1979

G.H. Chase, *The Shield Devices of the Greeks in Art and Literature*, Chicago 1979.

Iribarren 2012

L. Iribarren, *The Shield of Achilles (Iliad XVIII, 478-608) and Simonides’ Apothegm on Painting and Poetry (T101 Poltera). Some thoughts on the fruitfulness of a well-matched couple*, “Poetica” 44, 3/4 (2012), 289-312.

Letoublon 1993

F. Letoublon, *Les lieux communs du roman: stéréotypes grecs d’aventure et d’amour*, Leiden-New York-Köln 1993.

Simon 1995

E. Simon, *Der Schild des Achilleus*, in G. Boehm, H. Pfothner (hrsg von), *Beschreibungskunst-Kunstsbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 124-141.

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-painting*, Oxford 1993.

Taplin 2007

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

ENGLISH ABSTRACT

This study is motivated by the strong influence that Attic theatre had on other forms of communication and ceramography. Retracing the line that from Longus' Romance (2nd – 3rd century CE) goes back to Homer, we find some important contexts in which the word is determined by images or interacts with them (*Iliad*. III 121-129 and XVIII 468-607; Aeschylus, *Agamemnon* 242; Euripides, *Hecuba* 560). We thus highlight the visual component of the paradigmatically logocentric Greek culture.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort I

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra