

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

**183**

**Alias. Miti còlti  
sul (manu)fatto**

La Rivista di Engramma  
**183**

La Rivista di  
Engramma

**183**

luglio/agosto 2021

# Miti còlti sul (manu)fatto

a cura di  
Monica Centanni e Maurizio Harari

*direttore*  
monica centanni

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

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

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

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

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

©2021 Edizioni Engramma

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

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

## Sommario

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



# Alias. Miti còlti sul (manu)fatto

## Editoriale di Engramma n. 183

Monica Centanni, Maurizio Harari



Κατερίνα Κακούρη nel ruolo di Io nel *Prometeo* di Eschilo, II edizione delle Δελφικές Εορτές 1930, promosse da Άγγελος Σικελιανός ed Eva Palmer. Foto di Nelly (Νέλλη Σουγιουλτζόγλου), Μουσείο Δελφικών Εορτών, Δελφοί.\*

*Alias* - ‘altrimenti’ rispetto alle consuetudini disciplinari, ‘altrove’ rispetto alle collocazioni accademiche e specialistiche. È un punto di prospettiva e, insieme, una presa di posizione e un’opzione di metodo. L’obiettivo - recita il titolo di questo numero di Engramma - è cogliere i miti “sul fatto”, in forma di parole poetiche nel corpo vivo dei testi letterari e teatrali, in forma di immagini che animano l’iconografia dei più diversi manufatti, dalle pitture vascolari del V e IV secolo a.C. alle opere d’arte del XX-XXI secolo. La via metodologica da ribadire in modo puntuale e severo è la necessità del ricorso alle più affilate strumentazioni tecniche e critiche proprie delle specifiche discipline; ma la scelta è, contemporaneamente, di compiere un’esplorazione multiprospettica, a tutto campo, con l’occhio all’esito ermeneutico finale, ma condotta con il passo lento e circospetto di

un’indagine indiziaria. Si tratta d’investigare la natura del mito nella sua variegata poligenesi, attrezzandosi a ‘sorprendere’ le sue forme - testi e figure - nella loro continua disponibilità a prestarsi a diverse declinazioni: a camuffarsi, più o meno consapevolmente, per ibridazione e manipolazione, fino alla mutazione genetica dei nuclei originali. Più in generale, indagare sui miti e cercare di coglierli “sul fatto” è un modo per

riflettere sui meccanismi della tradizione classica e sulla strategia di sopravvivenza adottata nelle modalità di trasmissione giocate su mutazioni e deviazioni – una strategia che risulta vincente, considerata la *vita continuata* del mito, nei suoi diversi rinascimenti, dall'antichità ai nostri giorni.

Una sezione di questo volume di Engramma riavvia con un nuovo capitolo gli studi del Seminario *Pots&Plays*, culminato nella pubblicazione del volume *Scene dal mito* (Rimini 2015): un gruppo di ricerca così denominato in omaggio allo studio di Oliver Taplin del 2007 che ha inaugurato una nuova stagione di indagini sulla relazione tra pittura vascolare e testi teatrali, tra V e IV secolo a.C. Il dibattito, ben presente nella storia degli studi sin dalla fine del XIX secolo, negli ultimi vent'anni è stato rivitalizzato dall'approccio sistematico di Taplin e poi rilanciato dal lavoro di filologi, studiosi di teatro antico e archeologi: il filone di ricerca trova ora nuovi sviluppi sia sul piano teorico-metodologico sia nella casistica indagata.

Lo stesso Taplin, nel contributo che pubblichiamo in questo numero – *A Clue to the Riddle of the Dareios krater /vaso di Dario?* – richiama il dibattito sui “signals”, i possibili criteri indicatori della relazione che coinvolge teatro scritto, teatro performato e immagini; ma nel suo contributo Taplin lancia anche un'importante suggestione relativa alla possibilità di un collegamento indiretto e ‘politico’ tra il Vaso di Dario, conservato al Museo Archeologico di Napoli, e i *Persiani* di Eschilo, basato sulla presenza di un attore gesticolante poggiato su un basamento su cui spicca la scritta ΠΕΡΣΑΙ, che pare minacciare Dario in trono.

Nel loro contributo, ἄπαξ δρώμενα. *Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.)*, Monica Centanni e Alessandro Grilli riprendono il filo del Seminario *Pots&Plays*, discutendo e sottoponendo a nuovo vaglio critico i possibili criteri indicatori della relazione che coinvolge teatro e immagini e mettendo a fuoco la definizione della categoria dell'ἄπαξ δρώμενον – a definire drammi con una trama mitografica in tutto o in parte originale, non ripresa da altri tragediografi del V secolo a.C. – come parametro significativo per misurare la suggestione che la versione teatrale del mito proietta sulle iconografie vascolari. La proposta metodologica è applicata a quattro casi

di studio, indicati come esemplari per la loro significativa evidenza: 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*.

Nel saggio *Dal mito tragico all'immagine su vaso. Nuclei d'azioni e dinamiche trasmediali*, Alessandro Grilli compie un affondo sul tema teorico delle modalità della veicolazione del mito che, a differenza di quanto avviene nella cultura contemporanea, nel mondo antico si trasmette più per via di racconto che mediante la circolazione delle immagini. Interrogarsi sui modi di trasmissione del mito e insistere sui complicati meccanismi di formazione di un mitema o di un iconogramma, comporta la rimessa in discussione delle teorie del mito e un importante recupero della cura per il ruolo dell'oralità nella trasmissione di racconti e immagini, non solo nel mondo antico.

Concetta Cataldo e Rocco Davide Vacca, in *Metamorfosi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno*, indagano il caso di studio di un repentino cambio dell'iconografia di Io nella pittura vascolare del secondo quarto del V secolo a.C., da vacca a fanciulla/vacca: uno scarto sul quale potrebbe aver avuto influenza una versione teatrale del mito della metamorfosi di Io. L'esito del ragionamento, che chiama in causa la versione teatrale del mito di Io nel *Prometeo incatenato*, potrebbe avere conseguenze molto rilevanti anche sul tema della datazione e dell'autorialità di quella discussa tragedia.

Ludovico Rebaudo, nel contributo *Il sileno e Dioniso. Un cratere campano con attore comico in costume*, analizza un vaso inedito conservato presso il Museo d'Antichità J.J. Winckelmann di Trieste, che presenta una scena di dialogo tra Dioniso e un sileno. Rebaudo mette in evidenza come nella pittura vascolare di IV secolo spesso il sileno sia rappresentato non secondo l'iconografia convenzionale del personaggio mitico, ma piuttosto come un attore 'in veste di' sileno (o satiro, o papposileno - anche su questo il saggio sottolinea il non chiaro limite di definizione delle tre figure). Lo statuto patentemente attoriale, anche in contesti non direttamente teatrali, in relazione all'iconografia di un personaggio che fa parte del corteggio dionisiaco, apre a interrogativi di rilevante momento teorico.

Ancora sulla relazione tra mito antico e teatro – in questo caso teatro contemporaneo – pubblichiamo, per la cura di Alessandra Pedersoli, l'aggiornamento del Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa, dal 1914 al cartellone dell'anno in corso, in occasione della riapertura del Teatro di Siracusa dopo l'horribilis annus della pandemia che ha bloccato le attività teatrali in Italia e in tutto il mondo.

I saggi di Claudio Franzoni e di Maurizio Harari condividono una strategia di lettura continuistica delle immagini e del loro riuso anche metaforico nella *longue durée* della cultura occidentale. In *La donna e il cavallo: persistenza di un paragone*, Franzoni prende spunto da una pubblicità di primo Novecento per valorizzare persistenze e declinazioni semantiche, simboliche e iconografiche, della coppia donna-cavallo, a partire dalle fonti letterarie antiche. *Giorgio de Chirico, Le printemps de l'ingénieur* è il titolo del saggio in cui Harari propone la decodificazione di un olio di De Chirico del 1914, in cui la ripresa di un'iconografia classica ha risonanze non solo legate alle vicende biografiche e alla poetica individuale dell'artista, ma sembra rispondere a una percezione epocale, restituendo una suggestione ben presente nella temperie della cultura europea dei primi decenni del Novecento.

Questo numero di Engramma accoglie inoltre *'Tradizione', fra memoria e oblio*, la risposta di Salvatore Settis alla multirecensione, nel numero di marzo/aprile, del suo *Incurioni. Arte contemporanea e tradizione*, che diventa un'altra occasione di confronto sul grande tema warburghiano della memoria dell'antico, sorretta da una casistica molto puntuale, allargata attraverso i confronti di un coro di lettori variamente competenti e motivati.

Come Settis dichiara all'inizio della sua risposta, l'idea di una lettura corale d'*Incurioni* era stata di Pino Pucci – “voce acuta e serena” –, e averla attuata è anche un modo di onorare nel ricordo l'amico 'incuriore', sempre disponibile a dare agio a un'inesauribile curiosità intellettuale. Perciò presentiamo in questo numero di Engramma anche una scelta degli scritti pasolinianamente “corsari” per il domenicale de “il manifesto”, intelligentemente antologizzati e presentati da Roberto Andreotti. Sempre come omaggio all'amico archeologo, che ci ha lasciato nel marzo di

quest'anno, presentiamo una Bibliografia completa delle sue pubblicazioni a cura di Mara Sternini.

*Alias*, come tutti sanno, è il titolo del supplemento de "il manifesto", zona franca di libertà in cui si incrociano diversi sguardi e pensieri – uno spazio raro nel panorama editoriale italiano. *Alias*, che vuol dire 'altrimenti': la parola-chiave di Pino Pucci. Altrimenti nel tempo, altrimenti nei luoghi, altrimenti dall'accademia, altrimenti da uno specialismo di vista corta, altrimenti dai pregiudizi ideologici. Altrimenti in tutto.

---

### English abstract

Engramma issue No. 183, "Alias. Miti còlta sul (manu)fatto" (a word pun with Italian police language "colti sul fatto", caught in the act), edited by Monica Centanni and Maurizio Harari, is conceived as a homage to the memory of Giuseppe Pucci. Giuseppe (Pino) Pucci was a professor in Archaeology and Classics, but also a brilliant reader of the classical tradition in contemporary culture. The title includes the word "Alias" (in latin meaning "altrimenti"/otherwise – otherwise in time, otherwise in places, otherwise in academy, otherwise from a short-view specialistic discipline, otherwise from ideological prejudices; otherwise in all senses) – the style-cypher of Pucci's intellectual work. Otherwise, "Alias" is the special weekly issue of the Italian newspaper "il manifesto" where he published his last contributions concerning classics and the classical tradition. All the essays in this issue of Engramma relate to the theme of the relationship between texts and images, from Antiquity to Contemporary culture. The contributions by Oliver Taplin, Monica Centanni, Alessandro Grilli, Ludovico Rebaudo, Concetta Cataldo and Rocco Davide Vacca are related to the topic "Pots&Plays", the analysis of the interactions between Greek theatrical texts and V and IV Century vase paintings. Maurizio Harari and Claudio Franzoni in their essays have focused on the mechanism of the Classical tradition through specific XX Century iconographies. In this issue, we also publish the response by Salvatore Settis to the "Lettura corale", a choral reading of his book *Incursioni* that was issued in Engramma No. 180, and was promoted and curated by Giuseppe Pucci himself. In addition, this issue includes Giuseppe Pucci's bibliography and the list of the classical dramas performed by the Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) since 1914.

*keywords* | archaeology, classical tradition, Giuseppe Pucci.

---

*\*per la scelta dell'immagine e la sua acquisizione Engramma ringrazia Gilda Tentorio e Sabrina Castellaneta.*

•



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

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 (pp.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 knobbly 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 (p. 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 (pp. 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'.



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

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 Boshier 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 2017). According to this identification the “old man” on the 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.



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

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 easily recognised Olympian gods, and three female personifications who are identified by inscription as Hellas, Deceit (ΑΠΑΘΗ) 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 Dareios who was briefly king from 336, and who failed, though bravely, to stop the unstoppable advance of Alexander.



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

So the vase poses a kind of enigma: what does it convey to the viewer? Is there a story here? Does it honour Dareios, 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 Dareios, 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 Dareios 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 – is obviously appropriate. This old man is not just a bystander, 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 in 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.

---

## Bibliography

Bordignon 2015

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

Bosher 2021

K. Bosher, *Greek Theater in Ancient Sicily*, Cambridge 2021.

Csapo, Wilson 2020

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

Giuliani 2017

L. Giuliani, *Pots, Plots, and Performance. Comic and Tragic Iconography in Apulian Vase Painting*, in B. Dignas and L. Audley-Miller (eds.), *Wandering Myths: Transcultural Uses of Myth in the Ancient World*, Berlin 2017, 125-42.

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*, in B.

Bergmann, C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, Washington 1999, 37-63.

Schmidt 1982

M. Schmidt, *Asia und Apate*, in M. Gualandi, L. Massei, S. Settis (eds.), *Aparchai: Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia in onore di P. E. Arias*, Pisa 1982, 505-520.

Taplin 2007

O. Taplin, *Pots and Plays*, Malibu 2007.

Taplin 2017

O. Taplin, *The Siracusa Tragedy-vase: Oedipus and his daughters?*, engramma 150 (2017), II, 457-464.

Todisco 2003

L. Todisco (ed.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003.

---

## English abstract

The article broadens the perspectives already developed in previous works dedicated to the relationship between ancient tragic theater and vase painting, starting from precise iconographic indicators recognizable in Greek vases. In particular, it demonstrates how many references to the theatrical plays might be perceived by the owners of the vases, through an accurate selection of elements described in the tragedies as signals of the mythical stories portrayed on them. The case study of the famous 'Cratere di Dario' from the Apulian area at Canosa offers a clear demonstration of this method.

*keywords* | Pots & Plays; ancient Greek vase painting; Dareios Krater.

# Metamorfosi e peregrinazioni di Io

## Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno

Concetta Cataldo, Rocco Davide Vacca\*

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

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

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

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

- nelle sembianze di giovenca con Argo ed Hermes, è attestata in un piatto da portata attico trovato a Chiusi, appartenente prima alla Collezione Pizzati, ora perduto, attribuito da John Davidson Beazley a Paseas, e datato tra il 525 e il 500 a.C. (Beazley 1925, 30.5; Beazley 1942, 55.5; ARV<sup>2</sup>, 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<sup>2</sup>, 874.2; Beazley 1971, 427; Yalouris 1986, 9, n. 7; Yalouris 1990, 442, 7);

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



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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



4 | Pittore di Argo, *stamnos* attico a figure rosse, 460 a.C. Wien, Kunsthistorisches Museum; n. inv. 3729 ex n. 338. Bibliografia: Beazley 1925, 110.1; Beazley 1942, 176.1; ARV<sup>2</sup>, 1573 e 288.1, 1642; Yalouris 1990, 443, 13; Neer 1997.

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

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



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

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

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



6a, 6b | Pittore di Io, *pelike* attica a figure rosse, 450-440 a.C., lato A e lato B. Napoli, Collezione Spinelli, Museo Archeologico Nazionale; n. inv. SP2041. Bibliografia: Beazley 1925, 249.19; Beazley 1942, 390.1; Beazley [1942] 1963, 1122, 1; Yalouris 1986, 12, n. 14, fig. n.8; Yalouris 1990, V448, 62; ARV<sup>2</sup>, 1122.1; Giudice, Panvini 2007, 77, fig. 4 (A); Yalouris 1990, 448, l. 62.

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

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



7 | Pittore di Penelope, *skyphos* attico a figure rosse, 450-430 a.C. Palermo, Collezione Mormino; n. inv. 178. Bibliografia: ARV<sup>2</sup>, 1689; Yalouris 1990, 445, 39; Cromey 1991, 165-174.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2. Epafo: il (doppio) tocco di Zeus

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

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

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

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

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

### 3. L’οἶστρος

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

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



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

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

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

#### 4. Iconografia di Argo e di Hermes

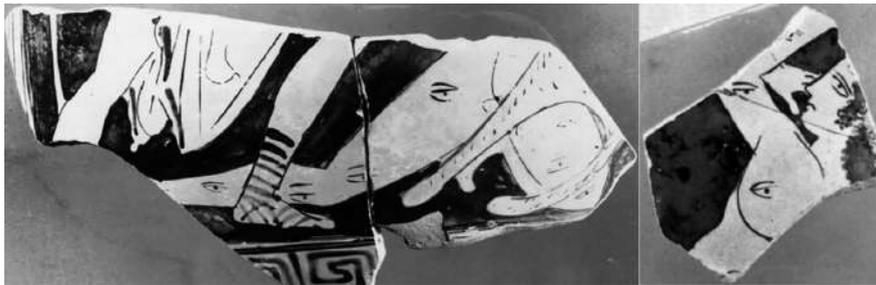
Per quanto riguarda la scena dell'omicidio di Argo da parte di Hermes, nei vasi più antichi che riproducono il 'tocco' di Zeus sul muso della vacca-lo, lo schema iconografico è sempre lo stesso. Accostando tutti i manufatti, si osserva il riproporsi della stessa posizione delle gambe di Argo e di Hermes,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



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

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

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

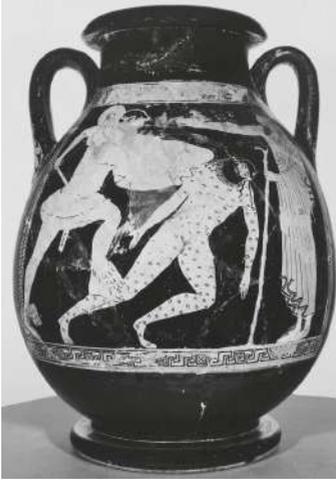


11 | Pittore del *Dinos* di Atene, cratere a campana attico a figure rosse, 450-400 a.C. Bonn, Akademisches Kunstmuseum; n. inv. 1216.29-30.

I frammenti di questo cratere attico [Fig. 11] a campana a figure rosse, datato al 450-400 a.C. e attribuito al Pittore del *Dinos* (ARV<sup>2</sup>, 1188), mostrano lo stesso schema compositivo dell'uccisione di Argo e anche se a causa della condizione frammentaria del vaso non sono visibili le altre due figure solitamente presenti nella scena (Io/giovenca e Zeus assiso in trono) pare altamente probabile supporre la loro presenza in quanto, dove c'è la tipizzazione delle due figure contrapposte Argo/Hermes, appare la scena del 'tocco', dove essa è assente, lo svolgimento delle vicende del mito avviene secondo altre modalità iconografiche.

### 5. Argo πανόπτης

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



12 | Pittore della Sirena, *pelike* attica a figure rosse, 470-460 a.C. Paris, Louvre; n. inv. G229. Bibliografia: ARV<sup>2</sup>, 289.3; Nikolaev 2015, 813.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 6. Teatro o mito?

Tra il 450 e il 425 a.C. (Susan Matheson 1995 effettua uno studio dettagliato sul capostipite della bottega e sulla sua cerchia) lavora in Attica una bottega definita 'Cerchia di Polignoto', ovvero un gruppo di pittori che operano attorno alla figura di un unico artigiano-maestro. Il lavoro di questi artisti è molto importante perché nell'arco cronologico della loro produzione sono i primi a rappresentare Iolo 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 Iolo, così impegnativo per metri, per gestualità e per correlate movenze orchestriche (importante il contributo di Cerri 2015, 85-102) con addosso un costume ingombrante e pesante che riproducesse le fattezze dell'intero corpo animale: la resa dell'atto della tragedia che vede in scena la fanciulla tormentata, così pieno di *pathos* e sofferenza, se avesse previsto la performance di un attore camuffato da vacca sarebbe stata compromessa e avrebbe sortito un risultato al limite del comico, contrario all'effetto di simpatetico *eleos* che il testo mira con tutta evidenza a provocare nel pubblico.

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

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

### 7. *Io βούκερως παρθένος*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

## Nota bibliografica

### Sulla relazione tra iconografia vascolare e dramma attico

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

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

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

### **Per le edizioni critiche delle fonti citate**

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

### **Per le datazioni dei vasi**

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

### **Per l'iconografia delle figure mitologiche**

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

### **Per l'iconografia di Io**

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

### **Sulla questione eschilea**

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

---

### **Riferimenti bibliografici**

ARV<sup>2</sup> = Beazley [1942] 1963

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

Christ 1888

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

Cipolla 2015

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

Cromeey 1991

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

Focke 1930

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

Galasso 2015

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

Ghisellini 2007

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

Ghisellini 2012

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

Gilotta, Baglione 1964

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

Giudice 2016

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

Giudice, Panvini 2007

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

Govi 2010

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

Grilli 2015

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

Griffith 1983

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

Guidorizzi 2002

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

Herington 1970

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

Hoppin 1901

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

Jebb 1905

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

LIMC

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

Marzullo 1993

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

Matheson 1995

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

Meineke 1849

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

Montanari 1998

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

Montanaro 2008

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

Moret 1990

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

Neer 1997

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

Nikolaev 2015

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

Nobili 2011

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

Oakley 1997

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

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

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

## English abstract

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

*keywords* | Io, metamorphosis, Aeschylus, Prometheus Bound.

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

*(v. Albo dei referee di Engramma)*

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

Quattro casi: l'atto delfico di *Eumenidi*; il volo sul carro del Sole di *Medea*; la scena del matricidio in *Coefore*; l'assassinio di Neottolemo a Delfi in *Andromaca*

Monica Centanni, Alessandro Grilli

§ I. Come funziona la & di pots&plays

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

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

## I. Come funziona la & di pots&plays

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

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

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

errore'. Nelle fasi di *recensio* e di *collatio* dei testimoni di un testo, un principio guida importante è che la possibile derivazione diretta o indiretta di un testimone da un altro, e la conseguente *eliminatio codicum* (da praticare sempre con grande cautela: v. Pasquali [1934] 1952<sup>2</sup>, 35-36 e *passim*), dipenda da una coincidenza in errore: se il testimone più antico è portatore di una anomalia evidente e questa anomalia si ritrova in testimoni più recenti, allora la coincidenza nell'anomalia è segno inequivocabile di una derivazione e, se non significa un rapporto di copia diretta, postula comunque, magari attraverso fasi di mediazione, un rapporto genealogico. Naturalmente l'analogia con la critica testuale non deve indurre a credere che il procedimento sia valido in modo esaustivo e senza residui: come mostra Ludovico Rebaudo, la stessa idea di andare alla ricerca di un 'archetipo' nella tradizione iconografica risulta per lo più fallace (Rebaudo 2019, 110ss). E possiamo bene affermare che, in ultima analisi, essa è semplicistica e fallace anche in ambito filologico, visto il ruolo della contaminazione, della correzione e della congettura nella determinazione di un assetto testuale, per non parlare della fluidità del testo in tutte le fasi della sua trasmissione (Pasquali [1934] 1952<sup>2</sup>, XI e *passim*; una ripresa e sintesi, applicabile anche al metodo iconografico, in Centanni 2015, specie le pagine 134-137).

Dunque, la 'coincidenza in errore' potrebbe essere un buon criterio, mutuato dalla filologia testuale (in particolare quando si tratta di lacune: il riferimento è ancora a Pasquali [1934] 1952<sup>2</sup>, 21, 140), valido per certificare la relazione tra due 'testi', quali sono il testo teatrale vero e proprio e una iconografia vascolare. Ma la domanda nel caso specifico è: 'errore' rispetto a cosa? Se c'è un ambito in cui la libertà di cui gode un autore nel rielaborare la tradizione mitica è al massimo grado di espressione creativa, questo è proprio il teatro greco del V e del IV secolo, in cui ogni dramma si propone come una nuova, possibilmente inedita, versione del mito. In questo senso, ogni versione teatrale rispetto ai suoi precedenti letterari (o di altro tipo) è una intenzionale 'deviazione'. Quindi è ovvio che se l'arte è in qualche misura condizionata dal teatro, la 'coincidenza in errore' dell'iconografia - ovvero con la variante mitografica che il dramma impone - altro non è che una coincidenza con la variante mitografica che il dramma stesso propone. Ma anche ammesso (e, per le ragioni appena esposte, non concesso) che il criterio della 'coincidenza in errore' sia applicabile, con un qualche senso, alla relazione testo teatrale/

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

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

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

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

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

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

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

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

In altre parole: in questo lavoro intendiamo riproporre il criterio che avevamo denominato "dell'ἄπαξ 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, 39ss). La locuzione ἄπαξ δρώμενον è da intendersi, ovviamente, solo in senso traslato: essa è modellato sul sintagma lessicografico ἄπαξ λεγόμενον, che si riferisce a parole attestate una sola volta in un'opera, in un autore o, più genericamente, in tutto il *corpus* di testi antichi conservato. Mutuiamo l'idea di unicità riferendola, in modo leggermente improprio, alla novità introdotta da un drammaturgo in una vicenda mitica a partire da una delle sue opere: l'ἄπαξ 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.

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

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

1 | Clitemnestra che sveglia le Erinni e, prima, Oreste abbarbicato all'*omphalos* di Delfi (invenzione drammaturgica eschilea in *Eumenidi*: v. Centanni 2003, 596-597, 1091, con bibliografia);

2 | Medea che fugge dopo l'infanticidio sul carro del Sole (invenzione drammaturgica euripidea: v. Page [1938] 2001, xxi-xxx, in part. xxvii; Mastronarde 2002, 44ss; Allan 2002, 17-24; Vox 2003; Tedeschi 2010, 5-8, con bibliografia);

3 | Clitemnestra che scopre il seno di fronte al figlio al momento del matricidio (invenzione drammaturgica eschilea in *Coefore*: v. Centanni 2003, 1079-1080, con bibliografia);

4 | il caso di Neottolema a Delfi, in atto di difendersi dall'aggressione omicida di Oreste (invenzione drammaturgica di Euripide in *Andromaca*: v. Stevens 1971, 3-5; Woodbury 1979; Allan 2000, 25-32 con bibliografia).

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

proponiamo come casi esemplari rispondono a un criterio logico e metodologico. Più specificamente, si tratta di quattro casi in cui è comprovato che si tratta di versioni teatrali in cui l'autore non solo ha elaborato il mito, in tutto o in parte, in modo originale e inedito, ma nei quali, per ragioni di scelta innovativa o da quanto si ricava per lo sviluppo intrinseco alla drammaturgia della singola tragedia, risulta ampiamente probabile – se non certificato come nel caso di *Eumenidi* – che si tratta di una versione del mito, o della declinazione di un suo episodio, adottata dal tragediografo soltanto per quello specifico dramma. In altre parole, abbiamo preso in considerazione quattro casi in cui è altissima, se non certa, la probabilità che si tratti di 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 Neottolema a Delfi su mandato di Oreste, nella variante che, a quanto risulta, fu introdotta da Euripide nell'*Andromaca*.

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

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

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

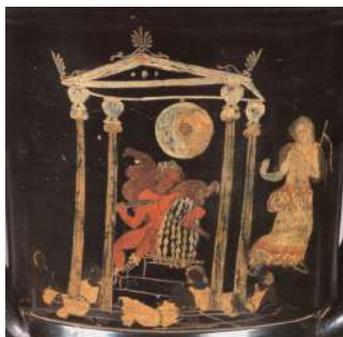
παρ' οὐδετέρῳ κείται ἡ μυθοποιία

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

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

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

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



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

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

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

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

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

ὄρω δ' ἐπ' ὀμφαλῷ μὲν ἄνδρα θεομουσῆ / ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον,  
αἵματι / σπάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδῆς ξίφος.

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

(trad. M. Centanni)

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

ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν, / πάλιν μ' 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 τὰνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος / εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν  
ἦμενος. / οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω, / οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν  
εἰκάσω τύποις. / εἶδόν ποτ' ἦδη Φινέως γεγραμμένας / δεῖπνον  
φερούσας: ἄπτεροὶ γεμῖν ἰδεῖν / αὐταί, μέλαιναί δ' ἐς τὸ πᾶν  
βδελύκτροποι / ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν / ἐκ δ' ὀμμάτων  
λείβουσιδυσφιλή λιβὰ / 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' ἀνατεῖ μὴ μεταστένειν  
πόνον.

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

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

γραιῖαι παλαιαὶ παῖδες

“vecchie, antiche bambine”.

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



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

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

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

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



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

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

φωνεῖν ἐτάχθην πρὸς σοφοῦ διδασκάλου. / βρίζει γὰρ αἷμα καὶ  
μαραίνεται χερὸς, / μητροκτόνον μίαισμα δ' ἔκπλυτον πέλει / ποταίνιον  
γὰρ ὄν πρὸς ἐστία θεοῦ / Φοίβου καθαρμοῖς 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 purificatori: / un piccolo maiale fu sacrificato”.

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



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



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

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

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

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

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

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

θαυμαστός λόχος / εἶδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἦμενος.

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

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

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

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

1) Cratere dell'Hermitage

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

*ma*

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

2) Cratere di Boston

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

*ma*

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

3) Cratere di Napoli

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

*ma*

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

4) Cratere del Louvre

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

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

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

Oliver Taplin classifica i quattro casi con queste definizioni:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

Ια. γυναικες, αἱ τῆσδ' ἐγγὺς ἔσταντε στέγης, / ἄρ' ἐν δόμοισιν ἢ τὰ δειν'  
εἰργασμένη / Μῆδεια τοισίδ' ἢ μεθέστηκεν φυγῆι; / δεῖ γάρ νιν ἦτοι γῆς γε  
κρυφθῆναι κάτω / ἢ πτηνὸν ἄραι σῶμ' ἐς αἰθέρος βάθος, / εἰ μὴ τυράννων  
δώμασιν δώσει δίκην. / πέποιθ' ἀποκτείνασα κοιράνους χθονός / ἀθῶιος  
αὐτῆ τῶνδε φεῦξεσθαι δόμων; / ἀλλ' οὐ γὰρ αὐτῆς φροντίδ' ὡς τέκνων ἔχω·  
/ κείνην μὲν οὖς ἔδρασεν ἔρξουσιν κακῶς, / ἐμῶν δὲ παιδῶν ἦλθον  
ἐκσώσων βίον, / μὴ μοι τι δράσωσ' οἱ προσήκοντες γένει, / μητρῶιον  
ἐκπράσσοντες ἀνόσιον φόνον.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

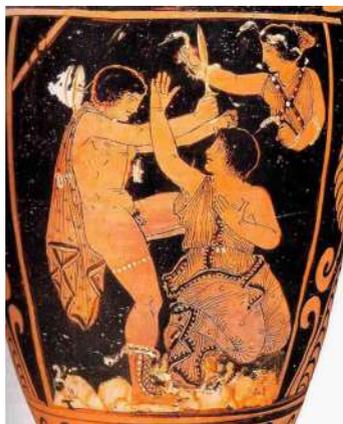
Coefore, nella scena del matricidio: Oreste è sul punto di uccidere Clitemnestra, che ha aggredito con violenza dopo la scena di dolore della madre sul cadavere di Egisto, e la Clitemnestra eschilea pronuncia queste parole (*Cho.*, 896-898):

ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἰδεσσαι, τέκνον, / μαστόν, πρὸς ᾧ σὸ πολλὰ διή  
βριζῶν ἄμα / οὐλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφέες γάλα.

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

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

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



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

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

incombe su di lei; il braccio sinistro è piegato e la mano sostiene e protende il seno sinistro che è scoperto, essendo la corrispondente spalla della tunica abbassata. Sopra la coppia una figura femminile, rappresentata parzialmente come busto, 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  $\tau\acute{\iota}$  δρῶσω; risolto grazie alla risposta univoca e risolutiva di Pilade). Manca, insomma, soltanto il fumetto con i versi di Eschilo sopra citati e la pittura vascolare potrebbe essere considerata una puntuale illustrazione di quel, preciso, testo.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

L'uomo, rappresentato nella posa del 'ginocchio puntato' sull'altare, ha una ferita all'addome, da cui sgorga sangue (il sangue è rappresentato nello stesso modo del sangue di cui sono visibili due chiazze su una parete dell'altare, anche se in questo caso è incerto se si tratti del sangue dell'uomo o di quello delle vittime animali). Seguono l'*omphalos* delfico, rappresentato riccamente ma in modo conforme all'iconografia già vista sopra nell'esempio II.1, e un uomo che vi si rimpiazza 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 rimpiazza, cioè alla destra di chi guarda, c'è la base della palma che attraversa verticalmente l'intera immagine e, oltre la palma, prima delle decorazioni che delimitano

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

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



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

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

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

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

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

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

Nelle diverse versioni del mito circolavano vari motivi per la visita di Neottolemo a Delfi (dalla consultazione per la sterilità della sposa Ermione, a un atto di rappresaglia contro il santuario apollineo), e varie spiegazioni per la sua uccisione. La versione prevalente lo fa perire per mano di un uomo di Delfi, Machereo figlio di Deta – entrambi nomi parlanti, da 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 *rhexis* pronunciata ai vv. 1085ss da un personaggio nel ruolo di Messaggero – l'uomo si presenta come un compagno al seguito di Neottolemo, testimone oculare dell'assassinio a Delfi. Il primo elemento nuovo non ha rilevanza per l'iconografia, perché è piuttosto arduo tradurlo in un'immagine sintetica: per Euripide, a differenza che per il resto della tradizione mitica, il viaggio di Neottolemo a Delfi non è uno solo, ma due. Durante il primo, più conforme ai dati della tradizione, Neottolemo si sarebbe macchiato di comportamento empio nei confronti della santità del luogo (Eur. *Andr.* 1094-5: “È la seconda volta che viene con la stessa intenzione: saccheggiare il santuario di Apollo”, trad. A. Tonelli). A motivare l'ostilità

dell'eroe nei confronti di Apollo è la morte del padre di 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 tradizionalmente 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 παρ᾽αρχεῖν 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 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 πάροισ' ἀμαρτίας / δίκας παρασχεῖν  
βουλόμεσθ'· ἤιτησα γάρ / πατρός ποτ' αὐτὸν αἵματος δοῦναι δίκην. /  
κάνταῦθ' Ὀρέστου μῦθος ισχύων μέγα / ἐφάνεθ', ὡς ψεύδοιτο δεσπότης  
ἐμός, / ἦκων ἐπ' αἰσχροῖς. ἔρχεται δ' ἀνακτόρων / κρηπίδος ἐντός, ὡς  
πάρος χρηστηρίων / εὖξαιτο Φοίβωι, τυγχάνει δ' ἐν ἐμπύροις· / τῶι  
δ᾽εξιφήρης ἄρ' ὑφειστήκει λόχος / δάφνηι σκιασθεῖς, ὧν Κλυταίμηστρας  
τόκος / εἷς ἦν, ἀπάντων τῶνδεμηχανορράφος. / χῶ μὲν κατ' ὄμμα σῆς  
προσεύχεται θεῶι, / οἱ δ' ὄξυθήκτοις φασγάνοις ὀπλισμένοι / κεντοῦσ'  
ἀτευχῆ παῖδ' Ἀχιλλέως λάθρα. / χωρεῖ δὲ πρύμναν· οὐ γὰρ ἐς καιρὸν  
τυπτεῖς / ἐτύγχαν'· ἐξέλκει δὲκαὶ παραστάδος / κρεμαστὰ τεύχη  
πασσάλων καθαρπάσας / ἔστη 'πί βωμοῦ γοργὸς ὀπλίτης ἰδεῖν, / βοῶι  
δὲΔελφῶν παιδᾶς ἱστορῶν τάδε· / Τίνος μ' ἕκατι κτείνεται' εὐσεβεῖς ὁδοὺς /  
ἦκοντα; ποίας ὄλλυμαι πρὸς αἰτίας; / τῶν δ' οὐδὲν οὐδεὶς μυρίων ὄντων  
πέλας / ἐφθέγγεατ', ἀλλ' ἔβαλλον ἐκ χειρῶν πέτροις. / πυκνῆι δὲ  
νιφάδιπάντοθεν σποδοῦμενος / προὔτεινε τεύχη κάφυλάσσει' ἐμβολὰς /  
ἐκεῖσε κάκεισ' ἀσπίδ' ἐκτεινων χερσί. / ἀλλ' οὐδὲν ἦνον, ἀλλὰ πόλλ' ὁμοῦ  
βέλη, / οἰστοί, μεσάγκυλ' ἔκλυτοι τ' ἀμφώβολοι / σφαγῆς  
ἐχώρουνβουπόροι ποδῶν πάρος. / δεινὰς δ' ἂν εἶδες πυρρήχας  
φρουρουμένου / βέλεμνα παιδός. ὡς δὲ νινπερισταδὸν / κύκλωι κατεῖχον  
οὐ διδόντες ἀμπνοάς, / βωμοῦ κενώσας δεξιμηλον ἐσχάραν, / τὸ  
Τρωϊκὸνπήδημα πηδήσας ποδοῖν / χωρεῖ πρὸς αὐτοῦς· οἱ δ' ὅπως  
πελειάδες / ἰέρακ' ἰδοῦσαι πρὸς φυγὴν ἐνώτισαν. / πολλοὶ δ' ἔπιπτον  
μιγάδες ἐκ τε τραυμάτων / αὐτοὶ θ' ὑφ' αὐτῶν στενοπόρους κατ' ἐξόδους.  
/ κραυγῆ δ' ἐν εὐφήμοισι δὴσφημος δόμοις / πέτραισιν ἀντέκλαγγε'· ἐν  
εὐδαίαι δὲ πως / ἔστη φαεννοῖς δεσπότης στίλβων ὄπλοισι, / πρὶν δὴ τις  
ἀδύτων ἐκ μέσων ἐφθέγγεατο / δεινὸν τι καὶ φρικῶδες, ὧρσε δὲ στρατὸν /  
στρέψας πρὸς ἀλκῆν. ἐνθ' Ἀχιλλέως πίτνει / παῖς ὄξυθήκτωι πλευρὰ  
φασγάνωι τυπτεῖς / [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 ὑπ' ἀγρίων. / νεκρὸν  
δὲ δὴ νιν κείμενον βωμοῦ πέλας / ἐξέβαλον ἐκτὸς θυοδόκων ἀνακτόρων. /  
ἡμεῖς δ' ἀναρπάσαντες ὡς τάχος χεροῖν / κομίζομέν νῖν σοι κατοιμῶσαι  
γούοις / 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. Neottolema varca i gradini del santuario per rivolgere la sua supplica ad Apollo davanti all’oracolo, e sta bruciando le vittime sacrificali. Ma, al riparo degli allori, si era appostato contro di lui un manipolo di uomini armati di spada, e uno di loro era il figlio di Clitemnestra, che aveva ordito tutto questo. Neottolema è in piedi, sotto gli occhi di tutti, e leva le sue preghiere al dio. Ma quelli, armati di spade taglienti, colpiscono a tradimento il figlio di Achille, disarmato. Arretra: non hanno colpito giusto. Stacca dai chiodi le armi appese alla parete del vestibolo e si erge in piedi presso l’altare, guerriero terribile a vedersi. E chiede gridando ai figli di Delfi: “Perché mi uccidete, mentre sono giunto qui percorrendo i tragitti sacri del pellegrino? Perché devo morire?” Ma nessuno, della folla che gli si accalcava intorno, gli rispose, e anzi con le loro mani gli scagliarono pietre. Assalito da quella fitta bufera di colpi che si abbattevano su di lui da ogni parte, si difendeva dalle pietre protendendo in avanti le armi, muovendo lo scudo da una parte e dall’altra. Non ottenevano nessun risultato, e cadeva ai suoi piedi una gran quantità di frecce, di lance munite di cinghie, di giavellottileggeri a due punte, di coltelli per macellare i buoi. Avresti potuto vederlo danzare una atroce danza pirrica, per schivare i colpi. E quando lo circondarono senza lasciargli respiro, abbandonò l’altare che accoglie le vittime e si avventò contro di loro con un salto degno di Achille. E quelli si volsero in fuga, come colombe alla vista del falco. Molti caddero nella mischia, raggiunti dai suoi colpi o perché si ferivano da soli assiepanyosi nella via d’uscita troppo stretta. E un urlo blasfemo rimbombò contro le rocce, nel silenzio del tempio. Il nostro signore si stagliava come in una quiete sospesa, fulgido nelle armi luccicanti, fino a quando dal bel mezzo del sacrario inaccessibile qualcuno lanciò un grido tremendo, spaventoso, che incitò quella folla, la spinse al combattimento. Fu allora che cadde, il figlio di Achille, trafitto al fianco da un fendente di spada affilata [per mano di uno di Delfi, che lo uccise], con molti altri. E quando si abbatte a terra, chi non gli vibra un colpo con il ferro, chi non gli scaglia addosso una pietra? Tutto il suo bel corpo è devastato da piaghe feroci. Giacque cadavere vicino all’altare, e poi lo gettarono fuori dal santuario profumato di incenso. Noi lo abbiamo preso e te lo abbiamo portato in fretta, o vecchio,

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

Le analogie sono piuttosto marcate: Neottolemo si trova nel cuore del santuario, sui terrazzamenti antistanti il *naos* vero e proprio; la traduzione di Tonelli smorza l'effetto della descrizione euripidea, che clamorosamente fa alzare Neottolemo "in piedi sull'altare" (ἔστη 'πὶ βωμοῦ), non "presso l'altare"; questa imprecisione traduttiva permette di cogliere il fatto che anche nella convenzionalità della posa il ceramografo si sforza evidentemente di rendere il rapporto con il βωμός in modo più fedele di quanto non risulti dallo stesso testo di Euripide se letto in una versione 'eufemizzata'. Oltretutto la posizione sull'altare evidenzia la natura vittimaria di 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, che pure approfondisce egregiamente tutti i paradigmi iconografici di questa immagine, non formula ipotesi su questo oggetto: "Non chiaro è il significato del grande scudo rotondo, forse solo un riempitivo, postogli accanto dal pittore": Sena Chiesa 2006, 103).

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

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

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

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

Un'altra discrepanza per difetto consiste nell'eliminazione dell'armatura di 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 pìrrica, 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 Neottolemo, 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

Neottolemo 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 Neottolemo 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 Neottolemo a Delfi (Taplin 2007, 140; cfr. Sena Chiesa 2006, 98), presenta una versione dell'evento mitico che appare non solo "plausibly", come sostiene Taplin, ma sicuramente riconducibile al testo euripideo. Alcuni dettagli (lo scudo sospeso a destra della palma; le pietre sotto i piedi dell'assaltore anonimo; il mantello svolazzante di Neottolemo) 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 *rthesis*, 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 *rthesis* vengono poi rielaborate dal ceramista secondo i codici dell'iconografia vascolare.

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

Questi casi specifici – Oreste a Delfi e il Fantasma di Clitemnestra; Medea sul carro del Sole; Oreste matricida; Neottolemo 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 Neottolemo che nel mito di Oreste a Delfi il vaso Banca Intesa è il solo testimone iconografico a noi noto di questa variante relativa alla morte dell'eroe. Abbiamo visto altresì che è possibile identificare la fonte nell'*Andromaca*, una delle tragedie di Euripide che si sono conservate. Tuttavia, in linea di principio, non possiamo escludere che, come nell'*Ermione* di Sofocle, dove Neottolemo 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 Neottolemo da parte di Oreste fosse già presente. In tal caso la nostra ipotesi di partenza, che quell'episodio mitico costituisca un ἄπαξ δρῶμενον, non sarebbe corretta. È solo lo stato attuale delle nostre informazioni che ci porta a presumere che quel dato riferibile a un caso senza paralleli si sia verificato effettivamente solo quella volta. E in effetti anche sul piano linguistico gli ἄπαξ λεγόμενα sono tali nel corpus dei testi conservati, ma all'orecchio e per le competenze dei lettori antichi è possibile che quei termini non fossero tali.

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

ἕσπερον δὲ τῆς Τροίας πορθουμένης ἐλευθερωθεὶς ὑφ' Ἑλλήνων ὁ αὐτὸς Αἰνεΐας (Al. 1265) ἢ αἰχμάλωτος ἀχθεὶς ὑπὸ Νεοπτολέμου, ὡς φησὶν ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα πεποιηκῶς, καὶ μετὰ τὴν ὑπὸ Ὀρέστου ἐν Δελφοῖς τοῦ

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

“Successivamente, dopo il saccheggio di Troia, lo stesso Enea fu liberato dai Greci, oppure ridotto in schiavitù da 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 ἄπαξ δρώμενον euripideo.

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

ragionamento c'è il fatto che l'affermazione dell'*hypothesis* antica (παρ' οὐδ' ἑτέρῳ κείται ἢ μυθοποιῶν) dia a Eschilo l'esclusiva sul mito di Oreste a Delfi (e poi la fine della trilogia in Atene). Ma con l'espressione παρ' οὐδ' ἑτέρῳ 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 [1967<sup>2</sup>] 1996, 110-114).

Il nostro ragionamento, peraltro, è confortato dal fatto che già per gli eruditi ellenistici le opere dei tragici 'minori' erano meno accessibili delle altre: l'operazione di acquisizione del *corpus* tragico portata avanti da Tolomeo III Evergete I (246-221 a.C.) era basata sulle copie ufficialmente archiviate dalla polis ateniese per impedire abusi da parte degli attori (Page 1934); questo significa che il canone tutelato dalle copie ufficiali doveva includere soprattutto (anche se non esclusivamente) gli autori che erano oggetto di riprese nel IV secolo, vale a dire soprattutto i tragici maggiori. Come si intuisce, questa operazione aveva determinato già nel IV secolo una prima importante selezione nel *corpus* tragico (l'aneddoto delle copie antiche chieste in prestito da Tolomeo allo stato ateniese riguarda esplicitamente τὰ Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου καὶ Αἰσχύλου βιβλία, come ci informa il passo di Galeno da cui lo conosciamo: *Commento al III libro delle Epidemie di Ippocrate*, II 4, CMG V, 10.2 1: 79, 8-80, 2 Wenkebach, su cui Tessier 2018, pp. 29-32). Questo significa che la stessa circolazione dei testi e degli apparati, per non parlare dei discorsi informali dei fruitori, già in antico tendeva a concentrarsi sulla triade dei poeti maggiori. È più che probabile che già dal IV secolo le riprese della tragedia antica in sezioni specifiche degli agoni dionisiaci (della 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 giunte fino a noi e i vasi giunti fino a noi non è scontato a priori; tuttavia, se riusciamo a evitare la paralisi dello scetticismo estremo, possiamo senz'altro ipotizzare che i miti raffigurati negli esempi discussi nel paragrafo II siano davvero in relazione con alcuni drammi del *corpus* tragico che noi conosciamo.

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

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

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

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

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

---

### Riferimenti bibliografici

Allan 2000

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

Allan 2002

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

Bordignon 2015

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

Burkert 1966

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

Burkert [1972] 1983

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

Centanni 2003

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

Centanni 2015

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

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

Cerri 2015

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

Colomo 2011

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

Grilli 2015

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

Grilli 2021

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

Mastronarde 1990

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

Mastronarde 2002

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

Millis, Olson 2012

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

Most 1985

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

Page 1934

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

Page [1938] 2001

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

Pasquali [1934] 1952<sup>2</sup>

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

Pickard-Cambridge [1967<sup>2</sup>] 1996

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

Rebaudo 2015

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

Rebaudo 2017

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

Rebaudo 2019

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

Schmidt 1992

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

Seminario Pots&Plays 2015

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

Stephanopoulos 1980

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

Stevens 1971

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

Taplin 2007

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

Taplin 2015a

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

Taplin 2015b

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

Taplin 2021

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

Tedeschi 2010

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

Vox 2003

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

Wilamowitz-Moellendorff 1880

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

Woodbury 1979

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

Ziegler 1935

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

Zouganeli 2017

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

---

## English abstract

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

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



# Dal mito tragico all'immagine su vaso

## Nuclei d'azione e dinamiche transmediali

Alessandro Grilli

### **1. 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 2015), 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 sofisticato 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 vasaio 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. Taplin 2017).

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, è stata messa in scena nel 431 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 [1967] 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 relevantissimo 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 (sul punto vd. il contributo Centanni, Grilli 2021 in questo stesso numero di Engramma).

È da quella produzione discorsiva, e non dalla tragedia messa in scena, che finivano per essere isolate cellule di azione mitica formalmente e contenutisticamente 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 (Clitemestra 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 da uno degli esempi discussi in Centanni, Grilli 2021, il vaso con Neottolema a Delfi: in quel 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 Banca Intesa è appunto il nucleo d'azione 'agguato a Delfi', in cui sono le parole della *rhesis 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 rimpiaffa dietro un riparo), per articolare i personaggi (giovani rappresentati nella consuetà 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.

## **2. 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' ἐγὼ, ὅτι πρῶτον τοῖς παιδίοις μύθους λέγομεν; τοῦτο δέ που ὡς τὸ ὄλον εἰπεῖν ψεῦδος, ἔνι δὲ καὶ ἀληθῆ. πρότερον δὲ μύθοις πρὸς τὰ παιδία ἢ γυμνασίοις χρώμεθα. [...] Οὐκοῦν οἶσθ' ὅτι ἀρχὴ παντὸς ἔργου μέγιστον, ἄλλως τε καὶ νέῳ καὶ ἀπαλῷ ὄτφοῦν; μάλιστα γὰρ δὴ τότε πλάττεται, καὶ ἐνδύεται τύπος ὃν ἂν τις βούληται ἐνσημῆνασθαι ἐκάστω. [...] Πρῶτον δὴ ἡμῖν, ὡς εἰκεν, 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 σώματα 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 convinceremo le balie e la 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 *rhexis* dall'*Eolo* di Euripide. Aristofane non cita i versi direttamente, ma fa esprimere a Strepsiade una sorpresa indignata (*Nu.* 1371-1372):

ὁ δ' εὐθύς ἤγ' Εὐριπίδου ῥῆσιν τιν', ὡς ἐκίνει | ἀδελφός, ὃ '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 *rhexis* 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), Strepsiade 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.

### **3. La dinamica del passaggio transmediale**

Una volta riflettuto sull'oggetto della trasmissione, può essere utile partire dagli esempi di *ἄπαξ δρώμενα* riportati nel contributo Centanni, Grilli 2021 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 *ἄπαξ δρώμενον*, vale a dire la prima traduzione iconografica della novità di un testo drammatico prima che quella stessa

novità si avvia 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.

#### **4. 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 ardata 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 in noi 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 in Centanni, Grilli 2021). 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 *naïskos* 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 origini (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 *ἄπαξ δρώμενα* più sicuri (in particolar modo quelli analizzati, in questo volume, da Centanni, Grilli 2021) 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.

---

### Riferimenti bibliografici

Barrett 1964

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

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 di S. Cariatì, Milano 2017.

Bernardelli 2000

A. Bernardelli, *Intertestualità*, Scandicci (Firenze) 2000.

Bordignon 2015

G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma attico*, Rimini 2015 (Engramma, 4).

Centanni, Grilli 2021

M. Centanni, A. Grilli, *ἄπαξ δρώμενα. Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.)*, "La Rivista di Engramma" 183 (2021).

Cerri 2015

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

Deleuze, Guattari 1980

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

Di Benedetto, Medda 1997

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

Genette 1972

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

Giuliani 1995

L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost: Bildvasen 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.

Green 1991

J.R. Green, *On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens*, "Greek, Roman and Byzantine Studies" 32 (1991), 15-50.

Grilli 2015

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

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. "Harry-yer a wizard": *Exploring J.K. Rowling's Harry Potter Universe*, Baden-Baden 2017, 11-36.

Hall 1995

E. Hall, *Lawcourt Dramas: The Power of Performance in Greek Forensic Oratory*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" (1995), 39-58.

Hall 2016

E. Hall, *Oedipal Quiz: Little Boys in Greek Tragedy*, "Sun" 8 May, 2016 [ultimo accesso 26/07/21].

Kannicht 2004

*Tragicorum Graecorum Fragmenta [TrGF]*, 5/1. R. Kannicht (ed.), *Euripides*, Göttingen 2004.

Lévi-Strauss 1955

C. Lévi-Strauss, *The Structural Study of Myth*, "Journal of American Folklore" 68, 270 (1955), 428-444.

- Pickard-Cambridge [1967:] 1996  
 A.W. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene [The Dramatic Festivals of Athens]*, II ed. riveduta da J. Gould e D.M. Lewis, Oxford 1967], traduzione di A. Blasina, aggiunta bibliografica a cura di A. Blasina e N. Narsi, Scandicci 1996.
- Poggi 2007  
 S. Poggi, *La vera storia della Regina di Biancaneve: dalla Selva Turingia a Hollywood*, Milano 2007.
- Propp [1928] 1988  
 V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba [Morfologija Skazki]*, Leningrad 1928], a cura di G.L. Bravo, con un intervento di C. Lévi-Strauss e una replica dell'autore, Torino 1988.
- Rajewsky 2002  
 I.O. Rajewsky, *Intermedialität*, Stuttgart 2002.
- Rebaudo 2015  
 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 Bordignon 2015, 55-73.
- 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), Taranto 2019, 100-119.
- Rippl 2015  
 G. Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin 2015.
- Rosenbloom 2009  
 D. Rosenbloom, *Staging Rhetoric in Athens*, in E. Gunderson (ed.), *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*, Cambridge 2009, 194-211.
- Russell 1983  
 D.A. Russell, *Greek Declamation*, Cambridge 1983.
- Schmidt 1992  
 M. Schmidt, *Medeia*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 1-20, Zürich-München-Düsseldorf 1981-2009, 6/2 (1992), 386 ss.

Séchan 1926

L. Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.

Seminario 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*, § 1. *Presentazione del tema*, in Bordignon 2015, 22-55..

Taplin 2007

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

Taplin 2017

O. Taplin, *The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017).

Thomas 1989

R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge 1989.

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*, second edition with appendix, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" Suppl. 20, London 1967.

---

## English abstract

This paper aims to reflect on the relation between tragic myth and 4th century BCE South Italian mythological vase-painting. In so doing, it assumes as a starting point the *hapax drōmenon* criterion, first introduced in Seminario Pots&Plays 2015 and discussed in detail in Centanni, Grilli 2021. No mythological vase painting can be traced back with absolute certainty to direct theatrical experience; in a few cases, though, the very subject of the painting appears to reflect innovative versions of the myth first introduced in specific tragedies known to us, entailing therefore a certain, although otherwise undetermined, transmedial passage. Even in this case, I argue (following Centanni, Grilli 2021), the picture's inspiration is not rooted in the visual experience of staged dramas, since it revolves around a 'focus of action' which I define as a minimum core of salient events. The 'focus of action' can be thought of as a narrative content easily transferred from one medium to another through informal social discourse. Evidence from classical texts allows us to understand the undulatory nature of myth, constantly swinging between the opposite poles of fixed textuality and of informal account. In order to understand the dynamics of this process, I propose to separate, at least theoretically, the moment when the transmedial passage from drama to vase-painting occurs, and the subsequent spreading of the image through a more varied circulation. The unceasing blend of content-related dissemination through text and/or informal discourse, and form-

related circulation through reproduction, allusion, and adaptation allows us to realize the rhizomatic nature of iconographic proliferation, which no single genealogical model can pretend to comprehensively account for.

*keywords* | Pots&Plays; Attic tragedy; *hapax drōmenon* criterion; text-image transmediality; undulatory nature of myth; Greek and South-Italian mythological vase-painting; rhizomatic proliferation.



# Il sileno e Dioniso

## Un cratere campano con attore comico in costume

Ludovico Rebaudo



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, MAW, 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, MAW, inv. 1818.

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.



3-4 | Cratere a campana capuano a figure rosse vicino ai Pittori di Laghetto, Caivano ed Errera. Palmetta e motivi floreali sotto le anse. 340-330 a.C. Trieste, MAW, 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).



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

Le riprese in luce UV [Figg. 5-6] evidenziano, oltre alle tracce dell'incollaggio 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* ( $2\text{PbCO}_3, \text{Pb}(\text{OH})_2$ ), utilizzato anche per la misurazione dei livelli di radiocarbonio, v. da ultimo: Beck, Messenger et al. 2019).

## 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 abrasi 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 cuspidi 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'irradiazione 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 evànida, 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.



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.

### 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 intimazione 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 (LCS 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 (LCS 331, nr. 771).



8 | A sinistra: cratere a campana Trieste 1818: lato A.

A destra: cratere Capua 7531: lato A\*.

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)").



9 | A sinistra: cratere Capua 7531, lato B (part.)\*.

A destra: cratere a campana Trieste 1818, lato B (part.).

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], 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.



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\*.

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.

### 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).

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



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: ARV<sup>2</sup>, 115, nr. 3; Schöne-Denkinger 2008, 46-47; Isler-Kerenyi 2014, 287; Heinemann 2016, 75, 79; Krumeich 2017, 49-50.

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 ἡλικίᾳ 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 Σιληνοί (Wachter 1991, nr. 124).

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<sup>2</sup>, 1184, nr. 1; *Addenda*<sup>2</sup>, 340,

*Paralipomena*, 460, nr. 1; Bndrick 2005, 137-139; Ulieriu Rostàs 2011, 634-635; per un commento al *corpus* di iscrizioni del cratere: Ulieriu Rostàs 2011, 635).



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, 384, nr. 19; Miller 1997, 847-848, nrr. 7-17; Cohen 2000, 343-345; Sorabella 2007, 236; Mitchell 2009, 126.

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]: ὥς ἄρα μὴ γενέσθαι μὲν' ἔφη ἄριστον πάντων, τὸ δὲ τεθνάναι τοῦ ζῆν ἔστι κρεῖττον; sul fr.

44: Davies 2005; 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).



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.

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, *ARV*<sup>2</sup>, 1035, nr. 3; Matheson 1995, 117-118; Miller

1997, 849, nr. 38; De Vries 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 un sileno portato a spalle da un satiro (*ARV*<sup>2</sup>, 654 nr. 13; *Addenda*<sup>2</sup>, 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.



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 Landesmus., 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: ARV<sup>2</sup>, 1017, nr. 54; *Paralipomena*, 440; *Addenda*, 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.

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: ARV<sup>2</sup>, 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

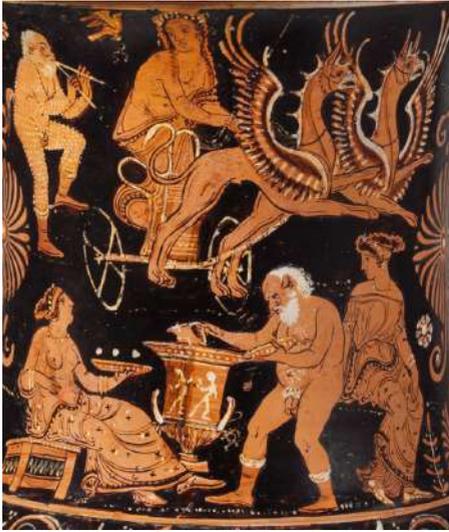
[Fig. 17] mostra chiaramente il tratto del pennello che sulla mano sinistra non ha coperto per negligenza la parte più interna del palmo. La vernice conferisce alle figure di Dioniso e dei giovani del lato B (per lo meno nei punti in cui è conservata a causa dell'ondulazione della superficie) la tinta 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 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 italiche 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).



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.

Il *sileno* che danza di fronte ad *Ariadne* *κοτταβιζουσα*, intenta a far ruotare la coppa di fronte allo *ständer* 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 I, 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 *sfigne* 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, mentre non c'è particolare enfasi né sul fallo né sulla maschera, che negli attori comici rappresentati come tali sono invece ben evidenti.



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.

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 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

sciatteria 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 ιδέαν 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.

---

## **Bibliografia**

### **Abbreviazioni**

#### *ABV*

J.D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford 1956.

#### *Addenda*

T. Carpenter, L. Burn, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV<sup>2</sup> & Paralipomena*, Oxford 1989.

#### *ARV<sup>2</sup>*

J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1963.

#### *LCS*

A.D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, 1. Text; 2. Indexes and plates*, Oxford 1967.

#### *LIMC*

*Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, Zürich et al. 1981-2009.

### *Paralipomena*

J.D. Beazley, *Paralipomena. Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters*, 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 I*

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia, 1, Early and middle Apulian*, Oxford 1978.

### *RVP*

A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum*, London 1983.

### *RVP<sup>2</sup>*

A.D. Trendall, *The Red-figured Vases of Paestum*, Roma 1987.

## **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.

## **Riferimenti bibliografici**

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. Lagogiannē-Georgakarakou (a cura di), *Οι αμέτρητες όψεις του ωραίου στην αρχαία τέχνη. The Countless Aspects of Beauty in Ancient Art*, Αθήνα 2018, 209-236.

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.

Berndt-Ersöz 2008

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

Bièvre-Perrin 2019

F. Bièvre-Perrin, *Héraclès, le satyre et la sphinx. Une scène originale sur une hydrie d'Apollonia d'Illyrie*, "BCH" 143 (2019), 125-138.

Brinkmann (ed.) 2013

V. Brinkmann (hrsg. v.), *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland* (Liebieghaus-Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 8. February – 26 May 2013), München 2013.

Bundrick 2005

S.D. Bundrick, *Music and Image in Classical Athens*, New York 2005.

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.

Cohen 2000

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

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.

Curi 2008

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

Csapo, Miller 2007

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

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. v.), *Römisches Süditalien und Sizilien*, Petersberg 2007, 148-195.

De Vries 2000

K. De Vries, *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.

Gentile 1911

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

Giacobello 2015

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

Green 1995

J.R. Green, *Theatrical Motifs in Non-theatrical Contexts on Vases of the Later Fifth and Fourth Centuries*, in *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, Oxford 1995 ("BICS", supplement 66), 93-121.

Grossmann 2003

M. Grossmann, *Von der satyrischen Posse zum klassischen Satyrspiel. Die Rolle des (Pappo)Silenos im griechischen Drama*, in *Akten des 9. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Paris Lodron-Universität Salzburg* (6.-8. Dez. 2001), Wien 2003, 55-58.

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.

Hubbard 1975

M. Hubbard, *The Capture of Silenus*, "ProcCambrPhilSoc" NS 21 (1975), 53-62.

Iacopi 1958

G. Iacopi, *Un attore comico travestito da Papposileno*, "BdA" 43 (1958), 97-106.

Isler-Kerenyi 2014

C. Isler-Kerenyi, *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*, Leiden, Boston 2014.

Junker 2003

K. Junker, *Namen auf dem Pronomoskrater*, "AM" 118 (2003), 317-335.

Kressirer 2016

K. Kressirer, *Das Greisenalter in der griechischen Antike. Untersuchung der*

Vasenbilder und Schriftquellen der archaischen und klassischen Zeit, Hamburg 2016.

Krumeich 2017

R. Krumeich, *Greiser Silen oder Schauspieler des Papposilens? Zur Übernahme theaterspezifischer Ikonographie in mythologische Bilder und Denkmäler seit frühklassischer Zeit*, "Jdl" 132 (2017), 43-81.

Lezzi-Hafter 1976

A. Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler. Eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit*, Mainz am Rh. 1976.

Lissarrague 2013

F. Lissarrague, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athenes, VIe-Ve siècle avant J.-C.)*, Paris 2013.

Matheson 1995

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

Mazzoni 1937

G. Mazzoni, *Zamboni, Filippo*, in Istituto dell'Enciclopedia Italiana (a cura di), *Enciclopedia Italiana*, Roma 1929-1937, vol. 35 (1937), 43-44.

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*, "AntK" 31 (1988), 79-89.

Miller 1997

M.C. Miller, *Midas*, in *LIMC* 8 (1997), 846-851.

Mitchell 2009

A. Mitchell, *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour*, New York 2009.

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.

Oakley 1990

J.H. Oakley, *The Phiale painter*, Mainz am Rh. 1990.

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.*, "BullMetrMus" 21 (1962), 26-30.

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.

Pickup, Waite 2019

S. Pickup, S. Waite (eds.), *Shoes, Slippers and Sandals. Feet and Footwear in Antiquity*, London, New York 2019.

Querini 2016

Trieste, *Archivio MAW*, manoscritto s.n.: E. Querini, *Relazioni di restauro. Tre crateri a figure rosse* [inv. 1697, 1818, S.389], 2016.

Roller 1983

N. Roller, *The Legend of Midas*, "CIAnt" 2 (1983), 299-313.

Russo 2018

N. Russo, *Il vero volto del Sileno. Tra moneta e archeologia*, Roma 2018.

Seaford 2016

R. Seaford, *Satyrs and Silens*, in T. Whitmarsh (ed.), *Oxford Classical Dictionary*, online ed. (publ. 07 March 2016).

Schöne-Denkinger 2008

A. Schöne-Denkinger, *Dionysos und sein Gefolge in der Attischen Vasenmalerei*, in R. Schlesier, A. Schwarzmaier (hrsg. v.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase* (Berlin, Pergamonmuseum, 5. Nov. 2008 – 31. Jan. 2010), Regensburg 2008, 42-53.

Simon 1997

E. Simon, *Silenoï*, in *LIMC* 8 (1997), 1108-1133.

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*, "CIAnt" 26 (2007), 219-148.

Taplin, Wyles 2010

O. Taplin, R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford 2010.

Trendall, McPhee 2016

A.D. Trendall, *Myth, Drama and Style in South Italian Vase-Painting. Selected Papers*, ed. by I. McPhee, Uppsala 2016.

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.

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.

Ulieriu Rostàs 2011

T.A. Ulieriu-Rostàs, *Noms fonctionnels et représentation dans l' iconographie attique des satyres. Essai de modélisation*, in O. Felecan (a cura di), *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.

Wachter 1991

R. Wachter, *The Inscriptions on the François Vase*, "MusHelv" 48 (1991), 86-113.

Webster 1967

T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play (Second Edition with Appendix)*, London 1967 ("BICS", Supplement 20).

---

## English abstract

Silenus, the elderly, white-haired and wild-looking satyr, is a popular figure in South Italian vase painting. The Museo di Antichità 'J.J. Winckelmann' of Trieste hosts a high-quality bell crater, manufactured in the Capuan workshop of the Laghetto, Caivano and Errera Painters. On the obverse a Silenus is in conversation with Dionysus. The details of the costume, footwear and face reveal that it is an actor wearing a costume.

*keywords* | Campanian Bell Krater; Laghetto; Caivano and Errera Painters; Satyr; Silenus; Dionysus; Ancient Greek Actor; Actor's costume.

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

*(v. Albo dei referee di Engramma)*

# La donna e il cavallo: persistenza di un paragone

Claudio Franzoni

## Palomino



1 | Inserzione pubblicitaria delle calze autoreggenti Berkshire (da "Life", 1947).

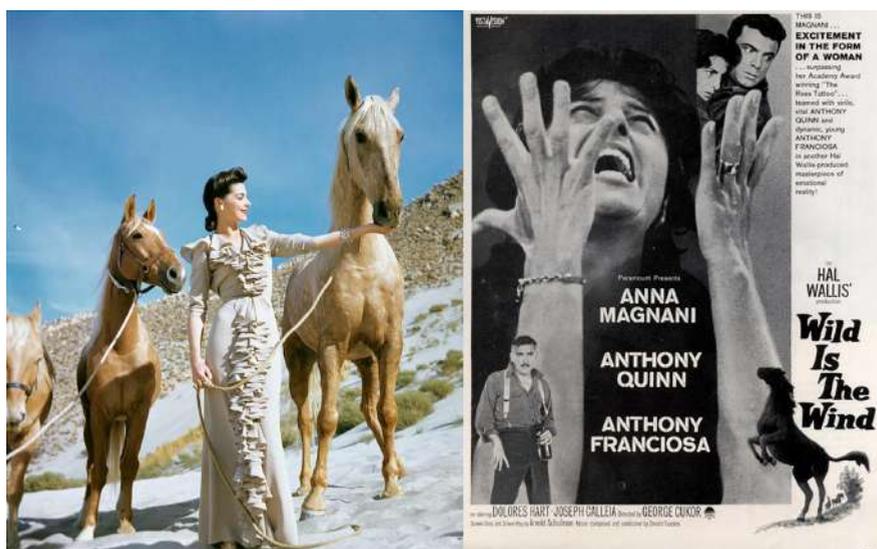
Tra le inserzioni pubblicitarie studiate da Marshall McLuhan ne *La sposa meccanica* (1951), una – risalente a qualche anno prima (1947) – esalta la qualità delle calze di nylon Berkshire (McLuhan [1951] 1996, 164-167); il loro colore – dice il testo – è “preso a prestito dalla tinta dorata e solare del mantello satinato dello stallone” di razza Palomino [Fig. 1].

In alto, nella pagina, ecco infatti il disegno di un cavallo rampante; più sotto, una ragazza elegante è in piedi accanto a un pilastro. Tutto è in tono con il colore del Palomino, per quanto su gradazioni differenti: l’abito, il cappellino, il foulard, i guanti, le scarpe (e anche sulla borsa si intravede la figura di un cavallino).

McLuhan riannoda l’impaginazione dell’annuncio pubblicitario alla storia dell’arte: l’accostamento per contrasti gli ricorda il procedimento seguito da Picasso nella *Ragazza davanti a uno specchio* (1932), in cui si contrappongono la dimensione diurna e notturna. L’efficacia dell’abbinamento, sostiene lo studioso, consiste nel ricondurre situazioni tra loro slegate a una “unità simbolica”.

Naturalmente, rispetto al dipinto di Picasso, il senso dell'annuncio pubblicitario va in un'altra direzione, poiché vi si parla di "sex, stallions, and 'ritzy dames'", sesso, stalloni e ragazze molto *chic*; si crea, secondo McLuhan, una reazione a catena in cui il garbo delicato della ragazza 'di classe' si scontra con l'irruenza del cavallo: l'ideatore dell'*advertisement* inserirebbe insomma un'allusione erotica spinta, "una insinuazione di violazione brutale", tanto più penetrante in quanto surrettizia. Una coloritura in questa direzione diviene comunque esplicita nell'ultima riga, che promette "le più belle gambe del mondo".

L'interpretazione che McLuhan offre dell'immagine è raffinata e acuta. Ma si può andare oltre: basta poco, infatti per accorgersi che il montaggio creato dall'anonimo *copywriter* per le calze Berkshire ha dei precedenti. Senza andar troppo lontano: su "Vogue" del 1 febbraio 1941, Luis Lemus pubblica la foto di una modella in elegante abito beige che, in un paesaggio desertico, accarezza un Palomino.



2 | Luis Lemus, Servizio fotografico per "Vogue" (1 febbraio 1941).

3 | Locandina del film di George Cukor, *Wild is the wind* (1957).

Ciò che associa l'uno all'altra è ancora il colore dell'abito e del manto del cavallo. Ma non solo questo. Pochi anni dopo, la locandina di un film di George Cukor, *Wild is the wind*, mette assieme il gesto esasperato della

protagonista Anna Magnani e – di nuovo – un cavallo rampante; il testo recita: “This is Magnani... excitement in the form of a woman”. La presenza dell’animale è giustificata dal “vento selvaggio”, ma anche dalla passionalità del gesto della protagonista, ben sottolineata dalla didascalia.

Che cosa tiene assieme la locandina del film di Cukor, il servizio fotografico di “Vogue” e la pubblicità delle calze Berkshire? [Fig. 1, 2, 3]

Non si tratta di uno schema iconografico, ma di una comparazione: la donna e il cavallo. Questo parallelo rientra nella vasta e antica casistica dei raffronti tra uomini e animali (Franco 2008), ma possiede una durata e una vitalità tanto forti da richiedere una spiegazione.

### **Puledre greche**

Il paragone donna-cavallo inizia infatti in Grecia. Non è tanto l’iconografia delle Amazzoni – guerriere spesso raffigurate a cavallo – che merita di trovar posto in questa sequenza. È infatti nella sfera letteraria che troviamo i casi più significativi, a cominciare dalla seconda metà del VII secolo a.C. *Nel Partenio del Louvre* (42-59), Alcmane compara due ragazze del coro a due cavalli di razza: Agesicora, con la chioma splendente come oro e il volto argenteo, è accostata a un cavallo da corsa enetico; poi “Agido, seconda per bellezza, correrà quale cavallo colassio con l’ibeno” (*PMGF* 1; trad. Neri; Swift 2016, 258).

In una prospettiva schiettamente misogina, invece, Semonide di Amorgo inserisce il paragone col cavallo tra altri paralleli tra donne e animali: “nasce dalla cavalla (*hippos*) raffinata, / tutta criniera, un’altra”; questo tipo di donna tralascia i faticosi lavori domestici, ma “si lava tutto il giorno la sporcizia, / due, tre volte, si trucca, si profuma. / Sempre pettinatissima la chioma / fonda, fluente, ombreggiata di fiori”. Chi la sposa va nei guai, eppure – il poeta lo riconosce suo malgrado – “una donna simile è uno spettacolo / bello per gli altri” (Fr. 7 West, 57-70; trad. Pontani). Qualcosa di simile accade anche in un’altra tirata poetica antifemminile, in anni non lontani, quella del poeta elegiaco Focilide: la donna che assomiglia alla “cavalla / tutta criniera” è pur sempre “ben portante, svelta, / girandolona, bella” (trad. Pontani).

Verso la fine del V secolo a. C., il paragone donna-cavalla si ripresenta più volte nelle tragedie di Euripide. Nell'*Ippolito* (trad. Albini, 545-554), il coro ricorda la sorte di Iole (e i suoi amori con Eracle): "La puledra (*pólos*) di Ecalia, / non mai domata, / ignara di marito e di sponsali / Cipride la strappò alle case d'Eurito / aggiogandola come una naiade in fuga / o una baccante; / tra sangue, fumo, / in nozze cruento la consegnò al figlio di Alcmena" (trad. Albini). L'accostamento puledra-baccante ritorna anche nelle *Baccanti* - "felice come la puledra che pascola / accanto alla madre, / balza muovendo il piede veloce, la baccante" (trad. Guidorizzi, 165-166) - e nell'*Elena* (a cura di Bettini, Brillante, 543-545) - "E che aspetto a lanciarmi / come una puledra in corsa o una baccante / invasata dal dio verso il sepolcro [...]?".

Aristofane (*Lisistrata*, 1303-1315) ripropone il paragone, ora in un contesto comico, a proposito delle celebrazioni rituali di Elena a Sparta: "Orsù vieni, balza leggera affinché nei canti celebriamo Sparta, cui stanno a cuore le danze degli dèi e il battito dei piedi allorché, simili a puledre, le ragazze saltano lungo l'Eurota, sollevando con i piedi una spessa polvere e le chiome si agitano come quelle di Baccanti che agitano il tirso nella danza" (trad. Brillante).

I cavalli vengono paragonati anche a figure maschili, non casualmente dei guerrieri; nell'*Iliade* è il caso di Paride (VI, 506-11) e di Ettore (XV, 263-8). Plutarco propone il confronto a proposito degli Spartani: "Durante la guerra allentavano ai giovani le norme più rigide della disciplina e non vietavano loro di farsi belli della chioma e dell'ornamento delle armi e dei mantelli, rallegrandosi alla loro vista come a quella di cavalli che vanno alteri e nitriscono verso la gara" (Plutarco, *Vita Licurg.* 22). Ma il paragone con un giovane cavallo - il termine maschile *pólos* viene usato per entrambi i generi - riguarda soprattutto le ragazze. Alla base di questi parallelo fanciulla-baccante-pleudra c'è un'analogia nell'aspetto fisico (la chioma lunga), ma soprattutto ci sono somiglianze nei movimenti: leggeri, improvvisi, imprevedibili.

In Anacreonte la domatura della cavalla assume un carattere schiettamente erotico: "Perché mai, trace puledra, tu mi guardi di traverso, / e spietata mi sfuggi, quasi io fossi buono a nulla? / Sappi, con destrezza ti saprei gettare il morso / e, le redini in pugno, farti girare la meta. / Ora pascoli

nei prati, giuochi, saltelli leggera (*koupha ... skirtosa*), / un esperto cavaliere non ancora ti cavalca” (Gentili 1984, 133). In Eschilo la figura della cavalla serve per rendere la violenza dello stupro: “E le donne dei vinti trascinate, ghermite, ah ah! / giovani e vecchie, / come cavalle per i capelli tirate; fatte a brani / le loro vesti” (Aesch., *Sept.*, 326-29, trad. Centanni).

Più di una volta il cavallo assume connotazioni erotiche: il poeta Ibico paragona se stesso a un vecchio cavallo (“tal quale cavallo da giogo, campione, giunto a vecchiaia”): come quello va alla corsa poco volentieri, così lui va poco convinto incontro alle sfide amorose (trad. Neri 2011). In Teognide (1249-52, 1267-70) il cavallo è paragonato a un giovane amante, mentre in un’altra occasione (257-60) una donna si lamenta di essere una cavalla con un pessimo fantino.

È singolare come l’accostamento tra la bellezza femminile e un cavallo (a sua volta legato a un carro) compaia nell’antichità presso culture diverse. In Teocrito (*Idillio XVIII. Epitalamio di Elena*, 41-42) Elena è ornamento di Sparta come un cavallo tessalo è ornamento di un carro. Ma anche nel *Cantico dei Cantici* (1.9) la protagonista, “bellissima tra le donne”, viene paragonata “alla cavalla del cocchio del faraone”.

### **Specchi e chiome, ragazze e cavalle**

In una perduta tragedia di Sofocle, *Tyro*, è una ragazza a paragonarsi a una cavalla: come l’animale, guardandosi in uno specchio d’acqua, si accorge malvolentieri del taglio alla criniera, così la ragazza lamenta la propria chioma rasata (Kostuch et al. 2019, 126). Aristotele, e dopo di lui altri autori classici, spiega che il taglio della criniera era un modo usato dagli allevatori per diminuire il desiderio sessuale delle cavalle (Kostuch et al. 2019, 126). Come si vede, questa volta i riferimenti letterari rimandano a pratiche concrete, come del resto quella che a Sparta prevedeva che le ragazze venissero rasate in occasione del matrimonio (Ghiron-Bistagne 1985, 114).

Nel I sec. d. C., Columella (*De re rustica*, 6.35.1-2) parla di una follia che si impadroniva delle cavalle se si specchiavano nell’acqua: si innamoravano di sé stesse e bisognava allora tagliare la criniera, così che, vistesi abbruttite, avrebbero perso quella insana mania.

È singolare l'insistenza di tutti questi passi sulla capacità dei cavalli di vedere la propria immagine specchiata, ipotesi che però non trova supporto negli studi recenti (Baragli et al. 2017). Sta di fatto che, in una sorprendente reciprocità, le cavalle vengono viste come ragazze vanitose e viceversa, tanto che, per le une e per le altre, l'immagine rimandata dallo specchio è criterio insostituibile. Ma la sostanza è che tutte vanno tenute a bada.

### Cavalli e libido



4 | Hans Memling, *Allegoria* (c. 1485), 2 pannelli. New York, Metropolitan Museum; Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen.

In un passo del *Fedro* di Platone (253D-254E) la contrastante dinamica dei sentimenti degli amanti viene paragonata a una coppia di cavalli dei quali uno - bianco, bello e buono - ubbidisce, l'altro - malfatto, nero e cattivo - invece è sfrenato. Secondo Edgar Wind, le letture rinascimentali di questo passo spiegano come mai il cavallo sia potuto apparire come "simbolo platonico della passione sensuale o *libido*" ([1958] 1971, 180-182).

Accanto a questa, un'altra idea che attraversa con accenti e intensità diverse la letteratura classica viene riproposta in età rinascimentale: che la cavalla e la femmina dell'essere umano siano facile preda del desiderio sessuale. Si può collegare a questa idea una frase di Boccaccio (*Decameron* IV, 2: "correre le giumente") e pure l'espressione italiana moderna "correre (o scorrere) la cavallina" come allusione a una vita libertina (GDLI 1962, 913).

Il passo del *Fedro* platonico fu forse una delle fonti dell'allegoria dipinta da Hans Memling verso il 1485-90, probabile ammonimento verso i pericoli della passione amorosa senza freni: nel pannello ora a New York una elegante fanciulla stringe nella destra un garofano, nel pannello ora a Rotterdam un cavallo bianco - e sormontato da una scimmietta (spesso simbolo dell'intemperanza) - brucia l'erba vicino a un cavallo baio (Panofsky 1953, I, 349, 506-507) [Fig. 4].

All'incirca negli stessi anni, veniamo a sapere di ragazze che montano a cavallo: a Bologna, durante i festeggiamenti per il matrimonio di Annibale II Bentivoglio con Lucrezia d'Este (1487), alcune "nymphae" sfilarono a cavallo, "come facevano le Amazzoni", non sedute, ma stando in piedi (Beroaldus 1509, f. XXIII: "Vidimus hac pompa nymphas ritu amaçonico obequitantes, quae sublimatae in equo non sedebant, sed stabant"). Non possiamo escludere che ci fosse un intento simbolico in riferimento al matrimonio, ma sembra più probabile che si trattasse di una dimostrazione di bravura acrobatica, una tra le tante attrazioni della festa.



5 | Erhard Schoen, *Il mercato delle donne*, incisione (1533).

A differenza del dipinto di Memling, non c'è necessariamente una fonte antica dietro un'incisione di Erhard Schoen del 1533, il *Weibermarkt* (il mercato delle donne): due di esse, in ginocchio, vengono portate in giro da alcuni uomini (i mariti?), che le tengono per le redini e col morso (Cuneo 2004) [Fig. 5]. Nel mondo greco erano le fanciulle a dover essere domate, qui si vede bene che si tratta di donne adulte, se non di vecchie.

Il dato interessante è che si continua a interpretare la figura femminile attraverso quella del cavallo, e non solo attraverso la mediazione della tradizione letteraria classica. Nel tardo Cinquecento, ad esempio, Pasquale Caracciolo, nel suo trattato sull'animale, riporta una diceria popolare: chi sognava di andare a cavallo aveva qualche speranza di conquistare la

donna amata (Caracciolo 1567, 63). Nel *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* (1536), Pietro Aretino ripropone invece il senso erotico del cavalcare (“salir la cavalla”).

### Donne che cavalcano

Questa è la situazione – si fa per dire – normale. Ma si dà anche il caso dell’inversione di ruoli, che cioè sia la donna a cavalcare e a domare il maschio; un’inversione del tutto provvisoria e comica, a conferma di quanto sia stabile la presunta regola del maschio che domina cavalcando.

È quanto vediamo nelle immagini che raccontano la leggenda medioevale di Aristotele e Fillide: al tempo dell’educazione di Alessandro, il filosofo perde la testa per la ragazza, che si diverte a cavalcarlo (e si diverte anche l’allievo a guardarlo di nascosto) (Muñoz 2018).



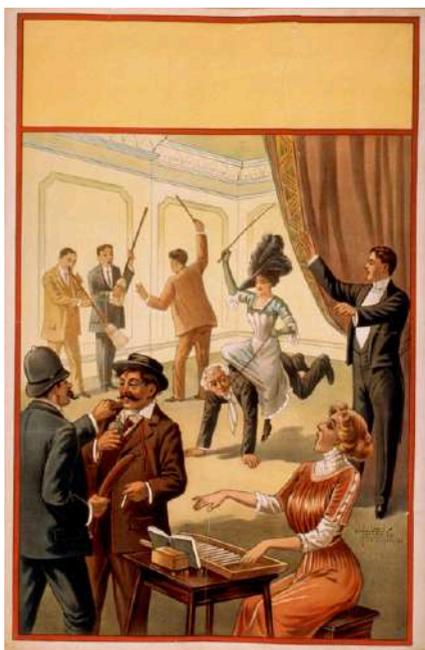
6 | Hans Baldung Grien, *Aristotele e Fillide*, incisione (1513).

In questa serie iconografica – che arriva almeno a Oskar Kokoskhka (1913) (Davis 1989, 436) – si segnala, tra le altre, l’incisione di Hans Baldung Grien del 1513 in cui entrambi i protagonisti sono nudi (Lieutenant-Duval 2009, 269-271 [Fig. 6]). D’altra parte il tema di Aristotele e Fillide, quando riaffiora nell’iconografia, nella letteratura, o nel costume, presenta una continua oscillazione tra il tono divertito e le allusioni erotiche; nello stesso tempo, il tema contribuisce a costruire la figura della *dominatrix* nell’immaginario moderno (Desmond 2006, 13-27).



7 | "Le cheval d'Aristote" da L.-P.-P. Le Gay, *Le petit savant de société* [...], Paris s.d. (1818).

In una sorta di manuale per i giochi di società di inizi Ottocento, tra i tipi di penitenza viene descritto proprio "le cheval d'Aristote" (Le Gay 1818): il giovane uomo condannato a questa penitenza si deve mettere a quattro zampe e portare in groppa una dama scelta dal gruppo, che verrà poi abbracciata a turno dai gentiluomini presenti: una dimensione erotica simboleggiata e rimandata [Fig. 7].



8 | Due manifesti per ipnotisti, cm 73 x 50, inizi del XX sec. (Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C. 20540). Gli spazi vuoti in alto servivano per inserire nomi e dettagli degli spettacoli da pubblicizzare.

La donna che cavalca è il rovesciamento della presunta normalità. Una ditta americana di litografie (Donaldson Lithograph Co.), agli inizi del Novecento, mette in produzione manifesti per maghi ipnotisti (lo spazio vuoto in alto serve proprio per indicare nomi, luoghi e date degli spettacoli): l'elegante ipnotista è in azione, ed ecco che i presenti si

mettono a fare cose assurde; due signore hanno imbrigliato due anziani signori e li cavalcano usando pure un frustino [Fig. 8].

### **Virtù e vizi, femminili e animali**

Secondo Joachim Camerarius il Vecchio, alcuni riconoscono nel cavallo "buono e generoso" le virtù riunite del lupo, della volpe e della donna (per quest'ultima il petto, la superbia e la chioma); "alii, magis pudendo intellectu, inter muliebres in equo virtutes posuere conscensionis patientiam"; altri ancora attribuivano al cavallo due virtù femminili, la superbia e la sottomissione (*subiectio*) (Camerarius 1539, 26r).



9 | Georg Pencz, *Superbia*, incisione (c. 1540).

Camerarius insiste in particolare sulla superbia, sostenendo che i cavalli migliori incedono osservando compiaciuti la propria andatura, "ut illa apud Euripidem [*Medea*, 1165-1166] mulier". Quasi contemporaneamente, e sempre in Germania, Georg Pencz pubblicava un'incisione con la personificazione della Superbia: una donna elegante e con le ali di pavone si contempla in uno specchio; alle sue spalle, la presenza del cavallo non richiede ormai spiegazioni.



10 | La donna, il pavone e il cavallo come esempi di vanità (da Jacob van der Heyden, *Pugillus facetiarum iconographicarum...*, Strasbourg 1608).

Ai primi del Seicento, il tema viene di poco variato nel *Pugillus facetiarum iconographicarum* di Jacob van der Heyden: la didascalia recita “La nobile Andromaca, il pavone e un cavallo spumeggiante / superano tutti gli animali in quanto ad animo vanitoso” (Heyden 1608, 14).

### Fianchi dondolanti

Che la donna si potesse considerare un animale, Ferdinando Galiani lo sostiene apertamente nel *Dialogo sulle donne*, seppure sul filo dell’ironia: “Marchese: Come definite la donna? Cavaliere: Un animale naturalmente debole e malato” (Galiani [1772] 1957, 1). Sta di fatto che l’associazione con l’animale più nobile prosegue nel Settecento. Nell’*Incubo* di Johann Heinrich Füssli (1781) la presenza del cavallo (anzi della cavalla), è giustificata dal fatto che la parola *nightmare* (incubo, appunto) è scomponibile in *night* e *mare* (cavalla); ma non c’è dubbio che l’immagine, inserita nella serie che stiamo ricostruendo, assuma anche un’altra tonalità: la presunta inquietudine delle cavalle si ripercuote nella scomposta agitazione della ragazza sul letto.

Nel corso dell'Ottocento, l'associazione donna-cavallo si ripresenta nella letteratura e nelle immagini. Come in *Papà Goriot* di Balzac, quando viene presentata per la prima volta una delle protagoniste:

La contessa Anastasie de Restaud, alta e ben fatta, passava per avere una delle più belle figure di Parigi. Immaginate dei grandi occhi neri, una mano splendida, un piede ben modellato, delle movenze animate: una donna che il marchese di Ronquerolles paragonava a un purosangue. Quell'esser tutta nervi nulla toglieva ai suoi pregi. Le sue forme erano piene e rotonde, senza che la si potesse dire pingue. *Purosangue, donna di razza*: questi appellativi cominciavano a sostituire gli angeli del cielo, le figure ossianiche, tutta la vecchia mitologia amorosa ripudiata dal dandysmo (Balzac [1834] 1994, 490; Wahl Willis 1983-84, 83-84).

Era tutta una questione di forme e di movimenti, come ribadisce più avanti Eugène de Rastignac, riprendendo quello che sembrerebbe un detto popolare: "È proprio vero quello che dicono, che non c'è niente di più bello di una fregata a vele spiegate, di un cavallo al galoppo e di una donna che balla" (Balzac [1834] 1994, 501). Ancora Balzac ([1833] 2015, 55): "... l'idea maliziosa, lussureggiante, lussuosa, bella come una donna stupendamente bella, bella come un cavallo senza difetti!".

Descrivendo Carmen, Prosper Mérimée è ancora più esplicito: "aveva una gaggia anche all'angolo della bocca e veniva avanti dondolandosi sui fianchi come una puledra di Cordova". Un modo di camminare ben studiato, seducente e aggressivo come il resto del suo atteggiamento: "lei rispondeva a ognuno, gli occhi languidi, il pugno sull'anca, sfrontata da quella vera zingara che era" (Mérimée [1845] 1986, 32). A Baudelaire non sfuggono "le *ladies* orgogliose e le fragili *misses* che conducono con mano sicura corsieri dalle linee prodigiosamente pure: eleganti, brillanti, capricciosi come donne" (Baudelaire [1863] 2002, 143).



11 | *Come un appassionato di sport inglese immagina le Tre Grazie* (Wie sich ein englischer Sportsman die drei Grazien vorstellt), in "Fliegende Blätter" [München], nr. 590, 1856, 112.

Negli stessi anni, e sempre a Parigi, un passo di Alfred Delvau (notato anche da Walter Benjamin [1986, 657]) descrive il paesaggio umano di "rue des Martyrs"; il suo marciapiede (*trottoir*)

[...] è costantemente percorso da un'affascinante folla di Coralie e di Esther, attrici e ballerine, comparse e ragazze da marciapiede. È un piacere vederle camminare su questo asfalto, il vestito tirato su agilmente, da un lato, fino al ginocchio, così da far lampeggiare al sole una gamba sottile e nervosa come quella di un cavallo arabo, piena di tremori e di adorabili irrequietezze, e rifinita da uno stivale di inappuntabile eleganza! (Delvau 1860, 143-144, trad. mia)

Raramente troviamo una descrizione letteraria di un animale tanto lunga e minuziosa, come quella della cavalla di Vronskij in *Anna Karenina* (Tolstoj [1877] 1993, 202-203); si è scritto che Tolstoj invita il lettore ad associare *Frou-frou* alla protagonista, come se Anna si rispecchiasse nell'animale (Stevens 1972); lo stesso nome assegnato alla cavalla ha una schietta connotazione femminile.

Sono il carattere e l'energia sensuale le basi di questo legame, a cominciare dagli occhi "prominenti, brillanti, allegri": "in tutta la figura, e particolarmente nella sua testa, c'era un'espressione definita, energica e insieme tenera"; e non per nulla Vronskij – in occasione di una gara di cavalli – avvolge ripetutamente con lo sguardo le forme dell'animale, l'accarezza, e ha l'impressione "che essa avesse capito tutto quello che egli sentiva adesso, guardandola".

Vale la pena notare che l'associazione tra figure femminili (nella forma delle *Tre Grazie*), cavalle e slancio sportivo è documentata anche a livello popolare [Fig. 11].

### **Persistenza di una metafora**

Analizzando l'*advertisement* Berkshire [Fig. 1], Mac Luhan si era chiesto quale fosse la ragione (oltre a quella del colore delle calze) del montaggio donna-cavallo: si trattava a suo parere di un'allusione all'atto sessuale tesa a rendere più accattivante il messaggio pubblicitario. Più probabilmente l'inserimento del cavallo rampante era dovuto alla consapevolezza che il paragone sarebbe stato colto dal pubblico, anche da quello maschile, nella sua dimensione metaforica, riaffermata dalla serie vista fin qui, perciò nel sovrapporsi delle accezioni e dei livelli di senso che abbiamo incontrato (ivi compresa l'allusione sessuale, ma secondo l'immagine della domatura).

A questa sequenza di testi e di immagini si potrebbero aggiungere altri casi, arrivando fino alla contemporaneità: alcuni di essi ribadirebbero l'antica comparazione donna-cavallo (o ragazza-puledra), altri ne proporrebbero ramificazioni secondarie. Nonostante la multiformità e i tratti talora saltuari delle attestazioni, è indiscutibile la tenace persistenza del raffronto, tanto entro lo spazio letterario, quanto all'interno della cultura popolare. Che relazione esiste tra questi due ambiti? Balzac, ad esempio, si riconnette alla lirica greca o, piuttosto, recepisce frasi che hanno l'aria di veri e propri "luoghi comuni" (almeno secondo la definizione di Barthes e Bouttes 1979)?

Anche se non sempre è possibile rintracciare nessi e derivazioni reciproche, la lunga durata del paragone è un dato di fatto. Esso non si traduce mai in un definitivo schema iconografico, e non sempre ha forma e dignità della similitudine letteraria (ma neppure scade in un banale e ripetitivo stereotipo): in altre parole sembra sopravvivere in uno spazio a sé. Questo variegato manifestarsi del paragone donna-cavallo e la difficoltà di individuare relazioni dirette ed esplicite tra l'una e l'altra occorrenza (salvo eccezioni) fanno insomma pensare che le ragioni della vitalità del parallelo vadano cercate a un livello diverso, a monte del repertorio dei *loci* retorici e della stessa storia delle immagini. In altre parole, non è detto che il motivo donna-cavallo si limiti a rimbalzare da un testo a un altro (o da una figura all'altra), e non abbia, invece, una base culturale più profonda, si radichi insomma in un processo metaforico che sopravvive almeno dall'età classica.

Il punto chiave è il corpo femminile osservato – sempre e comunque negli esempi nei casi rilevati – da uno sguardo maschile (John Berger è stato tra i primi a fare osservazioni fondamentali su questo aspetto [Berger 1972, 45-64]). Un’angolazione, perciò, tesa a cogliere differenze formali (la leggerezza fisica, le proporzioni più minute, il modo di camminare, la lunghezza delle chiome...) che fanno presto a saldarsi con osservazioni sul piano del comportamento e a trasformarsi in valutazioni morali (irrequietezza, carattere ombroso, incostanza...). Il paragone donna-cavallo è l’esito di un processo che si avviò già nel mondo antico non lungo la strada della definizione analitica, ma lungo quella di una sintesi sostanzialmente intuitiva: una metafora secolare che è stata capace di parlare del corpo femminile trasferendo nell’immagine della puledra o del cavallo tratti antropologici e specificità anatomiche di genere.

---

## Bibliografia

### Edizioni di riferimento per le traduzioni dei testi greci

Per i lirici greci: *Lirici greci*, a cura di S. Beta, trad. F. M. Pontani, Torino 2008; *Lirici greci. Età arcaica e classica*, traduzione e cura di C. Neri, Roma 2011;  
Per *Sette contro Tebe: Eschilo. Tutte le tragedie*, traduzione, commento e cura di M. Centanni, Milano 2003.  
Per *Ippolito: Euripide, Medea. Ippolito*, trad. U. Albini, Milano 1990.  
Per *Elena, Il mito di Elena*, a cura di M. Bettini, C. Brillante, Torino 2002.  
Per *Baccanti: Euripide, Baccanti*, a cura di G. Guidorizzi, Venezia 1989.  
Per la *Vita di Licurgo* di Plutarco: *Plutarco, Le vite di Licurgo e di Numa*, a cura di M. Manfredini e L. Piccirilli, Milano 1990.

### Riferimenti bibliografici

Balzac [1834] 1994

H. de Balzac, *La commedia umana*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, trad. G. Buzzi, I, 1-2, Milano 1994.

Balzac [1833] 2015

H. de Balzac, *Teoria dell’andatura*, a cura di F. Rella, Bergamo 2015.

Baragli et al. 2017

P. Baragli, E. Demuru, C. Scopa, E. Palagi, *Are horses capable of mirror self-recognition? A pilot study*, in “Plos One”, 2017.

Barthes, Bouttes 1979

R. Barthes, J.-L. Bouttes, *Luogo comune*, in *Enciclopedia*, VIII, Torino 1979, 571-583.

Baudelaire [1863] 2002

Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, a cura di G. Violato, Venezia 2002.

- Benjamin 1986  
W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino 1986.
- Berger 1972  
J. Berger, *Ways of seeing*, London 1972.
- Beroaldus 1509  
Ph. Beroaldus, *Varia Opuscula*, Basileae, in officina Gregorii Bartholomei 1509.
- Camerarius 1539  
J. Camerarius, *De tractandis equis siue ippokomikos*, Tubingae, Vlricho Morhardo, 1539.
- Caracciolo 1567  
P. Caracciolo, *La gloria del cavallo*, Venezia, Giolito de' Ferrari 1567.
- Cuneo 2004  
P. F. Cuneo, *Mad Mares and Wilful Women: Ways of Knowing Nature and Gender in Early Modern Hippological Texts*, in *Ways of Knowing: Ten Interdisciplinary Essays*, ed. M. Lindemann, Boston-Leiden, 2004, 1-21.
- Davis 1989  
B. Davis, *German Expressionist Prints and Drawings: The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies*, Los Angeles 1989.
- Delvau 1860  
A. Delvau, *Les dessous de Paris*, Paris 1860.
- Desmond 2006  
M. Desmond, *Ovid's Art and the Wife of Bath: The Ethics of Erotic Violence*, Ithaca 2006.
- Franco 2008  
C. Franco, *Questioni di genere e metafore animali nella letteratura greca*, "Annali Online di Ferrara. Lettere" 1 (2008), 73-94.
- Galliani [1772] 1957  
F. Galliani, *Dialogo sulle donne e altri scritti*, a cura di C. Cases, Milano 1957.
- Gentili 1984  
B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1984.
- Ghiron-Bistagne 1985  
P. Ghiron-Bistagne, *Le cheval et la jeune fille, ou De la virginité chez les anciens grecs*, "Pallas" 32 (1985), 105-121.
- GDLI 1962  
*Grande dizionario della lingua italiana*, II, Torino 1962.
- Heyden 1608  
J. van der Heyden, *Pugillus facetiarum iconographicarum in studiosorum*

*potissimum gratiam ex proprijs eorundem albis desumptarum, et jam primum hac forma editarum*, Strasbourg 1608.

Kostuch et al. 2019

L. Kostuch, B. Wojciechowska, S. Konarska-Zimnicka, *Ancient and Medieval Animals and Self-recognition: Observations from Early European Sources*, "Early Science and Medicine" 24 (2019), 117-141.

Le Gay 1818

[L.-P.-P. Le Gay], *Le petit savant de société, ouvrage dédié à la jeunesse des deux sexes, contenant la manière de jouer tous les jeux innocens dont on s'amuse en société, et les pénitences qui s'y ordonnent, avec la manière de s'y conformer en les exécutant*, Paris s.d. [1818].

Lieutenant-Duval 2009

V. Lieutenant-Duval, *L'equus eroticus ou l'image de la femme qui chevauche l'homme dans la gravure européenne au XVIe siècle: érotisme ou propagande contre la femme dominante?*, in *Actes du 9e colloque étudiant du Département d'histoire de l'Université Laval*, Quebec 2009, 265-283.

McLuhan 1996

M. McLuhan, *La sposa meccanica. Il folclore dell'uomo industriale*, Carnago 1996.

Mérimée [1845] 1986

P. Mérimée, *Carmen e altri racconti nella traduzione di Sandro Penna*, Torino 1986.

Muñoz 2018

E. Muñoz, *Del Aristóteles cabalgado en la sillería de la catedral de Zamora (ca. 1500)*, "Atalaya" 18 (2018).

Panofsky 1953

E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge Mass., 1953.

Stevens 1972

M. Stevens, *A Source for Frou-Frou in Anna Karenina*, "Comparative Literature" 24.1 (1972), 63-71.

Swift 2016

L. Swift, *Visual Imagery in Parthenaic Song*, in V. Cazzato e A. Lardinois (eds.), *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual. Studies in Archaic and Classical Greek Song*, Leiden 2016, 255-287.

Tolstoj [1877] 1993

L. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. L. Ginzburg, Torino 1993.

Wahl Willis 1983-1984

P. Wahl Willis, "Angels" and "fillies" in "Le Pere Goriot", "Nineteenth-Century French Studies" 12.1-2 (1983-84), 78-85.

Wind [1958] 1971

E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano 1971.

---

## English abstract

The comparison between woman and mare has a long and continuous history, from ancient Greece onwards. This essay tries to reconstruct this centuries-old history, exploring literature, the figurative arts, and popular culture, contending that at the root of this comparison stands the desire to describe metaphorically the seductive and disturbing force of the female body.

*keywords* | Female body, horse, filly, McLuhan, Aristotle, Phyllis, Balzac, *topos*.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.  
(v. Albo dei referee di Engramma)*

# Giorgio de Chirico, *Le printemps de l'ingénieur\**

Maurizio Harari



1 | Giorgio de Chirico, *Le printemps de l'ingénieur*, 1914. Oil on canvas, cm 52x43. Milan, Pinacoteca di Brera (from 2022 on display at Palazzo Citterio), inventory no. 7427.

In 1998, the Brera National Art Gallery in Milan acquired an oil canvas by the highly distinguished master of Metaphysical Art, Giorgio de Chirico. This painting, known as *Le printemps de l'ingénieur* (“The Engineer’s Spring”), had belonged to the famous French collector Paul Guillaume; it shows that both the artist’s signature and date (moved up to 1913) were added later by De Chirico or perhaps by Guillaume himself. However, the work, unfinished, was certainly interrupted in 1914, on the eve of De Chirico’s return from Paris to Italy because of the outbreak of the First World War. “The Engineer’s Spring” has been recently displayed at an exhibition in the Royal Palace, Milan (Barbero 2019, no.

13).

Under a celestine sky and between two meager trees, a young woman is depicted, classically draped in white like a Greek goddess, with a yellow-brown tiara on her head. She grasps something quite indistinguishable in her right hand – a small branch?, an ear?, or a rolled patch, maybe, of her garment? – holding in her left hand a kind of big cup, or perhaps a horn of plenty, summarily sketched. To stress its unreal and purely iconic status, the classical epiphany is framed and affixed like a painting on the lit side of a vertical parallelepiped, which looks like a tower in the middle of a geometrical urban landscape. We can see, moreover, other architectural

elements both on the left and right side of the picture, in particular a typical De Chirico-style wall, made of red bricks. In short, we witness the materialization of a springy Hellenic dream within the greyness of a modern built-up area, where one can barely recognize, perhaps, the top of a square Italian *campanile*.

The title *Spring* – which could hint at some allegories of *Frühling*, painted by the beloved Arnold Böcklin in the Seventies and Eighties of the 19<sup>th</sup> century – should be regarded as relevant to a possible interpretation of the mysterious young woman as a Persephone or a Flora (or other, similar spring goddesses and personifications).

Far more puzzling, however, is the vague mention of the Engineer, which seems to relate not only to this non-poetic scenario of urbanization and industrialization, but also to the more or less conscious memory of De Chirico's father, who died in 1905. In fact, Evaristo de Chirico had been the executive director of Thessaly Railways, in Greece, and had planned the picturesque Pelion railway and the beautiful design of its main station, which still exists in Volos. On this subject, I would like to quote an evocative piece of prose by De Chirico himself, written in French during the years 1911-15 and known as *Le chant de la gare* ("The Station Poem"), where the Volos building is described as "a celestial toy":

Petite gare, petite gare, quel bonheur je te dois.

Tu regardes de tous les côtés, à droite, à gauche et par derrière aussi. Tes étendards claquent éperdument, pourquoi souffrir? Laissons passer, ne sommes-nous pas déjà assez nombreux? Traçons avec la blanche craie ou le noir charbon le bonheur et son énigme; l'énigme et son affirmation. Sous les portiques il y a des fenêtres; à chaque fenêtre un œil nous regarde et derrière des voix nous appellent. C'est à nous qu'il vient, le bonheur de la gare, c'est de nous qu'il sort transfiguré. Petite gare, petite gare, tu es un jouet divin. Quel Zeus distrait t'a oublié sur cette place si carrée et si jaune, près de ce jet d'eau si limpide et si troublant? Tous tes petits drapeaux claquent à la fois sous le vertige du ciel lumineux. Derrière des murs la vie roule comme une catastrophe. Que t'importe à toi de tous cela? ...

Petite gare, petite gare, quel bonheur je te dois.

Evoking Zeus was a mythological reference perfectly appropriate to a landscape such as that of Thessaly, a Greek region full of heroic sagas, which De Chirico was deeply acquainted with since the time of his fervid Hellenic childhood and adolescence (1888-1906). There are two Thessalian legends that are especially present in De Chirico's pictorial and poetical imagery: the departure of the Argonauts headed by the hero Jason from the harbor at Pagasai (now Volos) in the quest for the Golden Fleece; and the monstrous Centaurs, who were settled just on the wooded slopes of Mount Pelion. Argonauts and Centaurs represent a peculiarly Thessalian mythological imagery that one can easily recognize in well-known De Chirico paintings such as *La partenza degli Argonauti* ("The Departure of the Argonauts"), which belongs to a private collection, or *Lotta di Centauri* ("Fighting Centaurs") at the National Gallery, Rome: both dated 1909 and probably painted in Milan.

I would like to recall a passage from the first book of Apollonius Rhodius' *Argonautica* (547 ff.), which depicts the departure of the ship Argo in the presence of gods, Nymphs and Centaurs, who came down from the mountain to observe that amazing event:

On that day all the gods looked down from heaven upon the ship and the might of the heroes, half-divine, the bravest of men then sailing the sea; and on the topmost heights the nymphs of Pelion wondered [...] And there came down from the mountain-top to the sea Chiron, son of Philyra, and where the white surf broke, he dipped his feet, and, often waving with his broad hand, cried out to them at their departure [...] (transl. Seaton 1912).

Even more amazing, however, had to be a renewed apparition of the same Argonauts, this time in Paris, as evoked by De Chirico in a fascinating prose poem dated to the 1920s, entitled *Salve Lutetia*. Paris was described as *la ville occidentale par excellence* ("the Western city par excellence"), the final destination for all the wanderers coming from *le triste et infernal orient* ("the gloomy and hellish East") by an itinerary reversing the outward journey of the Argonauts:

[...] Même Homère, le mystérieux Homère à l'existence incertaine, dont sept villes se disputaient l'honneur de l'avoir vu naître, même Homère renaît à Paris; en la saison charmante où les côtes de France s'éveillent sous

l'agitation polychrome des baigneurs, son esprit plane dans les devantures des Galeries-Lafayette. Tandis qu'en haut les oriflammes claquent tranquilles à la tiédeur des vents estivaux, en bas les vitrines, petits théâtres à la scène toujours ouverte, nous montrent d'étranges gentlemans et des babys fantômes s'ébattant sur le sable, quelques natures mortes savamment disposées, coquillages, fruits de mer, galets polis par le travail séculaire des lames, et au fond un morceau de toile peint en haut au bleu outremer et en bas au bleu céruléum, nous font penser à Ulysse et à son destin errant. C'est à Paris que l'esprit moderne acquiert son aspect le plus consolant; il y garde les dons de la surprise, du charme et ce trouble heureux que nous donne l'œuvre d'art lorsqu'elle renferme l'énigme du talent; il y perd l'effrayant, le cruel, le méchant. La divinité grecque et babylonienne, reconquise, brille dans les faisceau [sic] lumineux d'un phare nouveau; le bébé gigantesque du *Savon Cadum* et le cheval rouge du *Chocolat Poulain*, ont pour nous l'aspect troublant des divinités antiques.

...reviens toi ô ma première félicité  
la joie habite d'étranges cités  
de nouvelles magies sont tombées sur la terre.

[...] Mais le miracle le plus étonnant auquel j'assistai, ce fut le départ des Argonautes.

A l'aube d'un matin du printemps dernier, j'avais pris, après une nuit d'insomnie, le premier métro à la station Kléber pour me rendre à Montparnasse, à la rue Campagne-Première. Juste au moment où le train débouchait sur le pont de la Seine, j'aperçus en bas un vaisseau splendide qui avait quelque chose entre la galère, la péniche, la charrue et l'avion; l'esprit de Neptune, de Cérès, d'Éole et du Pénée me parurent concentrés dans ce vaisseau magnifique, à la fois marin, terrestre, aérien et fluvial. Sur la proue se tenait Jason que je reconnus tout de suite à sa barbe majestueuse et surtout à la façon vraiment royale dont il s'appuyait sur sa lance, faisant ressortir la courbe exagérée de sa hanche droite où les plis de la chlamyde retombaient en lignes stylisées. Au même moment un individu mystérieux, assis auprès de moi et que je perdis de vue quelques instants après, comme ceux qu'on entend en rêve, me chuchota: "Ils ont passé la nuit dans le Trocadéro; c'est là qu'ils ont dormi à l'insu des gardiens". Mais moi je regardai de tous mes yeux, car déjà le vaisseau avait quitté les eaux du fleuve et rasait les toits des immeubles qui longent le quai;

malheureusement le métro filait trop vite, plus vite, j'eus encore le temps de voir l'étrange navire virer vers le sud-est, du côté de l'École Militaire, et puis disparaître.

At the end of the prose section, *Salve Lutetia* included a remarkable poem, of which we possess also an earlier Italian version (1917):

... Ville des rêves non rêves  
que des démons bâtirent avec une sainte patience  
c'est toi que, fidèle, je chanterai.  
Un jour je serai aussi un homme-statue  
époux veuf sur le sarcophage étrusque  
ce jour-là en ta grande étreinte de pierre  
ô ville serre-moi, maternelle.

[...]

Città dei sogni insognati,  
Costrutte da demoni con santa pazienza,  
Voi, fedele, canterò!  
Un dì sarò anch'io uomo di sasso,  
Sposo vedovo sul sarcofago etrusco.  
Quel giorno, materne, stringetemi  
Nell'abbraccio vostro grande, di pietra.

In these lines, I would emphasize two significant excerpts. The “man of stone” comes, of course, from Lorenzo Da Ponte’s libretto of Mozart’s *Don Giovanni* (II, 14): from the mouth of Leporello, the servant, crying before the frightening vision of the animated statue of the Commendatore: *L'uom di sasso, l'uomo bianco, / ah, padrone! lo gelo, io manco!* [“The man of stone, the man in white, / ah, master, I'm afraid, I'm going to faint!”].

However, in this image of an Etruscan *sarcophagus of the spouses*, which is unnaturally deprived of its female figure (the wife), one could also recognize an intriguing archaeological reference: the celebrated terracotta *Sarcophagus des époux*, displayed since 1863 at the Louvre Museum, which was depicted by Edgar Degas in an aquatint showing *Mary Cassatt au Louvre. La galerie étrusque* (1879-1880). This iconographic aspect is extremely interesting, because De Chirico’s poem preceded by a few years

the media boom caused by the public exhibition in Rome of the Apollo of Veii, which was discovered in 1916 but only restored and displayed in the 1920s.

It is worth underlining, moreover, that a poem by Guillaume Apollinaire – a friend of De Chirico and addressee of a number of letters sent between 1914 and 1916 – *À l'Italie* (August 1915), had mentioned *les sortilèges étrusques* (the “Etruscan spells”) among the characterizing aspects of a true Italian cultural legacy, which was radically opposed to Austro-German coarseness. It is also noticeable that in the same poem Apollinaire had already resorted to the metaphor of the ancient tomb: *Et dans ce jour d'août 1915 le plus chaud de l'année / Bien abrité dans l'hypogée que j'ai creusé moi-même / C'est à toi que je songe Italie mère de mes pensées* (“And on this day in August 1915 the hottest of the year / Well sheltered in the hypogeum that I dig myself / I think of you, Italy, mother of my thoughts”). It seems, therefore, that both De Chirico's Etruscan sarcophagus and stony embrace replied in some way to the ancient underground shelter metaphorically inhabited by Apollinaire.

Let's come back to the main subject of the painting, to the young lady in the white dress. From a classicist point of view, the association of two only sketched, but very characterizing attributes such as a tiara – which I suspect to be a mural crown – and, perhaps, a cornucopia emphasizes a probable connotation of fatality. Since around the end of the 4<sup>th</sup> century BC, in fact, both mural crown and horn of plenty have belonged to the canonical iconography of *Tyche* (in Greek; in Latin: *Fortuna*), the benevolent, although ambiguous, goddess that personified the destiny of the cities. We can find exactly the same solemn and numinous perception of an inscrutable ambiguity very well described in another prose poem *Villeggiatura* (“Vacation”), dedicated by De Chirico to Carlo Carrà in 1917:

Ho impiantato i giuochi belli  
Nei giardini tra i cancelli  
Serafici mediatori. Chi vinse la partita? Nel caffè-pacobotto portavano in  
trionfo il presidente in alpagà.  
C'era un terribile canterano e un animale mai visto che parlava sulla strada.  
Dormo. Mi viene l'immagine di alberi tenebrosi visti nell'andito di una casa  
che abitai da bambino.

Qualcuno mi chiamava dall'altra stanza

Spinsi il motoscafo presso il promontorio. Era pomeriggio, amici. Il mare tutto bollente. Le officine e le miniere fumavano sulle roccie della riva. Un metafisico in maglia rosa dormiva sotto un pino.

Uccelli di latta colorita si muovevano sulla spiaggia.

- Ho giocato l'anima e la felicità. Si stette per molto tempo senza muovere un dado. Il giuoco era impossibile. Uscimmo io e lui ch  l'aria gi  cominciava ad annerire. Nella via, a un tratto, pensai a quella scatola a quelle cose lucide e variopinte abbandonate *sole* nella spaventevole solitudine dell'immobile ipotecato.

L'uragano scoppia. Ove mi hai condotto o tremenda fatalit ?

Guardo tutto intorno le meraviglie postate sui terribili palcoscenici della primavera. Ogni cabina contiene un fantasma. Li scopro uno dopo l'altro scostando le cortine.

- Sono il superstite e il nascituro.

Porto l'elmo del palombaro. Il pulsare del mio cervello si spacca in tante bollicine sulla piattaforma laccata del mio settimo soffitto.

Il cielo   tutto una zanzariera di fil di ferro.

I cantieri non fumano pi .

Addio giorni della beatitudine stanca.

Le persiane sono chiuse. Le porte sbarrate.

Ovunque   l'attesa e il raccoglimento.

With good reasons, Barbero underlines how clearly *The Engineer's Spring* announced the claustrophobic shrinkage of perspective that characterized the immediately-following Ferrara period (1915-18) of De Chirico's works. We may add that the obsessive sequence of architectural screens aimed at emphasizing the prodigious epiphany of the bright goddess by intensifying the perception of her mysterious alterity.

As Spring is the season that announces the full maturity of the year, so Tyche seems to suggest a future of peace and beauty. But this Goddess is ambiguous, as we have said, and her image is surrounded by blind porches and doors, walls and enclosures, without any view of small stations or escaping trains. The Spring of 1914 preceded the start of the immense carnage of the First World War, and the choice of a figural personification shaped on the classical images of Tyche gives her anxiety and a sort of distressing resonance.

\* This essay derives from the speech I gave at the Brera Academy, Milan, in 2018. It has been later presented at the conference of the Modernist Studies Association, held in Toronto October 17<sup>th</sup>-20<sup>th</sup>, 2019. The Toronto panel, organized by Leanne Darnbrough (Leuven) and chaired by Luca Somigli (Toronto), was entitled *Modernism and Archaeology: Textual Excavation*.

---

## Riferimenti bibliografici

Barbero 2019

L.M. Barbero, *De Chirico, catalogo della mostra* (Milano, 25 settembre 2019 - 19 gennaio 2020), Venezia 2019.

Seaton 1912

Apollonius Rhodius, *Argonautica*, transl. by R.C. Seaton, London 1912.

All the quotations of De Chirico's prose and poetry works come from the website of the Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

---

## English abstract

*Le printemps de l'ingénieur* is an unfinished oil canvas by Giorgio de Chirico, now kept at the Brera National Art Gallery. Painted in Paris in 1914, on the eve of the First World War, it appears symbolic of a mysterious farewell from France and an era of peace. This paper opens with some exegetic problems – raised by a deliberately puzzling iconography – which will be decrypted via literary and visual references found in De Chirico's French and Italian poetry and prose. Thus, one can focus on the revitalization of the heritage of classical poetry and art by this prominent 20th-century Master. The Mount Pelion Centaurs, the Argonauts on their fabulous ship, the Etruscan Spouses at the Louvre (so dear to Degas), and an enigmatic Goddess as a Tyche: these are the icons that rule this crucial chapter of De Chirico's classicism.

*keywords* | Giorgio de Chirico, *Le printemps de l'ingénieur*.

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

*(v. Albo dei referee di Engramma)*

# Giuseppe Pucci. Scritti corsari di un archeologo classico

Antologia da "Alias", supplemento culturale de "il manifesto" 2012-2021

presentazione e cura di Roberto Andreotti

§ Pino Pucci e "Alias". Presentazione

§ Antologia di 23 articoli di Pino Pucci pubblicati in "Alias", 2012-2021



---

di GIUSEPPE PUCCI

## Pino Pucci e "Alias". Presentazione

Non è stato facile rimettere gli occhi, e soprattutto la testa, sugli articoli scritti nel corso degli anni da Giuseppe Pucci per/su "Alias". Il motivo è facilmente intuibile.

Ognuno di quegli articoli mi ha direttamente riguardato, anzi *investito*: in qualità di committente e di *editor*, ma anche di lettore antichista e, il più delle volte, di estimatore e amico. Tutte facce, in realtà, di un unico prisma. La collaborazione di Pino, nata un po' in sordina, divenne col tempo più regolare,

dando luogo a un dialogo che investiva di volta in volta non solo gli 'oggetti' relativi ai suoi incarichi - libri, mostre, ma anche certe scelte editoriali del supplemento ("questo sì, questo no") in materia di archeologia e storia dell'arte classica; sempre con una predilezione per la storia della ricezione - terreno su cui si stabilì da subito una naturale intesa di vedute.

Nonostante la nostra conoscenza fosse abbastanza recente, negli ultimi tempi l'interlocuzione si era approfondita per così dire all'indietro, lambendo le rispettive biografie: il patto, tacito, era di non abdicare mai alla franchezza, anche ruvida se necessario, e al confronto dialettico. In verità non passava quasi settimana che non ci sentissimo al telefono

(preferibilmente sulla linea fissa, come ormai accade sempre più di rado) o non ci scambiassimo messaggi di posta elettronica. Niente “whatsapp”: non utilizzo il canale. Si spaziava volentieri, scivolando senza alcuno sforzo su temi di interesse reciproco. A parte i libri: le persone, gli amici comuni, qualche volta la politica, la nostra vita privata. In occasione di mostre, convegni e presentazioni, Pino lasciava per qualche giorno la Toscana per venire a Roma, dove poteva contare su un invidiabile appartamento-biblioteca nel quartiere di San Giovanni. Capitava di darci appuntamento in città (l’ultima volta fu a Porta Pia, sotto al monumento del bersagliere) per salutarci, magari scambiarci cataloghi, letture fatte, impressioni dal vivo. La pandemia, com’è ovvio, aveva azzerato anche questa consuetudine.

Non saprei dire con esattezza a quando risale il nostro primo incontro, probabilmente fu all’epoca dei Festival dell’Antico organizzati d’estate sulla riviera romagnola. Mi colpì, questo lo ricordo bene, il fatto che Pino fosse uno dei pochi relatori a dotarsi di un supporto visivo molto ben allestito: utilizzava il videoproiettore, comandandolo dal suo pc, non per aggiungere banali *slides* di testo ma per ‘aumentare la realtà’ del parlato con le immagini, i confronti sinottici, i filmati, anche rari o inediti. Sia dal punto di vista tematico sia da quello comunicativo, Pucci era solito incrociare l’antico e il contemporaneo con naturalezza e convinzione, e questa è stata anche una delle sue carte vincenti nella collaborazione ad “Alias”, un settimanale culturale che sin dalla sua fondazione ha fatto dei temi classici e del corredo iconografico due punti di forza: in questo, Pino lo trovai già pronto – anche se come detto il suo approdo alla testata non fu precocissimo (“Alias” nasce nel 1998).

Mi sono soffermato su Pucci conferenziere (come docente non ne ho fatto esperienza diretta, avendo io studiato a Pisa), perché la sua *facies* pubblica, sempre brillante e popolare, valorizzava due caratteristiche peculiari dello ‘studioso’ – mai ‘a riposo’ nonostante il precoce, e per me un po’ misterioso, abbandono dell’Università. Si tratta di peculiarità che i lettori di “Alias” riscontravano puntualmente leggendo i suoi articoli: la versatilità digitale, che favoriva tra l’altro il costante aggiornamento scientifico ed editoriale, e l’interesse profondo, non certo ‘modaiolo’, per la *Classical Reception*. È sufficiente scorrere la bibliografia qui allegata per rendersi conto che il suo modo precipuo di intendere il Classico – pur

partendo da aree iper-tecniche e specialistiche come la terra sigillata, la stratigrafia e l'antiquaria – mordeva continuamente il freno. Per Pucci l'orizzonte dell'antico, e degli antichi, era sempre più in là dei pur necessari e rispettabili confini disciplinari. Quel che davvero lo appassionava era ragionare sulla Storia – in questo era profondamente intriso della lezione di Bianchi Bandinelli – e, *ça va sans dire*, sul presente, sul nostro presente. La sua 'archeologia' era sempre viva e pulsante, e ogni rivisitazione del passato non era mai un gingillarsi prezioso, riservato a pochi esperti.

Com'è nata, invece, la collaborazione di Pino al "il manifesto", anzi precisamente ad "Alias"? A giudicare dal pezzo più antico di cui io ho riscontro, credo che mallevadore sia stato Maurizio Bettini, già suo collega a Siena. Probabilmente fu Maurizio, che è stato anche uno dei professori decisivi per la mia formazione, a presentarci. Piano piano si stabilì un'intesa, che avrebbe arricchito in definitiva entrambi i contraenti. Chi vorrà rintracciare all'interno della bibliografia gli articoli (circa una novantina) usciti su "Alias" nel corso di quasi un decennio, potrà rendersi conto della varietà dei temi affrontati. In sintesi, la collaborazione con Pino è stata piacevole, dinamica e puntuale. Spesso era lui a fare proposte, talvolta anticipando le mie stesse richieste, ma sapeva anche stare al gioco della committenza, e aderiva con entusiasmo alle idee che gli venivano dalla redazione. Insomma per un giornale piccolo ma agguerrito come "il manifesto", egli costituiva una garanzia di competenza e di qualità unite da una instancabile *curiositas* pliniana, che lo spingeva sempre a ridosso del vulcano: gli piaceva sia esplorare territori meno consueti o ancora vergini, sia – da bravo 'giornalista' – farsi trovare sul luogo del delitto.

Nel compilare questa piccola antologia, inevitabilmente segnata dalla pressante assenza dell'autore, ho deciso di affidarmi soprattutto all'istinto del ricordo – se così posso chiamarlo. La mia preferenza è caduta perciò sui contributi che più mi ha divertito mettere in pagina, cioè 'vestire' – come sono solito dire ed ebbi modo di illustrare, anche a lui, nel corso di un convegno alla Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (EEHAR) nell'estate 2018.

I pezzi qui proposti si dividono grosso modo in tre gruppi: recensioni di saggi e monografie, perlopiù di argomento storico e archeologico;

recensioni di mostre temporanee (dagli Etruschi ai Borboni, da Ovidio a Canova, da Ulisse a Traiano); un terzo genere, che in molti casi incrocia parzialmente i primi due, è costituito dal più volte citato filone della ricezione del Classico: Pino seguiva con vivo interesse, ad esempio, gli artisti che si erano confrontati con la figuratività classica, come Giulio Paolini, – al quale dedicò l'estate scorsa un articolo per un numero monografico di "Alias" –, o lo scultore polacco Igor Mitoraj, che personalmente non mi ha mai convinto (è uno dei casi in cui si creavano tra noi delle divertenti frizioni di gusto). In conclusione, Pucci ha conseguito ottimi risultati anche nel 'secondo mestiere', giornalistico (ma io preferisco chiamarlo 'critico'), perché impiegava senza alcuno sforzo, io credo, gli ingredienti necessari: chiarezza espositiva, proprietà di linguaggio, rapidità nell'elaborazione dei testi (la competenza scientifica, va da sé, è un pre-requisito). Gli riconoscevamo tutti, poi, una invidiabile dimestichezza nell'utilizzo dell'informatica, come ho già accennato. Scaricava quotidianamente saggi e articoli, allineato alle ormai irreversibili modalità della ricerca scientifica online, e si era dotato nel tempo di una formidabile biblioteca digitale che generosamente metteva a disposizione degli amici. Io non faccio parte della comunità social, ma i ben informati mi dicevano che era assiduo nel 'postare' i suoi lavori nelle piattaforme condivise, dopo che erano stati pubblicati su carta.

Vorrei concludere questo breve ricordo con una nota privata. Ho giusto rivisitato il nostro carteggio e-mail, perlomeno quel che ne rimane nella pancia del mio MacBook (il vecchio istinto novecentesco mi porta a non cestinare subito le lettere scambiate con gli amici – comprese quelle di lavoro e di routine). In pratica si è salvato soltanto l'archivio degli ultimi anni, che è sufficiente però a farmi ritrovare intatto – dolorosamente intatto – lo spirito che presiedeva ai nostri scambi e soprattutto, che è quel che importa, lo spirito di Pino Pucci: cordiale, genuino, mai affettato. Trascrivo due brevi lettere, una estiva e una invernale. La prima è datata 31 luglio 2017.

Caro Roberto,

ti avevo cercato per accennarti a una mia idea. Sto per partire per un giro di qualche giorno, che mi porterà anche a Venezia. Lì vedrò la grande mostra di Damien Hirst, che come sai è un evento che ha già fatto molto scalpore. Mi intriga perché questo suo ultimo lavoro è tutto basato sul finto ritrovamento

archeologico di un relitto antico, e tutte le riletture dell'antico come chiave per accedere alla contemporaneità sono pane per i miei denti. Se non ne avete già parlato su "Alias" mi piacerebbe scrivere un pezzo a tutta pagina. Che ne pensi?

A presto, Pino

Quest'altra email, del 4 dicembre 2019, è dedicata a un noto collega e amico:

Caro Roberto,

reduce dai trionfi bavaresi, ho trovato il pdf del libro di Mario Torelli (me lo ha mandato non appena gli ho detto che lo avrei potuto recensire per "Alias"). Al di là delle novità che contiene, c'è come in tutti i lavori di Mario la capacità davvero non comune di usare le fonti archeologiche per fare storia nel senso più pieno. Penso che mi ci dedicherò i prossimi giorni, e poi te la mando, P.

Il testo della recensione, che trovate nell'antologia, uscì il 12 gennaio 2020. Torelli sarebbe sceso nell'Erebo a settembre, precedendo Pino Pucci di soli cinque mesi.



## **Antologia di 23 articoli di Pino Pucci pubblicati in “Alias”, 2012-2021**

a cura di Roberto Andreotti

1. Bettini | Quella metamorfosi dal greco al latino - 8 luglio 2012
2. Ideologie del classicismo | Il falso Augusto di via Nazionale - 27 aprile 2014
3. Arte e guerra | Capolavori in cassa, l'occhio e le peripezie dei Monuments men - 17 gennaio 2016
4. Sabratha | E Gheddafi ci mise agli arresti domiciliari - 6 agosto 2017
5. Montani | Disautomatizzare le arti, con il sogno - 26 novembre 201
6. Traiano | Costruire, integrare: le virtù del princeps, in digitale - 8 marzo 2018
7. Ovidio | Una costellazione iconopoietica - 11 novembre 2018
8. Pollak | Intuizioni ed epilogo di un connoisseur - 17 febbraio 2019
9. Claudio | L'intrigante complessità dell'imperatore per caso - 12 maggio 2019
10. Etruschi | Sobri, rustici, originali, pronti per il Novecento - 2 giugno 2019
11. Canova | Plasmare il Moderno facendo propria la lezione dell'Antico - 16 giugno 2019
12. Borboni | Donazioni, scavi, tutela e moda pompeiana - 14 luglio 2019
13. Etruschi | Il gusto policromatico delle élites tirreniche - 8 settembre 2019
14. Odissea | Volterra-Sperlonga, un etruscologo sulle tracce di Ulisse - 20 ottobre 2019
15. Pompei-Santorini | Due città, due vulcani, un giorno solo - 1 dicembre 2019
16. Torelli | A Tarquinia ascesa e caduta di una grande famiglia etrusca - 12 gennaio 2020
17. Coarelli | Iside arriva a Roma, lezione di metodo (contro il ribassismo) - 8 marzo 2020
18. Tombe etrusche | Gli acquerelli spillati dalla birra danese - 10 maggio 2020
19. Apollo Kounellis | La vena dionisiaca dell'artista-ierofante - 9 agosto 2020
20. Jackowski | L'antichità come l'inghese, per dialogare con il presente - 13 settembre 2020
21. Ulisse | Un eroe umano per questi tempi di crisi - 11 ottobre 2020
22. Settecento | Ercolano e Carlo III, un'avventura dello spirito - 15 novembre 2020
23. Narciso | Un affascinante difetto di realtà - 7 febbraio 2021



## 1. Bettini | Quella metamorfosi dal greco al latino

8 luglio 2012

di Giuseppe Pucci

Il Dio dell'Antico Testamento, si sa, non è stato tenero con il genere umano: non pago di averlo cacciato dall'Eden, gli ha fatto anche il dispetto di confondergli le lingue. Collocarsi "dopo Babele" significa – nella prospettiva indicata da George Steiner – abbandonare per sempre l'utopia di una lingua universale (sagacemente indagata da Umberto Eco, dalla Kabbalah all'Esperanto) e rassegnarsi alla condanna

della traduzione, cercando casomai nella diversità le possibili radici di un'*etica dell'ospitalità*. Perché non si traduce solo per necessità pratiche: esiste anche – ce lo ha spiegato Paul Ricoeur – "il piacere di abitare la lingua dell'altro" e quello, non meno gratificante, "di ricevere presso di sé, nella propria dimora di accoglienza, la parola dello straniero". Sono termini, questi, che di per sé proiettano la traduzione in una dimensione antropologica. E proprio all'antropologia della traduzione è dedicato l'ultimo, affascinante libro di Maurizio Bettini, filologo classico e scrittore noto al vasto pubblico anche per i suoi interventi sulle pagine culturali di Repubblica: *Vertere: Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, "Piccola Biblioteca Einaudi Ns", pp. XX-316, € 23,00. L'approccio antropologico – che caratterizza in modo originale tutta la produzione di questo autore – fa sì che l'esposizione spazi proficuamente fra culture diverse, alla ricerca dei diversi paradigmi che in ciascuna di esse definiscono l'operazione del tradurre.

In Nigeria tradurre equivale a "rompere" l'originale per poi ricomporlo in una narrazione che – come di norma nelle culture orali – fa ampio spazio alle varianti. In India il termine *vivartana* equipara la traduzione a una simulazione, a una riproduzione di tipo illusionistico che prescinde dalla fedeltà all'originale. In Cina il termine *fanyi* apparenta la traduzione al ricamo, quasi ne fosse il rovescio (un'immagine che si ritrova in Cervantes e che è stata ripresa modernamente anche da Borges e da Sciascia). Bettini

si concentra sull'antichità, anzi, va precisato, sull'antichità classica. Rimangono infatti fuori del suo orizzonte le civiltà del Vicino Oriente, dove pure la traduzione letteraria – basti pensare alle molte traduzioni dell'epopea di Gilgamesh dall'originale sumero – fu praticata per millenni. La ricognizione parte dal primo testo della letteratura occidentale che affronta esplicitamente un problema di traduzione: il *Poenulus* di Plauto. L'esilarante scena in cui uno schiavo traduce in maniera tanto spericolata quanto improbabile una conversazione tra un personaggio che parla punico e un altro che parla latino sembra l'illustrazione di un *bon mot* di Diderot: “non è necessario conoscere una lingua per tradurla, perché si traduce soltanto per persone che non la conoscono”; ma lo sguardo antropologico di Bettini ci dimostra che qui è operante il principio – assurdo per un traduttore moderno, ma non tale per la mentalità antica – della riarticolazione per similarità fonica: ovvero tradurre cercando all'interno della propria lingua delle parole simili per suono a quelle straniere. Lo impiegarono autorevoli letterati antichi, tra cui Varrone, ma non faceva diversamente – lo ricorda Tzvetan Todorov – Cristoforo Colombo nei suoi primi incontri con gli indigeni del Nuovo Mondo: quelli dicevano *Cariba* e lui intendeva *Caniba*, cioè sudditi del Gran Khan! Ma allora, come si pensa la traduzione a Roma?

Più di un lettore sarà sorpreso nello scoprire che mentre molte lingue neolatine adoperano per essa un verbo derivato dal latino *traducere* – nel senso di “portare al di là”, di “traghetare” un enunciato linguistico da un territorio culturale a un altro – i Romani stessi non usavano affatto *traducere* in questo senso (il primo a farlo – non si sa se per errore o per genialità – pare sia stato l'umanista fiorentino Leonardo Bruni), perché altri erano i paradigmi di riferimento. Quando Plauto si riferisce alla propria attività di traduttore (le sue commedie erano “adattate” da originali greci), usa il verbo *vertere*. Il suo significato letterale è “rovesciare” e si applica – ci spiega Maurizio Bettini – a tutte quelle situazioni in cui si produce una mutazione radicale (talora anche per magia: *versipellis* è in latino il lupo mannaro). *Vertere* riconduce insomma a una metamorfosi, che tuttavia non oblitera del tutto la forma originale: piuttosto vi convivono due nature, così come, per esempio, in Dafne tramutata da Apollo in alloro si assommano l'identità umana e quella vegetale. Il *vertere* romano non è tanto finalizzato a rendere fruibili in latino delle opere greche quanto a crearne di latine *metamorfosando* le greche. Perciò la traduzione a Roma

non è quasi mai letterale, è piuttosto una riscrittura. Cicerone, che di traduzioni si intendeva, diceva che più che tradurre i *verba*, si doveva tradurre ad *verbum*. Sembra un indovinello, ma Bettini ce ne dà la chiave: non si dovevano rendere le singole parole, ma il senso globale dell'enunciato e la sua forza espressiva. Il traduttore a Roma non è quello "invisibile" preconizzato da Norman Shapiro, ma uno che si mette in competizione con l'originale: un concetto, questo, che Bettini indaga in maniera penetrante, anche se rinuncia ad analizzare – perché già oggetto di una vasta bibliografia – il termine che in latino definisce esattamente questa pratica: *aemulatio*. Di tale categoria si servono invece con profitto gli storici dell'arte antica. Consapevoli di quanto l'estetica delle arti plastiche dipenda dalla linguistica, nel trattare oggi le copie di età romana di originali greci essi non cercano più – come nell'Ottocento – di arrivare attraverso quelle all'archetipo perduto, ma le guardano piuttosto come degli ipertesti che si innestano su uno o più preesistenti ipotesti (per dirla con Genette): insomma, un altro modo tutt'altro che pedissequo per vertere delle forme da una cultura a un'altra. Copiare dai Greci non era disdicevole, a patto di essere altrettanto – e magari più – bravi. Invece copiare da un altro autore latino che aveva a sua volta copiato un autore greco era considerato concorrenza sleale. Prendere da dentro la propria cultura era furtum; prendere dai Greci – che dopotutto i Romani avevano conquistato – non lo era. L'altro termine fondamentale del tradurre latino è *interpretari*. L'etimologia illumina uno scenario inatteso: per i Romani la traduzione ha a che fare con la mediazione (*inter*) e il prezzo (*pretium*); equivale a una transazione commerciale e il traduttore ne è il sensale. Del resto anche *hermenéia*, il termine greco per "traduzione", ha a che fare con Hermes, dio dello scambio e dei mercati. Il *fidus interpres* di cui parla Orazio non è – ci svela Bettini – il traduttore che, banalmente, si attiene strettamente all'originale, ma il mediatore affidabile, quello che non inganna le parti e dà a ciascuna quel che le spetta.

È difficile rendere conto della straordinaria ricchezza (e piacevolezza di scrittura) di questo lavoro. Se un appunto gli si può muovere, è quello di aver privilegiato la traduzione letteraria rispetto a quella di altri tipi di testi (politici, giuridici, religiosi, economici ecc.), perlopiù noti da iscrizioni, che non sono meno rilevanti per un'antropologia della traduzione. Che fare poi di testi decisamente borderline, come le *Res Gestae Divi Augusti*, l'autobiografia/testamento politico del primo imperatore? Certo, è un

documento storico, ma ci sono buone ragioni per considerarlo anche un'opera letteraria. Che fu tradotta in greco, adattando con varie astuzie lessicali il messaggio del destinatario alla cultura dei destinatari. L'ultima parte del libro è dedicata alla creazione del mito della traduzione perfetta, quella della Bibbia in greco. Se nel II secolo a.C. la cosiddetta *Lettera di Aristeo* garantiva l'autorevolezza di una traduzione *concordata* fra i Settanta sapienti inviati da Gerusalemme ad Alessandria, in seguito si giunse a sostenere che essi avevano lavorato senza avere contatti l'uno con l'altro e che, miracolosamente, tutte le traduzioni erano risultate assolutamente identiche: prova che c'era stata non una mera trasposizione in un'altra lingua, ma una riscrittura da parte del suo Autore. Può esistere qualcosa di meglio di un dio che si autotraduce? A tanta perfezione l'umana pratica del tradurre non potrà mai ambire, ma è pur vero che, come dice Steiner, "senza traduzione abiteremmo province confinanti con il silenzio".



## 2. Ideologie del classicismo | Il falso

### Augusto di via Nazionale

27 aprile 2014

di Giuseppe Pucci

Il primo aspetto che intendo trattare a proposito della grande Mostra Augustea della Romanità inaugurata nel 1937 al Palazzo delle Esposizioni di Roma, è quello dell'ideologia. Il fatto che il bimillenario della nascita di Augusto - 23 settembre del 63 a.C. - cadesse a poca distanza dalla 'conquista' dell'Etiopia e dalla riapparizione dell'impero sui colli fatali di

Roma, rappresentò una ghiotta occasione per il regime. Va subito sottolineato che la Mostra non fu voluta da Mussolini, e neppure dal Minculpop, ma da studiosi e intellettuali, con in testa quel Giulio Quirino Giglioli che era stato il segretario della mostra archeologica organizzata nel 1911 dal Lanciani per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, e che essendo nel 1935 diventato deputato aveva accesso diretto al duce e alla sua segreteria personale. Giglioli era un formidabile organizzatore, una vera macchina da guerra, ma non avrebbe potuto realizzare un progetto così impegnativo senza la collaborazione entusiastica di un gran numero di studiosi. Come mai, ci chiediamo, tante intelligenze non mediocri - io stesso ho conosciuto bene sia Pallottino che Colini che Carlo Pietrangeli, vale a dire i tre che furono più vicini a Giglioli -; perché questi e altri studiosi di valore si fecero coinvolgere in quell'impresa e bruciarono incenso sull'altare della Romanità? Alcuni erano ferventi fascisti, e lo rimasero anche dopo la guerra, come Pallottino. Qualcun altro, certo, lo avrà fatto per opportunismo accademico, ma i più furono semplicemente sedotti dalla possibilità di parlare finalmente a un pubblico vasto, di 'educare le masse', di svolgere un ruolo incisivo nella società. Provarono insomma l'illusione di essere protagonisti di quel momento storico che esaltava l'antichità come premessa e promessa di un grande avvenire. Il grande avvenire non ci fu, ma come ha scritto Andrea Giardina, "gli archeologi... furono insostituibili nella delicata operazione di incastonare visivamente e materialmente l'antico nell'attuale, e contribuirono in modo determinante all'elaborazione di quell'estetica della romanità che era una

componente essenziale della rivoluzione antropologica fascista". Va poi detto che collaborarono pienamente a questa celebrazione anche istituzioni scientifiche e studiosi di nazioni "democratiche" come la Francia, l'Inghilterra, gli Stati Uniti (è noto per esempio l'entusiasmo manifestato dall'archeologa inglese Eugenie Strong, grande ammiratrice di Mussolini). Unica eccezione rilevante fu la Russia, che non partecipò per ovvi motivi politici.

#### Rivoluzione e pacificazione

Ma a proposito dell'ideologia che presiedette alla Mostra, la chiave di volta fu certamente il parallelo tra l'impero romano e l'impero dell'Italia fascista. Il fascismo aveva bisogno di richiamarsi a un passato glorioso per legittimare il proprio ruolo: doveva cioè *costruire* un passato che potesse dare una coscienza di nazione al paese e convincere gli italiani che, in quanto eredi del più grande impero della storia, erano predestinati a conquistarne un altro. Le rivendicazioni "imperiali" per l'Italia, in nome della grandezza di Roma antica, erano già presenti – anche se in modi diversi – in Crispi e in Giolitti, e la Mostra archeologica del 1911, realizzata da Lanciani alla vigilia dell'impresa di Libia (e il Museo dell'Impero che ne fu la filiazione) preconizzavano chiaramente un nuovo impero italiano. Ora il nuovo impero era acquisito, ma bisognava giustificarlo. La Mostra del '37 servì in primo luogo a questo. A tal fine si equipararono le conquiste del fascismo alla stabilità data da Augusto a Roma dopo decenni di guerre civili, e si procedette all'assimilazione di Augusto e Mussolini. Giglioli nel suo discorso inaugurale fu esplicito: come Augusto, Mussolini ha attuato la rivoluzione e subito dopo la pacificazione, tanto che si possono riferire all'uno le parole che furono dette dall'altro, "per aver salvato i cittadini [...]tutta Italia giurò nelle mie parole e mi supplicò di essere suo Duce". Il latinista Gino Funaioli stabilì un'equazione perentoria: "Augusto vale rivoluzione, innovazione, tradizione. Dare il colpo di grazia a ciò ch'è morto, rianimare le risvegliate idealità antiche, creare e ricreare: questo è fascismo".

Se sfogliamo le pubblicazioni scientifiche di quegli anni, vediamo che gli storici fecero a gara nel ricercare analogie fra Augusto e Mussolini. Entrambi – si sottolineava – avevano favorito la crescita demografica, difeso la morale e la famiglia, rilanciato l'agricoltura e i suoi valori, trasformato la milizia di parte in milizia nazionale, promosso grandiose

imprese urbanistiche e architettoniche. In *Augusto e Mussolini*, apparso proprio nel 1937, Emilio Balbo – del quale non sono riuscito a stabilire se avesse legami di parentela con Italo – sosteneva addirittura la superiorità politica del duce: quando Ottaviano iniziò la sua avventura, infatti, “l’impero già esisteva di fatto e di diritto”, mentre “ben diversa è l’opera ciclopica pensata ed attuata dal genio di Mussolini che, in un tempo brevissimo, di una Italicetia [...] agitata da continui disordini, ha saputo costruire un potente Impero senza produrre gravi scosse al Paese”. E concludeva: “per cercare l’uomo paragone di Mussolini bisognerebbe chiamare in causa Giulio Cesare”. Questo soprattutto perché mentre Cesare fu un grande condottiero, le vittorie militari di Augusto si dovettero alla bravura e all’esperienza di altri. Non c’è dubbio che le simpatie dello stesso Mussolini andassero a Cesare. Non tutti sanno che nel ’39 il duce scrisse un dramma in tre atti su Giulio Cesare in collaborazione con Giovacchino Forzano. Ma a rendere il parallelo con Cesare poco attraente per Mussolini c’era la fine infausta del dittatore romano, tant’è vero che nel dramma citato la scena del pugnamento fu eliminata, presumibilmente per motivi scaramantici, e sostituita dal racconto di un messaggero, alla maniera delle tragedie greche. Tutto sommato, Mussolini trovò più confacente identificarsi sul piano militare con Scipione l’Africano, il condottiero mai sconfitto – e il famoso film del 1937 fu il suggello dell’operazione –, mentre sul piano politico si lasciò assimilare ad Augusto, vale a dire a un capo carismatico autorevole ma misurato. E soprattutto *longevo*.

Naturalmente tutta questa operazione si iscrive nella cornice più ampia del mito della romanità. Lo stesso Mussolini ebbe a dire – e la frase era riportata in epigrafe nella sala XXVI della Mostra -: “Roma è il nostro punto di partenza e di riferimento, è il nostro simbolo o se si vuole il nostro mito”. Basta pensare ai simboli del regime, a partire dal famoso fascio littorio; al titolo di duce, all’organizzazione della milizia, con le sue legioni, coorti, centurie, manipoli; a quella del lavoro, strutturata sul modello dei *corpori* e *collegia* di età imperiale; alle organizzazioni paramilitari giovanili su quello della *Iuventus augustea*.

Ma la forza del mito, come ci ha spiegato Roland Barthes, consiste principalmente nel fatto che esso riesce a *naturalizzare* il contingente, nel senso di farlo percepire come un fatto *naturale* e, come tale, permanente.

Proprio a questo serviva il mito di Roma per il fascismo: fare di esso non un accidente transeunte ma l'esito naturale – che dunque non poteva essere messo in discussione – di un processo che aveva salde radici nel passato. Perciò sarebbe riduttivo vedere la Mostra del '37 come un evento effimero. Nella misura in cui costruiva la romanità come specchio del fascismo e delle sue ambizioni, essa forniva la giustificazione teleologica all'avvento e alla permanenza di esso e allo stesso tempo indicava nel nuovo imperialismo il destino manifesto – per usare un'espressione del lessico politico americano – dell'Italia.

Un percorso iniziatico.

Veniamo ora al secondo punto: l'estetica della Mostra. Qui è importante a mio avviso partire da un fatto a cui normalmente non viene dato il giusto risalto, e cioè che nello stesso Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale, cinque anni prima della Mostra Augustea, si era tenuta la Mostra della Rivoluzione Fascista, che aveva celebrato il decimo anniversario della marcia su Roma. Questa mostra aveva avuto un enorme impatto, sia per il contenuto che per l'allestimento, dichiaratamente futurista, a cominciare dalla facciata dell'edificio, costituita da un immenso cubo sovrastato da fasci stilizzati alti venticinque metri. Questa facciata mascherava quella originale di Pio Piacentini, che per il suo stile classicheggiante era stata ritenuta poco confacente. All'interno erano utilizzate – con un linguaggio d'avanguardia, che si ispirava, seppure con un rovesciamento ideologico, a esperienze di Weimar e dell'Unione Sovietica – diverse forme di espressione artistica (pittura, scultura, architettura, fotografia, grafica e arte applicata): una sorta di *Gesamtkunstwerk* di marca fascista. Artisti di punta come Mario Sironi e Achille Funi crearono una potente 'macchina mitopoietica', che tuttavia gettava anche un ponte tra rivoluzione e tradizione. Per esempio, proprio nella sala progettata da Sironi una spada romana, con incise le parole DUX e ITALIA, spezzava la catena rossa del socialismo, a simboleggiare che rinverdendo la gloria di Roma antica il fascismo aveva liberato l'Italia dalla morsa marxista-leninista. Ma soprattutto il percorso della mostra era stato studiato in modo tale da rendere la visita una sorta di cerimonia rituale.

La Mostra Augustea, pur nella sua specificità, non poté non tener conto di questo antecedente. Anche stavolta la facciata di Pio Piacentini fu camuffata, ma il flirt col futurismo ormai era finito, lo stile ufficiale era ora

quello detto Novecento, e l'architetto Scarpelli creò una sorta di gigantesco arco romano stilizzato che proponeva un'idea quasi metafisica di romanità, molto simile a quella che caratterizzerà gli edifici dell'E42. I quattro grandi fasci del '32 diventano quattro pilastri che sostengono dei prigionieri barbari, copie di quelli del Palazzo dei Conservatori. Sul fornice d'ingresso c'è il calco della *Vittoria di Metz*, mentre ai due lati abbiamo sei iscrizioni di autori classici e cristiani che esaltano la missione civilizzatrice di Roma. Sulla balaustra si ripeteva per quattro volte la parola REX a sinistra e la parola DVX a destra. Rispetto alla facciata del '32, che rompeva nettamente con la tradizione, questa del '37 intende piuttosto interpretarla modernamente. Con la mostra del '32 quella del '37 condivide anche le tecniche espositive innovative: l'ampio ricorso a disegni e fotografie, in particolare sotto forma di fotomontaggio, l'uso di testi e citazioni, una illuminazione accuratamente calcolata; mentre i calchi, con il loro bianco uniforme, diffondevano meglio di quanto avrebbero fatto gli originali un senso di rassicurante omogeneità. E - cosa ancor più importante - come già nel '32 il percorso era studiato per far sì che la visita si trasformasse in un viaggio iniziatico, tra indottrinamento ed emozioni estetiche e spirituali. La citazione di Mussolini sopra la porta di ingresso definiva ab initio la relazione tra passato, presente e futuro: "Italiani, fate che le glorie del passato siano superate dalle glorie dell'avvenire!".

Le sculture e le iscrizioni sulla facciata e nel vestibolo completavano il messaggio, che poi era ribadito nell'Atrio della Vittoria, dove erano esposti la Vittoria bronzea di Brescia, rilievi con altri barbari vinti e ritratti di imperatori con corona civica a indicare il trionfo militare. Proseguendo, il visitatore entrava in una sorta di spazio cerimoniale o rituale. In fondo all'asse su cui veniva ora ad affacciarsi, egli già scorgeva la meta, il punto focale del percorso: la sala di Augusto, e intravedeva, su un podio colorato in rosso e inquadrata dal pronao del *Monumentum Ancyranum* e da due rilievi di Vittorie da Cartagine, la statua colossale del *Genio di Augusto* del Vaticano. Ma a quella meta non si accedeva immediatamente: sarebbe arrivata come promessa di una disciplinata perseveranza. Così, dopo aver fatto tesoro di un'altra citazione di Mussolini: "Io non vivo del Passato: per me il Passato non è che una pedana dalla quale si prende lo slancio verso il più superbo avvenire", si doveva tornare indietro e

attraversare prima altre sette sale dove veniva esposta la storia di Roma dalle origini a Cesare. Questo era lo spazio più propriamente didattico.

Estetizzazione alla Benjamin.

La climax sapientemente costruita culminava finalmente nella sala X, il cuore – come si è detto – della Mostra. Qui, oltre ad ammirare da vicino la statua del Genio di Augusto, il visitatore avrebbe scoperto alla sua sinistra l'*Augusto di Prima Porta* e a destra l'*Augusto di via Labicana*. Tre opere che riassumevano i ruoli più importanti del Principe: il benefattore che ha garantito l'abbondanza (la cornucopia), il capo militare (la corazza), l'autorità religiosa (il capo velato del Pontifex Maximus). Sulle pareti varie iscrizioni, tra cui il passo di Svetonio: "Tutti spontaneamente, con unanime consenso, lo salutarono padre della patria", a cui faceva da contrappunto un'altra frase di Mussolini: "Nella silenziosa coordinazione di tutte le forze, sotto gli ordini di uno solo, è il segreto perenne di ogni vittoria". L'assimilazione tra i due capi era a quel punto definitiva.

Tuttavia ciò che più attirava l'attenzione nella sala era una stele di vetro illuminata, in cui, con caratteri disposti in modo da formare la sagoma di una croce, si riportava il testo del Vangelo di Luca (2,1-14) relativo alla nascita di Gesù sotto il principato di Augusto. Questo oggetto di concezione assolutamente moderna affiancato alle statue antiche, creava, grazie anche alla luce soffusa irradiata dal soffitto e alle pareti praticamente prive di decorazione, uno spazio allo stesso tempo classico e moderno. Gli architetti Paniconi e Pediconi, allievi di Marcello Piacentini, seppero amalgamare il tutto in un'unità estetica molto coinvolgente, all'altezza dei migliori risultati della Mostra del '32. In questa sala X, dove insieme a un grande imperatore si celebrava il punto di svolta della storia dell'umanità rappresentato dalla nascita di Cristo, era stato creato con sobrietà di mezzi ma con grande rigore formale una sorta di spazio mistico, concepito in funzione di una comunità di adepti, di credenti, in cui lo stesso cristianesimo era politicamente inglobato. Giglioli affermerà che "la Chiesa Cristiana ha costituito la continuità di Roma attraverso il medio evo e nei tempi moderni", fino alla "piena rinascita nel Fascismo e nel nuovo Impero", e del resto una intera sala, la XXV, fu dedicata proprio al cristianesimo. Vi spiccava una traduzione dell'Editto di Milano, che aveva dato a tutti, anche ai cristiani, libertà di culto, prefigurando quei Patti Lateranensi per i quali Mussolini era stato definito dal cardinal

Gasparri “l’uomo della Provvidenza”. Subito dopo la sala del cristianesimo veniva l’ultima sala del pianterreno, intitolata “Immortalità dell’idea di Roma. La Rinascita dell’Impero nell’Italia Fascista”. Qui campeggiavano solo tre oggetti, nessuno dei quali antico: una replica (leggermente ridotta) della Vittoria scolpita da Attilio Selva per il mausoleo di Nazario Sauro, e ai lati, un busto di Vittorio Emanuele III e uno di Mussolini. Immortalità e rinascita erano rappresentate visivamente nel fotomontaggio che correva sulle pareti, e che – nelle parole di Giglioli – illustrava “l’idea imperiale romana tramandata quale fiaccola, di generazione in generazione, attraverso i secoli”: una sorta di summa *teleologica*, da Enea a Mussolini.

Insomma, la Mostra Augustea della Romanità sembra l’esemplificazione perfetta di quella estetizzazione della politica da parte del fascismo di cui parla Walter Benjamin ne *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, scritto nel 1936 – solo un anno prima della Mostra. Per Benjamin il fascismo sfruttava l’arte per i propri scopi, producendo artificialmente una sorta di falsa aura attorno alla figura del Capo attraverso l’uso di mezzi di comunicazione moderni applicati a riti e culti radicati nel passato.

L’estetizzazione della politica consisteva anche nella creazione di eventi spettacolari, con scenografie magniloquenti allo scopo di tenere le masse in uno stato di continua effervescenza. Il marketing di Giglioli E veniamo al terzo e ultimo punto: quello della comunicazione, comprendente in verità diversi aspetti tra loro collegati. L’inaugurazione – cominciamo da lì – fu un esempio di politica esteticizzata, con la ‘gioventù italiana’ del Littorio ad accogliere il duce sulla scalinata cantando Giovinezza, e Mussolini piazzato in piedi durante i discorsi, in modo da risultare perfettamente in asse con Augusto, ben visibile dietro di lui. In questo caso la comunicazione tra il capo e le masse fu diretta. Ma nella mostra ci furono altri brillanti esperimenti di comunicazione. Un opuscolo a firma di un certo colonnello Reisoli (un poligrafo molto attivo in quegli anni) si intitolava curiosamente *Ciò che si ascolta nella Mostra Augustea della Romanità*. Vi si alludeva alle iscrizioni della sala XXVI, dedicata all’immortalità di Roma e del fascismo, metaforicamente ‘risuonanti’ alle orecchie del visitatore. Qui – scrive Reisoli – “si ascoltano” le parole definitive. Sono gli appelli alla patria di Dante, Petrarca, Leopardi, Carducci, sono le parole di guerrieri e di eroi. Lì Machiavelli ammonisce che “non l’oro, come grida la comune opinione”, è il nervo della guerra, “ma i buoni soldati, perché l’oro non è sufficiente a trovare i buoni soldati,

ma i buoni soldati sono ben sufficienti a trovare l'oro". E conclude con le parole di Mussolini: "Non si fa della retorica se si dice che il popolo italiano è il popolo immortale che trova sempre una primavera per le sue speranze, per la sua passione, per la sua grandezza". Ma non c'erano solo 'voci', in quella sala. C'erano grandi foto delle opere del fascismo (le bonifiche, le città di nuova fondazione come Littoria e Sabaudia), che dovevano una volta di più sottolineare le analogie tra l'antico impero e il nuovo, e c'era anche un quadro di Giuseppe Sciuti, pittore siciliano emulo di Alma-Tadema, raffigurante l'offerta dell'oro alla patria da parte delle matrone romane al tempo delle guerre puniche, con accanto la foto dell'offerta della fede da parte della Regina Elena. Giglioli si inventò anche le visite per i ciechi, che, essendo gli oggetti in mostra dei calchi, erano autorizzati a toccarli. Anche nel campo della promozione e del marketing furono ricalcate le orme della Mostra della Rivoluzione Fascista, i cui organizzatori avevano sperimentato un sistema di incentivi e di facilitazioni, con sconti sui treni, i ristoranti e i teatri. Stavolta Giglioli andò oltre: fece diffondere volantini e manifesti nelle scuole, nelle stazioni, nei dopolavori, favorendo l'organizzazione di gite di gruppo nella capitale; per l'estero mobilità ambasciate e consolati, si appoggiò a istituti stranieri a Roma, fece stampare guide in 24 lingue.

L'Istituto di Studi romani fece conferenze in Europa e in America e ci furono perfino degli "augustean pilgrimages". Naturalmente non mancò l'apporto della radio e del cinema. Uno spot radiofonico diceva: "Non devi essere un archeologo per essere interessato alla Mostra Augustea", e l'Istituto Luce 'copri' efficacemente l'inaugurazione. Anche i Reali non si sottrassero alla visita, sempre accompagnati da Giglioli.

Complessivamente la mostra nei suoi 408 giorni di apertura fu vista da circa un milione di visitatori (di cui però solo 770.000 paganti). L'astuto Giglioli fece spostare il giorno di chiusura al 7 novembre 1938 in modo da accaparrarsi tutti gli ex combattenti venuti a Roma per la sfilata del 4 novembre, e la cosa funzionò talmente bene che l'ultimo giorno si staccarono addirittura 20.000 biglietti, ciò che consentì a Giglioli di annunciare che era stato raggiunto il sospirato pareggio di bilancio. Finché restò aperta, la Mostra funzionò anche come fondale per le parate del regime e per eventi straordinari come la visita di Hitler, nel maggio '38 - forse il punto più alto mai toccato dall'estetizzazione della politica. Il tragico errore del fascismo fu credere che alla romanità pomposamente

messa in scena corrispondesse una realtà altrettanto grandiosa. Ma come in qualsiasi performance teatrale, c'è un momento in cui cala il sipario e le luci si spengono. E in questo caso non ci furono applausi.



### 3. Arte e Guerra | Capolavori in cassa, l'occhio e le peripezie dei *Monuments Men*

17 gennaio 2016

di Giuseppe Pucci

È ancora ben vivo il ricordo di Khaled al-Asaad, l'archeologo siriano che nell'agosto dell'anno scorso fu decapitato dall'Isis per non aver voluto rivelare dove erano stati nascosti i tesori archeologici dell'antica Palmyra. Tutelare il proprio patrimonio artistico in tempo di guerra è una preoccupazione che le nazioni civilizzate hanno sempre avuto. È grazie a film come

*Monuments Men* di George Clooney (2014) e *Francofonia* di Aleksandr Sokurov (2015) che qualcosa di quanto fu fatto in questo senso durante la seconda guerra mondiale è venuto recentemente a conoscenza del grosso pubblico. Ma c'è ancora molto da scoprire. Ne è prova il volume *Musei e monumenti in guerra, 1939-1945 Londra Parigi Roma Berlino*, curato da Teresa Calvano e Micol Forti per le Edizioni Musei Vaticani (pp. 304, € 60,00), che ricostruisce con dovizia di documenti ma anche con piacevolezza di esposizione le misure di tutela che furono messe in atto dalle principali nazioni europee coinvolte nel conflitto. Gran Bretagna, Francia, Italia e Germania ebbero da subito ben chiaro che tutto poteva essere ricostruito in caso di distruzione, ma non le opere d'arte, i monumenti e i musei che rappresentavano l'identità culturale della nazione. Tutti questi paesi dovettero, seppure con modalità diverse, fare scelte non indolori: spostare parte dei propri tesori artistici, selezionare le opere a cui dare priorità, abbandonare le altre a un destino incerto. La guerra civile spagnola fu una sorta di prova generale: dopo i primi tentativi di protezione *in situ* e di messa al sicuro delle opere più importanti nei depositi di alcuni musei della capitale, il governo repubblicano le trasferì in centri più lontani dai teatri dei combattimenti, e in ultimo si decise a evacuarle in Svizzera, dandole in custodia alla Società delle Nazioni. Con profondo senso patriottico, però, specificò che alla fine del conflitto tutto doveva essere restituito alla Spagna, anche se era ormai chiaro che

sarebbe stata la Spagna di Franco. L'interesse della nazione doveva prevalere sugli odii di parte.

In Francia, all'indomani dell'invasione della Polonia da parte della Germania, già si compilarono le prime liste di capolavori da evacuare in caso di guerra. Nel 1939 tutti quelli dei principali musei, a cominciare dal Louvre, erano già imballati e pronti per essere spediti a Chambord. La cassa che conteneva la *Gioconda* portava stampigliati tre bollini rossi, contrassegno del suo eccezionale valore. Gli occupanti tedeschi, fortunatamente, non si comportarono tutti allo stesso modo: se la famigerata commissione Rosenberg raziò sistematicamente le opere d'arte di proprietà di ebrei, il Kunstschutz, il servizio di protezione del patrimonio artistico, agì in maniera illuminata, tanto che il suo direttore, il conte Wolff Metternich, a guerra finita fu insignito da De Gaulle della Legion d'Onore. Ed è giusto ricordare che i monumenti e i musei parigini si salvarono solo perché il generale von Choltitz si rifiutò di mettere a fuoco la città come aveva ordinato Hitler. La Gran Bretagna aveva pianificato l'evacuazione dei quadri della National Gallery in Canada. La decisione finale spettava però a Churchill. Questi forse non pronunciò mai la frase che spesso gli viene attribuita, "ma allora per che cosa combattiamo?", ma è certo che ordinò: "non un solo quadro deve lasciare quest'isola". Cedere anche solo temporaneamente quei simboli di civiltà in cui tutto il Paese si riconosceva sarebbe stata comunque una sconfitta. Alla fine fu deciso di nascondarli in una miniera del Galles. La stessa Germania, a guerra iniziata, dovette prendere delle precauzioni. Per motivi propagandistici i musei continuarono ad allestire mostre straordinarie, ma le opere di maggior valore furono messe in sicurezza in rifugi blindati. Ciò che non fu possibile rimuovere, come l'Altare di Pergamo e la Porta di Babilonia del Pergamon Museum di Berlino, fu protetto con sacchetti di sabbia e impalcature, ma non sempre questo bastò.

È comunque alle vicende italiane che il libro dedica il più ampio spazio. Dopo il 1940 si cominciò a compilare elenchi di opere da tutelare. Si individuaron rifugi a Genazzano, Civitacastellana, Urbino, Carpegna e Sassocorvaro. I principali protagonisti dell'operazione, Emilio Lavagnino e Pasquale Rotondi, svolsero il compito in condizioni di estrema precarietà. La situazione precipitò nel 1943. In agosto l'Italia avviò contatti con la Santa Sede affinché il patrimonio artistico italiano fosse ospitato in

territorio neutrale. Il feldmaresciallo Kesselring – lo stesso che l'anno dopo avrebbe ordinato l'eccidio delle Fosse Ardeatine – mise a disposizione, in un momento in cui ogni goccia di benzina era preziosa, uomini e mezzi per il trasferimento. Del resto, nel Kunstschutz italiano c'erano i rozzi scherani di Goering che, come i seguaci di Verre di ciceroniana memoria, puntavano i tesori concupiti dal loro padrone, ma c'erano anche – lo ricorda Antonio Paolucci, direttore dei Musei Vaticani, nella prefazione al volume – tanti ufficiali colti che, memori di Goethe, veneravano il 'paese dove fioriscono i limoni': tra essi il direttore del Kunsthistorisches Institut di Firenze, Friedrich Kriegbaum, che insieme al console Wolff si adoperò, purtroppo non sempre con successo, perché il capoluogo toscano non avesse a soffrire danni.

Una cosa risulta evidente da questo libro: i buoni e i cattivi non stavano tutti da una sola parte. Gli Alleati non si comportarono tutti come il tenente Frederick Hartt, lo storico dell'arte di Yale che salvò centinaia di opere d'arte correndo con la sua mitica jeep da Pisa ad Arezzo, da Volterra a Siena. Comandanti ottusi si resero responsabili, tra l'altro, della distruzione dell'Abbazia di Montecassino, del danneggiamento della chiesa di Santa Chiara a Napoli, di Pompei e degli affreschi del Camposanto di Pisa. Gli studiosi italiani, al di là delle ideologie, diedero un formidabile contributo, che i bei saggi di Paola Nicita e Micol Forti valorizzano adeguatamente. Oltre ai già citati Lavagnino e Rotondi (entrambi insigniti di medaglia d'oro dalla Repubblica Italiana), vanno ricordati almeno Giulio Carlo Argan e Guglielmo De Angelis d'Ossat. Furono loro che, d'intesa col direttore dei Musei Vaticani, Bartolomeo Nogara, e con l'appoggio del Kunstschutz, realizzarono il trasferimento di oltre novecento casse di capolavori dell'arte italiana nei palazzi vaticani. Essi ebbero tra l'altro il coraggio di disobbedire alle direttive della Repubblica di Salò, che invece avrebbe voluto concentrare tutto al nord. Le operazioni si svolsero nell'inverno 1943-'44 tra mille difficoltà, con camion presi in affitto da privati o con utilitarie personali, schivando i bombardamenti anglo-americani. In Vaticano quelle opere sarebbero rimaste fino al termine del conflitto, fatta eccezione per alcune che, subito dopo la liberazione di Roma, furono esposte in una mostra che si può considerare emblematica di tutta questa straordinaria vicenda: fu progettata dal maggiore De Wald, uno dei famosi *Monuments Men*; vi collaborarono due studiosi italiani in prima linea nella salvaguardia delle

opere d'arte, Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan; si tenne in quelle stesse sale di Palazzo Venezia che fino a poco tempo prima avevano visto i fasti dell'esecrato regime.



#### 4. Sabratha | E Gheddafi ci mise agli arresti domiciliari

6 agosto 2017

di Giuseppe Pucci

Nell'agosto del 1969 Sabratha mi apparve bellissima: non caotica come Tripoli, non intimidente come Leptis Magna. Delle tre città antiche che hanno dato il nome alla Tripolitania, Sabratha era quella in cui il passato conviveva al meglio col presente: un'area archeologica estesa ma non smisurata, e accanto a essa una città non grande dove però si poteva trovare – certo, accontentandosi un po' – tutto l'essenziale.

Avevo vent'anni, e non stavo nella pelle: ero lì per cominciare il mio primo lavoro da archeologo. Sarei stato pagato come un vero professionista, anche se non ero ancora laureato (allora succedeva anche questo: oggi archeologi con tanto di specializzazione e di dottorato sono a spasso). Il capo missione, Nino Di Vita, uno dei grandi nomi dell'archeologia italiana, aveva avuto fiducia in quel ragazzo che – stando al benevolo giudizio dei docenti con cui stava studiando alla Sapienza di Roma – si poteva già considerare un esperto di ceramica romana. In effetti mi ero fatto le ossa prima alla scuola di Lamboglia, l'iniziatore della ceramologia romana, e poi a Ostia antica, dove, nel cantiere-scuola dell'Istituto di Archeologia, di ceramica romana ne avevamo recuperato quantità impressionanti, prodotte in varie regioni dell'impero. Di Vita, scavando un mausoleo di Sabratha, ne aveva trovato a sua volta diversi metri cubi, e ora quelle migliaia di cocci aspettava nome: li avrei classificati per provenienza e per cronologia e avrei disegnato i tipi più significativi, in vista della pubblicazione (avevo già al mio attivo una recensione, ma questo sarebbe stato un 'titolo' ben più importante nel mio curriculum). Nessuno oserà sostenere che studiare i cocci sia un lavoro eccitante (nel tempo ho raccolto sull'argomento un florilegio di citazioni, piuttosto divertenti, di non archeologi, da Boris Vian a Melania Mazzucco). Men che mai lo era in quel magazzino del museo di Sabratha, che l'implacabile sole africano trasformava dopo poche ore in una fornace. Si cominciava perciò all'alba, e si andava avanti finché si poteva umanamente resistere, tormentati per

giunta da nugoli di mosche che nessun insetticida pareva impensierire. Quando finalmente la sera si levava una po' di brezza, mi dedicavo all'esplorazione della città antica, talvolta sotto la guida dello stesso Di Vita.

I racconti di Bartoccini e Caputo

Il professore, che amé allora sembrava già vecchio mentre aveva solo poco più di quarant'anni, su ogni monumento aveva una quantità di informazioni che non si trovavano sui libri che avevo letto prima di partire, e che gli venivano da una tradizione orale che risaliva a Bartoccini e Caputo, i due pionieri degli scavi di Sabratha. Col risultato che, a poco a poco, mi andai ricredendo sull'archeologia italiana del periodo fascista, della quale all'inizio pensavo tutto il male possibile: tenuto conto delle difficoltà in cui avevano operato, delle pressioni del regime (il governatore Italo Balbo pretendeva segni spettacolari della grandezza di Roma) e della generale arretratezza metodologica dell'epoca, quegli archeologi avevano fatto del loro meglio. A Sabratha ciò vale in primo luogo per il monumento-simbolo: il teatro romano. La ricostruzione, portata a termine nel 1937 (lo stesso anno in cui a Roma si apriva la grande Mostra Augustea della Romanità, che celebrava il ritorno dell'impero sui 'colli fatali'), non è esente da critiche (vedi l'uso del cemento armato) ma nel complesso è di grande effetto. Per i turisti più frettolosi la visita di Sabratha si riduce appunto al solo teatro, ma se ne ripartono appagati. Il teatro era ed è tuttora usato per spettacoli moderni. La sera del 31 agosto del '69 era in cartellone una rassegna di canti e danze popolari di diverse nazioni. Dato che le distrazioni per noi della missione erano poche (ci accontentavamo dei racconti che Di Vita, insuperabile affabulatore, ci faceva dopo cena), decidemmo di andarci tutti quanti. Lo spettacolo fu lunghissimo, e per nulla memorabile. La mattina del 1 settembre ci alzammo come al solito di buon'ora, ma fummo bloccati sulla porta da Ibrahim, il fido assistente di scavo, che con voce concitata ripeteva: "La rivoluzione! La rivoluzione!". Non capimmo davvero cosa era successo fino a quando non captammo una stazione tunisina in lingua francese: nella notte i militari, al comando di un certo colonnello Gheddafi, avevano deposto il vecchio re e preso il potere. Di Vita decise di prendere l'auto e andare a Tripoli, per consultarsi con l'ambasciata italiana, da cui formalmente la nostra missione dipendeva. Io dissi subito: "vengo anch'io". "Meglio di no - fece Di Vita -, può essere pericoloso". E io: "Ma se

non la vedo adesso una rivoluzione, quando la vedo più?”. Lui capì e mi fece salire. Ero molto eccitato: alla mia prima missione mi incontravo con l'avventura, anzi con la Storia. In verità non assistemmo a nulla di epico, né quel giorno né i successivi. Il cambio di regime fu inizialmente molto soft. L'unico inconveniente fu che a Sabratha la nostra missione fu messa, per così dire, agli arresti domiciliari. Ci era permesso solo di arrivare all'attiguo ristorante, che naturalmente chiuse perché non arrivavano più turisti. Il proprietario, un italiano, la prese con filosofia: “Ragazzi – ci disse –, mangiate tutto quello che volete, tanto ormai sono rovinato”. Fin tanto che lavoravo ai miei cocci in magazzino e saccheggiai il bancone dei gelati del ristorante, non avevo motivo di preoccuparmi, ma arrivato il momento di ripartire, scoprii che aeroporti e porti erano chiusi, e non si sapeva come e quando avrei potuto tornare in Italia.

#### La frontiera con la Tunisia

Io però avevo degli esami da dare, dovevo assolutamente rientrare a Roma. Il buon Di Vita mi disse: “Una soluzione ci sarebbe, se te la senti: la frontiera con la Tunisia è vicina, e di lì so che si può ancora passare. Dopo le sbarre ci sono dieci chilometri di ‘terra di nessuno’, che rischi di doverti fare a piedi; ma una volta raggiunto il primo centro abitato tunisino, sicuramente troverai qualcosa per arrivare a Tunisi e prendere un aereo per l'Italia”. Con l'incoscienza dei vent'anni accettai, e – zaino in spalla – mi incamminai nella ‘terra di nessuno’. Fortuna volle che dopo neanche un chilometro un gruppo di operai tunisini che, data la nuova situazione, stavano rientrando nel loro paese, accolse generosamente quel giovane ‘migrante’ sul loro autobus e lo depositò sano e salvo a Tunisi. Be’, sano è troppo dire: Sabratha mi aveva regalato esperienze preziose, tanto sul piano scientifico che su quello umano, ma purtroppo anche il virus dell'epatite, il quale mi aggredì dopo qualche settimana di incubazione. Volendo indulgere alla retorica, potrei dire che mi regalò anche quel ‘mal d'Africa’ che negli anni successivi mi avrebbe portato a lavorare per lunghi periodi in Algeria, in Tunisia e nuovamente in Libia. Mi è capitato di ritornare anche a Sabratha. L'ho trovata sempre affascinante, ma mai come lo fu per me in quell'estate del '69.



## 5. Montani | Disautomatizzare le arti, con il sogno

26 novembre 2017

di Giuseppe Pucci

Da anni Pietro Montani, già docente di Estetica alla Sapienza di Roma, riflette sulle nuove tecnologie in una prospettiva filosofico-antropologica. Chi ha apprezzato alcuni suoi precedenti lavori, come *Bioestetica* (2007) e *L'immaginazione intermediale* (2010), lo seguirà volentieri nei nuovi intriganti percorsi del suo ultimo saggio: *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica* (Cronopio, pp.162, € 14,00).

La tesi di partenza è che la creatività tecnica è stata ed è la principale risorsa adattiva dell'*homo sapiens* e che da essa discendono tutte le altre sue forme di creatività, incluse l'arte e la politica. Che l'uomo abbia la predisposizione a prolungarsi negli artefatti tecnici, e che li utilizzi per supplire alla limitatezza delle proprie facoltà naturali fino a instaurare una simbiosi tra organico e inorganico, non è un'idea nuova. Senza scomodare i grossi nomi che Montani stesso fa (pensatori come Derrida e Simondon, paleontologi come Leroi-Gourhan, psicologi come Vygotskij e Tomasello), basterebbe citare il recentissimo bestseller di Dan Brown, *Origin*, dove si dà per scontata la prossima ibridazione della specie umana con gli strumenti che costruisce. Al di là di certe previsioni apocalittiche, è certo che l'*homo technologicus* è destinato a subire una profonda trasformazione culturale, epistemologica e perfino fisiologica.

Dove termina il corpo?

Già oggi non è facile stabilire dove termini il nostro corpo: il limite topologico rappresentato dalla pelle e dalla portata degli organi di senso è superabile dal punto di vista comunicativo, e se è vero che l'uomo fa la tecnologia, bisogna prendere atto che la tecnologia a sua volta fa l'uomo. Probabilmente meccanismi darwiniani (selezione naturale) e lamarckiani (ereditarietà dei caratteri acquisiti) sono già operanti: come spiegare altrimenti la disinvoltura con cui bambini di pochi anni maneggiano computer e smartphone?

In questo panorama cangiante la trama dell'etica e dell'estetica è continuamente lacerata. E qui il discorso di Montani imbrocca una pista davvero originale. Rifacendosi alla lezione del suo maestro Emilio Garroni, riprende la nozione kantiana di 'schematismo tecnico', che il filosofo tedesco applicava al processo per il quale noi umani aggiungiamo all'esperienza che facciamo degli oggetti qualcosa che non è insito in quei medesimi oggetti. Costruiamo insomma per via di sintesi una regola che si può utilizzare nella realizzazione di nuovi artefatti. La chiave di questa creatività tecno-estetica è per Montani l'immaginazione, che si esternalizza in tutti i prodotti della *techne*, siano essi strumenti, congegni o opere d'arte.

Ne discende il particolare interesse dell'autore per il rapporto tra percezione e immaginazione, specialmente rispetto alle nuove tecnologie dell'immagine, e – cosa molto meno scontata – per il rapporto tra immaginazione e linguaggio verbale e per l'immaginazione onirica. Quest'ultima è per Montani radicata nello strato più arcaico della psiche, dove attinge tracce mnestiche remote che non possono essere esplicitate verbalmente proprio perché risalenti a una fase pre-linguistica, a un momento in cui l'in-fans non ha ancora acquisito un linguaggio articolato e si avvale perciò di strumenti simbolici primitivi, di natura prettamente immaginativa. Di più: Montani arriva a formulare l'affascinante ipotesi che la principale funzione del sogno sia proprio quella di affrancare l'immaginazione dalla tendenza annessionistica del linguaggio verbale. Attraverso una perenne destrutturazione (il paragone, invero suggestivo, è con la tela di Penelope) l'immaginazione riuscirebbe a preservare la sua componente intuitivo-percettiva (la irriducibile *bizarreness*, come la chiama Montani), assicurandosi "una costante manutenzione della sua capacità di improvvisare", ovvero di sintetizzare al di fuori di schemi logici costrittivi.

Questo tipo di immaginazione è però insidiata dalla dilagante automatizzazione. Macchine capaci di leggere archivi di memoria digitale sempre più grandi, a velocità sempre più elevate, bruciano sul tempo i limitati apparati organici umani, rendendoli subalterni. Tenendo conto di queste problematiche, Montani constata – o piuttosto auspica – nelle arti più coinvolte dalle innovazioni tecnologiche una disautomatizzazione progressiva tendente a farle assomigliare maggiormente ai sogni. Mentre

per un verso la progettualità artistica mira a trarre il massimo profitto dalle tecniche in termini di plasticità, accessibilità, rimediazione, ecc., ma in una prospettiva sostanzialmente continuista, per un altro si muove verso la valorizzazione di aspetti della creatività tanto innovativi da mettere in crisi lo stesso concetto di fare (*poiesis*) finalizzato alla realizzazione di un'opera che sia un prodotto al tempo stesso originale ed esemplare. In questa seconda prospettiva conta certo di più l'ambiente associato (la definizione è di Simondon), ossia la particolare compenetrazione di natura e artificio creata da invenzioni tecniche significative (per questa sua raffinata analisi Montani prende gli esempi dal cinema, campo di studi che da sempre coltiva con grande autorevolezza).

Nell'alveo della filosofia kantiana.

L'ambiente associato si configura d'altra parte anche come spazio politico, nel senso più ampio della parola. Montani tende a ricondurre l'intreccio di tecnologia, arte e politica nell'alveo della filosofia critica kantiana (la tecnica - riassumo rozzamente - rendendo comunicabile l'arte, ne favorisce la condivisione in un ambito comunitario, permette di riorganizzare il "senso che abbiamo in comune"). Ma il timore è che ciò, per quanto corretto e importante, non basti ancora. La tecnologia moderna ha creato scenari di dirimente novità, impensabili nell'epoca di Kant. Oggi l'individuo, valendosi della tecnologia e innervandosi nel web, vive di fatto in un'adimensionalità planetaria. L'*empowerment* del corpo, grazie alla realtà virtuale o aumentata, rende superflua quella dislocazione fisica spazio-temporale nella quale in passato necessariamente si dava il *Dasein*. La *polis* antica era lo spazio delle relazioni interpersonali 'face-to face'. Come possiamo ridefinirla oggi, nell'era di facebook, di twitter e della post-verità?



## 6. Traiano | Costruire, integrare: le virtù del *princeps*, in digitale

8 marzo 2018

di Giuseppe Pucci

In un giorno di agosto dell'anno 117 moriva in Cilicia, sulle coste dell'odierna Turchia, Marco Ulpio Traiano. Era nato in Spagna, vicino a Siviglia, e si spegneva a 64 anni all'estremità opposta del Mediterraneo, dopo aver cercato – senza riuscirci – di realizzare il sogno che era stato prima di Alessandro Magno e poi di Cesare: soggiogare l'impero persiano. Fu questo l'unico insuccesso nella carriera,

altrimenti impeccabile, di un imperatore-soldato che fece comunque raggiungere all'impero romano la massima estensione di sempre. Era giusto che Roma non passasse sotto silenzio il diciannovesimo centenario della morte di quello che di tutti i *principes* fu detto 'il Migliore'. A celebrarlo è arrivata un'importante mostra, *Traiano: Costruire l'impero*, creare l'Europa, allestita nell'ambito di Zètema Progetto Cultura nella suggestiva cornice dei Mercati Traiane, affacciandosi dai quali il visitatore può abbracciare con lo sguardo tutto il grandioso complesso monumentale simbolo del principato di Traiano: il Foro, la basilica Ulpia e la celeberrima colonna coclide. Curata da Claudio Parisi Presicce (soprintendente capitolino ai beni culturali), Marina Milella, Simone Pastore Lucrezia Ungaro (archeologi 'di lungo corso' della stessa soprintendenza), la mostra resterà aperta fino a settembre.

Traiano gode di buona stampa. La storiografia ha accettato in larga misura il giudizio encomiastico di Plinio il Giovane, che sotto di lui fece carriera nell'amministrazione statale, e di Dione di Prusa, che visse alla sua corte e si spese come mediatore tra il governo centrale e la sua provincia d'origine, la Bitinia. Traiano piaceva perché era un uomo nuovo: oltre a essere il primo imperatore nato fuori dall'Italia, fu il primo ad arrivare al potere non per discendenza dinastica ma per meriti personali. Fu scelto dal predecessore, il vecchio Nerva, oltre che per le capacità militari, per il suo equilibrio e la sua moderazione. E lui fu molto abile a sfruttare queste

doti per crearsi l'immagine di principe buono –ci voleva poco, dopo Domiziano – rispettoso del senato e tollerante verso gli intellettuali. Non per questo il suo potere fu nella sostanza meno assoluto, ma è vero che seppe usare di questo potere con intelligenza per costruire, sia in senso letterale che metaforico. Il tema del costruire è sotteso, come un filo rosso distintamente percettibile, a tutta la mostra, la quale consta di opere originali – alcune recuperate dall'oblio dei depositi ed esposte per la prima volta, altre 'rimpatriate', come un grande frammento di fregio che dal 1826 fa parte dell'Antikensammlung di Berlino –ma anche di calchi (come quelli, preziosi, della Colonna Traiana, che i maestri formatori dei Musei Vaticani realizzarono nel 1861-'62), di modelli in scala (per lo più dal Museo della Civiltà Romana, un gioiello di cui si attende con impazienza la riapertura), di elaborazioni digitali in 3D e filmati vari, a partire da quello che, all'inizio del percorso espositivo, accoglie il visitatore in un ambiente che simula il basamento della Colonna, e fa rievocare a Traiano stesso, in prima persona, i fatti salienti della sua vita.

Lo *storytelling* è infatti una delle modalità a cui dichiaratamente si attiene, pur senza eccedere, l'apparato didattico della mostra. E se la multimedialità è oggi una componente imprescindibile di ogni mostra che si rispetti, qui i curatori rivendicano di essere andati oltre, sperimentando anche la multisensorialità immersiva (i petali profumati di incenso e i rumori della folla nella sala dedicata alla cerimonia del trionfo). Tra le opere di guerra di Traiano in primo piano è posta naturalmente la conquista della Dacia, l'impresa in cui il genio ingegneristico di Apollodoro di Damasco (suo il grandioso ponte sul Danubio) assecondò quello strategico del condottiero. Si trattò di una sottomissione brutale, ma l'ignoto autore dei rilievi della Colonna conservò ai vinti fierezza e dignità. E ciò spiega perché i loro discendenti odierni, i Romeni, siano sempre stati così affezionati, sotto qualunque regime, al monumento della loro sconfitta, che hanno saputo trasformare in simbolo identitario, in orgoglio di appartenenza. È l'esempio migliore di quella capacità di inclusione e integrazione del principato traiano che la mostra tiene a mettere in evidenza e che trova la sua esplicitazione nell'installazione di Luminita Taranu, artista romena di nascita e italiana di adozione, ispirata alla Colonna Traiana e intitolata *Columna mutatio*, con riferimento al cambiamento di significato che nel tempo la Colonna ha conosciuto. Non so se la presenza di quest'opera basti a qualificare la mostra come *pop*,

come vogliono i curatori, ma certo è una scelta felice, che non si può che condividere. La Dacia di cui Traiano si impadronì era un forziere ricolmo d'oro, e buona parte di quell'oro fu profuso dal lungimirante vincitore in opere di pace. Per sostenere un'Italia in crisi, concesse prestiti agevolati ai piccoli proprietari in difficoltà e destinò gli interessi all'assistenza dei ragazzi bisognosi. Ma soprattutto costruì a Roma e in tutto l'impero importanti strutture e infrastrutture. La mostra ne illustra le principali: il complesso Foro-Basilica-Mercati, le terme sul Colle Oppio e il rifacimento del Circo Massimo a Roma, le attrezzature portuali di Centumcellae (Civitavecchia), di Portus (Ostia) e Ancona, l'acquedotto che portava l'acqua del lago di Bracciano nella capitale, il proseguimento della Via Appia da Benevento a Brindisi, il ponte di Alcantara in Spagna, il grandioso tempio di Pergamo, gli imponenti archi eretti nelle province africane.

Spazio è concesso anche all'edilizia privata. Un video consente di accedere ai pressoché sconosciuti vani sotterranei della casa dell'imperatore sull'Aventino, mentre sono eccezionalmente esposti gli splendidi stucchi – basterebbero essi soli a raccomandare caldamente la visita della mostra – della villa del princeps presso Arcinazzo Romano. Non manca una sezione sulle donne di Traiano, tutte personalità di spicco: la sorella Marciana e la figlia di lei Matidia (madre di Vibia Sabina, poi sposa di Adriano) e soprattutto la moglie Plotina, donna colta (corrispondeva in greco con gli esponenti della scuola epicurea di Atene) e abile politica (ebbe un ruolo decisivo nella nomina di Adriano a successore del marito). Né è tralasciato il tema della fortuna di Traiano nell'immaginario medievale. Circolava una leggenda secondo cui l'imperatore avrebbe una volta rimandato i suoi impegni militari per rendere giustizia a una povera vedova. Comosso dal gesto, Gregorio Magno avrebbe addirittura impetrato da Dio la salvezza della sua anima, nonostante fosse un pagano. A sistemare la faccenda dal punto di vista teologico pensò poi Tommaso d'Aquino, che postulò una resurrezione-lampo dell'imperatore, concessagli per il tempo necessario a convertirsi al cristianesimo. Nessuna meraviglia, perciò, che Dante lo collochi in paradiso, tra i sommi giusti. Le mostre sono per definizione eventi di durata limitata, che rischiano di lasciare, a fronte di un grosso impegno in termini di ricerca, organizzazione e risorse economiche, scarsa memoria di sé. Non sarà così per questa mostra, corredata com'è di un ricco (e data la mole, quasi cinquecento pagine, neanche troppo costoso) catalogo pubblicato da De Luca Editori d'Arte (€ 54,00). In aggiunta alle

esaurienti schede di tutti i pezzi in mostra, il volume raccoglie infatti numerosi saggi a firma degli stessi curatori e di altri prestigiosi studiosi internazionali e si raccomanda non solo a un pubblico colto ma anche agli specialisti, che vi troveranno aggiornate sintesi sulla storia politica e la cultura artistica e materiale dell'età dell'*optimus princeps*.



## 7. Ovidio | Una costellazione iconopoietica

11 novembre 2018

di Giuseppe Pucci

Il sismografo ovidiano – l’espressione è stata coniata da un grande esperto della ricezione moderna del poeta latino, Theodore Ziolkowski – ha appena fatto registrare un picco di straordinaria intensità, con epicentro Roma. Alle Scuderie del Quirinale si è inaugurata infatti da pochi giorni (e rimarrà aperta fino al 20 gennaio), la mostra *Ovidio: Amori, miti e altre storie*.

L’evento conclude le celebrazioni per il bimillenario della morte del poeta che, per la verità, durano da un paio d’anni: in effetti, benché si sospetti che la sua morte sia avvenuta nel 18 dopo Cristo, San Girolamo, l’eruditissimo dottore della Chiesa, la datava un anno prima, nel 17. Ma questo surplus di celebrazioni della morte è un risarcimento – sempre troppo piccolo – per le sofferenze che ne segnarono la vita. Ovidio cominciò infatti a morire nell’8 dopo Cristo, quando per una colpa mai bene chiarita fu relegato da Augusto all’estrema periferia dell’impero, nella barbarica e inospitale Tomi (oggi Costanza), sulle rive del Mar Nero. Per lui, abituato a vivere nel centro del mondo, fu uno shock terribile, che lo precipitò nella depressione: come se – ha detto un critico – Woody Allen fosse costretto a vivere lontano da Manhattan. È cosa buona e giusta, pertanto, che questo prestigioso omaggio gli sia reso a Roma, la città da lui tanto amata e rimpianta.

Ma l’idea della mostra non parte da Roma, bensì da Padova. Qui da oltre un decennio Francesca Ghedini, archeologa dai vasti interessi, è l’anima di una ricerca collettiva incentrata sul rapporto tra i testi ovidiani e le immagini in cui sono stati tradotti e sull’intreccio con la storia politico-culturale dell’età in cui il poeta operò (della stessa studiosa è peraltro appena uscito per i tipi di Carocci un pregevole *Il poeta del mito. Ovidio e il suo tempo*, pp. 328, € 29,00).

Precedute da un'installazione dell'artista concettuale Joseph Kosuth basata sul potere evocativo della parola ovidiana e da una scelta di codici e incunaboli che tale parola hanno tramandato, le prime sale ci presentano l'Ovidio 'maestro d'amore', colui che seppe indagare in tutte le sue pieghe i piaceri e le sofferenze degli amanti, arrivando a trattarne in forma esplicitamente manualistica. Il suo è un erotismo gioioso e libero, che non fa distinzioni di *gender*: per lui le donne hanno lo stesso diritto degli uomini a godere. Ovvio che tanta audacia facesse storcere il naso ad Augusto, il *princeps* che aveva indossato i panni del moralizzatore dei costumi. Tanto più che Ovidio non si peritava di trattare in modo irriverente le divinità-simbolo del nuovo regime: di Venere, capostipite della *gens Iulia*, aveva cantato le tresche adulterine, e di Apollo, che Augusto aveva voluto come suo coinquilino sul Palatino, l'efferatezza con cui aveva massacrato gli innocenti figli di Niobe (sono in mostra le statue dei Niobidi recentemente trovate in una villa di Messalla Corvino presso Ciampino) e il crudelissimo supplizio riservato a Marsia (lo scuoiò vivo). Il contrasto con Augusto è raccontato a partire dalla famiglia di questi: la figlia Giulia Maggiore, carattere ribelle che trasgrediva ostentatamente le regole di morigeratezza imposte dal padre, e la nipote Giulia Minore, non meno scandalosa della madre e come quella relegata sull'isola di Ventotene. Fu probabilmente l'intimità con quest'ultima a perdere Ovidio. Forse vide qualcosa che non doveva vedere, o ebbe parte in qualche vicenda scabrosa. I versi libertini che aveva scritto certo non lo aiutarono, e così anch'egli fu relegato lontano, molto lontano dalla corte. Tutto il piano superiore della mostra alle Scuderie è dedicato all'opera su cui si fonda quella fama imperitura che il poeta stesso, senza falsa modestia, si diceva certo di essersi guadagnato: le *Metamorfosi*.

Il poema non è solo un compendio di mitologia classica: è stato anche, da sempre, una fenomenale macchina iconopoietica. Non a caso è il libro più illustrato, dopo la Bibbia, nella storia dell'arte occidentale. Ne sono nati talvolta testi visuali innovativi rispetto a quello letterario, rispondenti a contesti funzionali diversificati. La mostra ce ne dà più di un esempio significativo.

Manca, si sa, nelle *Metamorfosi* un centro narrativo. Calvino nelle *Lezioni americane* parlò di 'contiguità universale', di 'indistinti confini' tra le forme - umane e non - che non sono che tenui involucri di una essenza comune

suscettibile di perenne mutamento. Anche il registro della narrazione muta di continuo, grazie a una panoplia di espedienti retorici che mettono le varie vicende nelle prospettive più diverse. Ne risulta un qualcosa che Calvino definiva 'anticlassico' o 'barocco', e che altri non esitano a chiamare 'post-moderno'.

La mostra risponde puntualmente a questa polifonia mediatica e stilistica. Il visitatore può contare, oltre che sui pannelli esplicativi, su una guida d'eccezione: Piero Boitani. Il noto studioso ha firmato infatti un prezioso opuscolo -distribuito all'ingresso - che glieli suntegge in forma penetrante quanto elegante. Attraversando le sale si incontrano tante vittime illustri di amori infelici, pietosamente trasformate in qualcos'altro: Adone, il bellissimo giovane amato da Venere, in fiore; Arianna, la principessa sedotta e abbandonata da Teseo, in costellazione; Narciso, l'innamorato della propria immagine riflessa, anche lui in fiore; Piramo e Tisbe, i predecessori di Romeo e Giulietta, in albero di gelso; e via di seguito, di prodigio in prodigio, in un virtuosistico *tour de force*, che ha ora intenti edificanti (tanto da favorire, a partire dall'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire del 1340, le interpretazioni in chiave cristiana), ora semplicemente affabulatori.

Per visualizzare questa sterminata materia sono esposti più di 200 manufatti (gemme, statue, sarcofagi, rilievi, affreschi pompeiani, bronzetti, quadri), di varia cronologia e ambito culturale, in gran parte prestati da musei e istituzioni italiani. Pur non essendo fautori delle *opere globetrotters*, avremmo auspicato che il panorama si allargasse almeno alla pittura del nord Europa (Rubens è una dolorosa assenza).

Avrebbe arricchito la mostra anche un *aperçu* sulla fortuna di Ovidio nella modernità. Perché non c'è dubbio che nel Novecento pochi autori classici sono stati più attuali di Ovidio. Il poeta dell'esilio è stato un punto di riferimento importantissimo per autori che l'esilio ebbero a soffrire, come Mandel'stam, Brecht (Ovidio era fra le cose essenziali che portò con sé imbarcandosi per gli Stati Uniti), Brodskij, Tarkovskij. Ben cinque romanzi contemporanei si ispirano a Ovidio: *Dieu est né en exil* (1960) di Vintila Horia, *Il diario di Ovidio* ('97) di Marin Mincu, *An Imaginary life* ('78) di David Malouf, *Die letzte Welt* ('88) di Christoph Ransmayr e *Sulle rive del Mar Nero* ('92) di Luca Desiato. Senza contare il delizioso racconto breve di

Tabucchi compreso nel suo *Sogni di Sogni* ('92), dove il poeta sogna di essere trasformato in farfalla, e l'intrigante pièce teatrale *Metamorfosi. Il viaggio* di Raffaele Latagliata, dove dei passeggeri di una nave scoprono dai racconti di un viaggiatore misterioso che va verso il suo esilio il senso della loro aspirazione a un cambiamento radicale, ma capiscono che il viaggio non avrà mai fine, perché ogni approdo sarà sempre un nuovo punto di partenza.

Si sarebbe potuta anche ricordare la recente pellicola *Métamorphoses* (2014) del francese Christophe Honoré, in cui gli eroi del mito vestono abiti moderni e agiscono in un flusso narrativo ininterrotto, a scatole cinesi, di puro stampo ovidiano. Certo, tutto questo è difficile da illustrare in una mostra; ma avrebbe potuto trovare spazio nel catalogo, che pure è eccellente (Arte'm, pp. 312, € 39,00). Vi sono raccolti saggi originali dei più quotati studiosi di Ovidio e della sua epoca, tra cui La Rocca, Rosati, Zanker, Cieri Via, Tarrant, e anche Barchiesi, che proprio sulla fortuna moderna del poeta già ha scritto pagine importanti.

Ma a questa mostra vanno comunque riconosciuti due meriti indiscutibili: quello di rendere un generoso e simpatetico omaggio a un autore *evergreen* come Ovidio; e quello di considerare ilmitonei termini di Hans Blumenberg: un *terminus a quo*, l'inizio di una presa di distanza dalla realtà contingente che ci proietta in una realtà altra, tutta da scoprire (o da inventare).



## 8. Pollak | Intuizioni ed epilogo di un connoisseur

17 febbraio 2019

di Giuseppe Pucci

In una giornata d'autunno del 1943 passò per il camino di Auschwitz anche un anziano ebreo cecoslovacco. Si chiamava Ludwig Pollak, ed era uno dei 1023 che la Gestapo aveva catturato a Roma nella retata del 16 ottobre. Lo avevano avvisato del pericolo, e un monsignore suo amico gli aveva offerto ospitalità in Vaticano, ma lui l'aveva rifiutata. Forse pensava che i nazisti avrebbero lasciato tranquillo un

inoffensivo signore di settantacinque anni. Si sbagliava, ovviamente: lo misero su un treno e appena arrivato a destinazione fu avviato alle camere a gas. Per i suoi carnefici era solo un ebreo da eliminare, ma per il precedente mezzo secolo Pollak era stato una figura di primissimo piano nel mondo dell'archeologia e del commercio internazionale d'arte. Oggi, a 150 anni dalla nascita e a 80 dalla promulgazione delle leggi razziali, Roma, la sua patria di adozione (amava firmarsi *Ludovicus Romanus*) gli dedica una mostra, articolata in due sedi: il Museo Barracco, di cui egli fu primo direttore onorario e dove sono custoditi la sua biblioteca e il suo archivio, e il Museo Ebraico.

Curata con intelligenza e amore da Orietta Rossini e Olga Melasecchi, la mostra - che rimarrà aperta fino al prossimo 5 maggio - non è solamente un commosso omaggio alla vittima dell'olocausto. La ricca messe di opere d'arte e di documenti (fotografie, lettere, diari) e i pregevoli saggi raccolti nel catalogo edito da Gangemi (*Ludwig Pollak Archeologo e Mercante d'Arte. Praga 1868 - Auschwitz 1943. Gli anni d'oro del collezionismo internazionale da Giovanni Barracco a Sigmund Freud*, pp. 272, € 35,00) mettono a fuoco come mai prima era stato fatto la vicenda personale e professionale di un uomo sotto molti aspetti eccezionale. Da Praga, dove era nato, Pollak si trasferì poco più che ventenne a Vienna per frequentare il famoso Seminario archeologico-epigrafico fondato da Alexander Conze, lo scavatore di Samotracia e di Pergamo, e da Otto Hirschfeld, curatore

insieme a Mommsen del monumentale *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Lì entrò a contatto con molti luminari dell'antichistica germanica, tra cui Emanuel Löwy, che sarebbe stato il primo professore di archeologia classica nell'università di Roma. Pollak avrebbe voluto intraprendere la carriera universitaria ma il 'barone' con cui si laureò – il celebre Otto Benndorf – non ritenne di favorire questa aspirazione. Gli diede però un contentino: una borsa per perfezionarsi a Roma. Questo segnò la vita del giovane Ludwig. Arrivato nella città eterna nel 1893, vi avrebbe vissuto – tranne il forzato esilio durante la prima guerra mondiale – fino all'anno della sua morte. La carriera che vi fece, ricca di gratificazioni – anche materiali – non dovette fargli rimpiangere troppo quella accademica.

Come archeologo, si fece presto una solida fama di *connoisseur* grazie ad alcuni clamorosi exploits. Nel 1903, visitando la bottega di uno scalpellino romano, vide un braccio di marmo frammentario con un serpente aggrovigliato ed ebbe un'intuizione geniale, di quelle che tutti gli archeologi sognano di avere almeno una volta nella vita: capì che poteva trattarsi nientemeno che del braccio mancante di Laocoonte, nell'omonimo gruppo trovato nel 1506, quel braccio che i primi restauratori avevano erroneamente immaginato proteso verso l'alto. Il 'braccio Pollak' – donato generosamente dallo scopritore al Vaticano – invece era piegato a gomito verso l'interno. Anche se si dovette aspettare il 1959 per vederlo inserito al suo posto, fu subito chiaro che la fortunata scoperta cambiava la percezione estetica dell'opera, restituendole un ritmo serrato e raccolto, ben diverso da quello aperto ed enfatico che le si era voluto arbitrariamente dare. Un altro 'scoop' di Pollak fu il riconoscimento della cosiddetta *Atena Stroganoff*, una statua che il collezionista russo teneva in un locale di servizio del suo palazzo in via Gregoriana, considerandola falsa. Pollak non solo dimostrò la sua autenticità, ma capì che faceva parte di una replica dell'*Atena e Marsia* di Mirone e che si completava con il *Marsia* dei Musei Vaticani. Quando poi riconobbe nella cosiddetta *Fanciulla* di Anzio un importante originale ellenistico, facendola providamente acquistare allo stato italiano, si dovette ammettere che Pollak 'aveva naso' e l'archeologo ceco, già abile mercante in proprio, diventò il consulente-mediatore dei più facoltosi collezionisti dell'epoca: il citato conte Stroganoff, il nobile diplomatico russo Alexander Nelidow, il danese Carl Jacobsen, proprietario delle birrerie Carlsberg e fondatore della Ny

Carlsberg Gliptotek, il banchiere americano J. P. Morgan (scherzosamente chiamato nei diari 'Sua Maestà il Dollaro').

Con due collezionisti ebbe però un rapporto speciale. Il primo è il senatore Giovanni Barracco, di cui divenne il braccio destro e poi il successore nella direzione del suo museo; il secondo è ancora più celebre: Sigmund Freud. Con quest'ultimo allacciò negli anni dell'esilio a Vienna una relazione significativa (non a caso la mostra è sponsorizzata anche dalla Società degli Psicoanalisti Italiani). Avevano in comune radici, interessi (Freud diceva di aver letto più libri di archeologia che di psicoanalisi) e amicizie (Emanuel Löwy, archeologo anch'egli di origini ebraiche). Nel 1917 Pollak catalogò i pezzi antichi che Freud aveva nel suo appartamento viennese (oggi sono custoditi nel Freud Museum di Londra, che ne ha prestati alcuni per questa mostra), ma discussero anche del libro che Freud aveva scritto sul Mosè di Michelangelo e finanche dei fondamenti della teoria psicoanalitica freudiana, che come si sa fa largo spazio al paradigma archeologico. È la prova che Freud aveva individuato in lui un interlocutore alla sua altezza. Rientrato a Roma alla fine della guerra, Pollak riprese la sua attività di erudito e prestigioso mercante d'arte. Negli anni trenta, tuttavia, il vento dell'antisemitismo prese a spirare con forza. Nel 1935 il nuovo direttore tedesco gli vietò la frequentazione della Biblioteca Hertziana (per ironia fondata dalla mecenate ebrea Henriette Hertz) e anche gli amici romani presero progressivamente le distanze, specie dopo il '38. Temendo il peggio, cominciò a vendere le sue collezioni. Dopo la sua morte la cognata, unica superstite della famiglia, farà dono del rimanente al Comune di Roma (oggi i pezzi sono sparsi fra Palazzo Braschi, i Musei Capitolini e, appunto, il Museo Barracco). Il legame con l'ebraismo di Pollak, ancorché non ostentato, fu sempre forte. Rifiutò di convertirsi per convenienza dicendo che voleva "portare su di sé il destino del suo popolo"; mantenne rapporti con la sua famiglia di origine (è possibile che fosse imparentato per via materna con il famoso rabbino di Praga Juda Loew, quello della leggenda del Golem), con la comunità israelitica di Roma, ed ebbe simpatia per il movimento sionista. Si interessò professionalmente anche di judaica. Il pezzo forte della sua collezione era una *haggadà* (codice contenente la cosiddetta Legge Orale ebraica) splendidamente miniata in Spagna nel XIV secolo, che dopo vari passaggi di mano è finita alla biblioteca del Jewish Theological Seminary di New York. Pollak appartenne al mondo di intellettuali cosmopoliti che fiori

durante la belle époque e declinò fatalmente nel periodo tra le due guerre. Attraverso la sua vicenda la mostra ricostruisce efficacemente quel contesto e la brusca disillusione di quanti come lui avevano creduto che la cultura potesse superare il pregiudizio razziale. Come scrive il rabbino Di Segni nella prefazione al catalogo, la sua è “una delle purtroppo numerosissime tessere del mosaico glorioso e spaventoso della storia ebraica del Novecento”.



## 9. Claudio | L'intrigante complessità dell'imperatore per caso

12 maggio 2019

di Giuseppe Pucci

Non si può dire che Tiberio Claudio Druso, quarto imperatore romano, abbia goduto di grande considerazione presso i suoi contemporanei. Perfino sua madre, Antonia minore, se voleva offendere qualcuno diceva che “era più stupido di suo figlio Claudio”; e quella malalingua di Seneca – se è veramente suo il libello noto come *Apocolocyntosis* – ridicolizzò la decisione del senato di concedergli la

divinizzazione post mortem: al massimo, secondo lui, poteva aspirare alla ‘zucchificazione’ (questo significa il titolo in greco dell’operetta), essendo la sua testa vuota come una cucurbitacea essiccata.

La mostra *Claudio Imperatore*, che fino ad ottobre sarà possibile visitare nel Museo dell’Ara Pacis a Roma, rende invece a Cesare quel che è di Cesare. Curata con il consueto rigore da Claudio Parise Presicce e da Lucia Spagnuolo (con la collaborazione di Orietta Rossini), è la filiazione diretta – ma non pedissequa – di quella realizzata dal Musée des Beaux-Arts di Lione, con l’intento di omaggiare un concittadino illustre. In quella che era allora la capitale delle Gallie la madre si trovava a risiedere mentre suo marito Druso era impegnato nella conquista della Germania, e lì nel 10 a.C. partorì Claudio, che sarebbe stato così il primo imperatore a nascere fuori d’Italia. La mostra romana eredita da quella lionese alcuni importanti prestiti ma altri ne aggiunge (tra questi un ritratto di Germanico, fratello di Claudio, di proprietà della Fondazione Sorgente Group, qui esposto per la prima volta). Non tace sui difetti fisici e morali che la storiografia antica attribuì all’imperatore (dipingendolo balzubiente, claudicante, pavido, irresoluto, fantoccio nelle mani di mogli e liberti) ma non si adagia negli stereotipi. La messe di documenti iconografici, epigrafici e materiali (sono circa 170 i pezzi esposti), ci fa vedere, insieme alle ombre, anche le luci dei quasi quattordici anni (dal 41 al 54 d.C.) in cui egli regnò. Il visitatore scoprirà una personalità di insospettata complessità, e

ne rimarrà sicuramente intrigato. Dei risultati dell'attento riesame critico della documentazione dà conto anche il catalogo (L'“Erma” di Bretschneider, pp. 322, € 38,00), che con i suoi saggi di specialisti di vari paesi costituisce una messa a punto utile anche agli studiosi.

La prima parte della mostra illustra le relazioni di parentela di Claudio, ragguaglia sulla città in cui nacque e ricostruisce le circostanze per le quali egli, contro ogni ragionevole previsione, a cinquant'anni suonati ascese al soglio imperiale. Si sa che tutti coloro a cui Augusto aveva pensato per la sua successione non gli sopravvissero. La terribile moglie Livia non arretrò davanti a nulla pur di spianare la strada a Tiberio Claudio, suo figlio di primo letto, il quale diede inizio alla dinastia giulio-claudia. A Tiberio successe Caligola, figlio di Germanico e quindi nipote di Claudio. Caligola sbeffeggiava crudelmente in pubblico quello zio goffo, tutto dedito a seriosi studi di antiquaria. Claudio lasciava fare, trovando più conveniente – come riporta Svetonio – passare per uno sciocco inoffensivo agli occhi del sospettoso nipote. Quando finalmente Caligola, dopo aver disgustato tutti con il suo folle dispotismo, fu ucciso in una congiura di palazzo, quasi tutti i membri della famiglia giulio-claudia erano morti o troppo piccoli per succedergli. Restava quel Claudio che, per quanto poco brillante, era pur sempre il figlio di Druso e il fratello di Germanico, due personaggi la cui memoria era ancora venerata. Si disse che gli stessi soldati che avevano trucidato Caligola lo avevano scoperto nascosto dietro una tenda, e che mentre implorava di non essere ucciso anche lui lo avevano salutato imperatore (fu il primo *princeps* a essere eletto dai pretoriani). In mostra è esposto il quadro di Charles Lebayle (1886) che ritrae la tragicomica scena, ma sarebbe stato bello vedervi affiancati quelli di Sir Lawrence Alma-Tadema con lo stesso soggetto. L'“imperatore per caso” (*mirabili casu*, chiosa Svetonio) si dimostrò peraltro non indegno del suo ruolo. In politica estera ampliò i confini dell'impero annettendovi ben cinque nuove province. In politica interna si mostrò aperto e lungimirante. La *Tabula Claudiana*, un'iscrizione su lastra di bronzo trovata a Lione nel Cinquecento e qui esposta con efficaci sussidi audiovisivi – ma accattivanti elementi multimediali sono accortamente utilizzati anche in altri punti del percorso –, riporta il suo parere favorevole alla presenza nelle sedute del senato anche di senatori non italici. Con esempi tratti dalla più antica storia etrusca (di cui era cultore) e romana, Claudio ricorda che l'inclusività era sempre stata una caratteristica dello stato romano e

una delle ragioni della sua prosperità (una lezione su cui oggi sarebbe bene meditare).

La mostra dà spazio ai grandi lavori pubblici voluti dall'imperatore, tra cui la costruzione di un nuovo acquedotto per Roma; la realizzazione di un bacino portuale di oltre 200 ettari a nord della foce del Tevere, che fu il polmone dell'approvvigionamento annonario della capitale; la regimentazione del lago del Fucino, che rivitalizzò l'economia della Marsica. In materia di religione Claudio mostrò per gli antichi rituali caduti in disuso uno speciale interesse che gli veniva dai suoi studi eruditi. Volle poi aggiungere al culto del divo Augusto quello della consorte Livia, che era anche sua nonna, aprendo così la serie delle imperatrici divinizzate. Ammodernò l'amministrazione statale creando una burocrazia professionale, a capo della quale mise dei liberti imperiali. Alcuni di loro, divenuti potentissimi, ebbero un peso nelle vicende politiche del principato e perfino nella vita privata dell'imperatore. Quest'ultima fu molto movimentata a causa delle sue mogli, in particolare la terza, la famigerata Messalina, e la quarta, la temibile Agrippina. Messalina, più giovane di Claudio di ben 35 anni, è passata alla storia per il suo insaziabile appetito sessuale, che avrebbe sfogato, secondo Tacito e Giovenale, nei bordelli della Suburra dove si prostituiva in incognito. Non si preoccupava di nascondere a corte le sue tresche, ma quando giunse a inscenare pubblicamente un 'matrimonio' con uno dei suoi amanti, Claudio stimò che la misura era colma e incaricò il liberto Narciso di eliminarla. Per risposarsi, stavolta con Agrippina, che era figlia di suo fratello Germanico, Claudio dovette superare degli ostacoli legali, ma mal gliene incolse, se è vero che fu proprio lei a eliminarlo con un piatto di funghi velenosi.

Il cinema si è interessato fin dai suoi esordi a Claudio e alle sue donne. Un saggio di Gwladys Bernard compreso nel catalogo ne ripercorre le tappe, mentre in mostra si possono gustare alcune chicche: una clip dell'*Agrippina* di Guazzoni (1910) e un'altra dell'*I, Claudius*, il film tratto dall'omonimo romanzo di Robert Graves che Josef von Sternberg aveva iniziato a girare nel 1936 ma che non fu mai completato. Nel ruolo di Claudio c'è un Charles Laughton praticamente perfetto. Il romanzo di Graves ha avuto in seguito molte altre trasposizioni. La più fedele è la serie prodotta dalla BBC nel 1976, che riabilita completamente il

protagonista, facendone un politico accorto e probò, che addirittura vagheggia di ripristinare il regime repubblicano. La mostra dell'Ara Pacis non arriva a tanto, ma certo ci dà un ritratto dell'uomo tutt'altro che caricaturale e sostanzialmente più attendibile.



## 10. Etruschi | Sobri, rustici, originali, pronti per il Novecento

2 giugno 2019

di Giuseppe Pucci

L'archeologo Massimo Pallottino definì felicemente 'romanzo etrusco' le molteplici declinazioni che il mito degli Etruschi ha conosciuto dal Rinascimento in poi. Alla nutrita bibliografia sull'argomento si aggiunge ora un informatissimo saggio di Martina Corgnati - *L'ombra lunga degli etruschi Echi e suggestioni nell'arte del Novecento*, Johan & Levi editore, pp. 240, € 24,00 - dedicato

alla ricezione degli Etruschi nel cosiddetto 'secolo breve'. Nel corso di quest'ultimo, argomenta l'autrice, docente all'Accademia di Brera, essi "sono stati sottoposti a un processo di metabolizzazione profonda che ha coinvolto artisti, intellettuali, registi, fotografi, e produttori, a vario titolo, di cultura di massa".

Tutto cominciò con la scoperta, nel 1916, dell'*Apollo di Veio*: fu l'epifania abbagliante di un canone di bellezza lontano dagli stereotipi un po' algidi dell'arte greca. *L'Apollo che cammina*, come fu chiamato, affascino proprio per la sua anticlassicità e sembrò dire agli artisti: venitemi dietro.

La rivista "Atys" dedicò nel 1918 un numero all'arte etrusca, ma anche altre riviste influenti come "Dedalo", diretta da Ugo Ojetti, diedero agli Etruschi a partire dagli anni venti ampio spazio. Nel 1926 sul manifesto della prima esposizione di *Novecento Italiano*, il movimento di giovani artisti animato da Margherita Sarfatti che voleva farsi promotore del rinnovamento dell'arte italiana, campeggiava paradossalmente proprio l'*Apollo di Veio*, vecchio di venticinque secoli. La contraddizione era solo apparente: Novecento preconizzava, in polemica con gli eccessi delle avanguardie futuriste, il *ritorno all'ordine*. Come "Valori Plastici" e "La Ronda", voleva recuperare la tradizione o, come si diceva all'epoca, il 'genio della nazione'; e quella etrusca fu sentita come un'arte indigena, schietta e originale: le fondamenta su cui costruire un'estetica nuova nel

segno di un antico non di maniera. Se, come disse con felice sintesi Emilio Cecchi, l'*Apollo di Veio* trionfò sull'*Apollo del Belvedere*, ciò avvenne perché era in sintonia con le tendenze dell'arte contemporanea: il cubismo e l'espressionismo, la scoperta dell'arte africana e dei primitivi italiani avevano spianato la strada.

Il fascino esercitato dalle forme semplici, perfino un po' grossolane, dell'arte etrusca (un'arte 'da pasticciere' la definì il tarquiniese Vincenzo Cardarelli) portò molti scultori italiani a proclamarsene eredi. Il vessillifero di questa tendenza, Arturo Martini, frequentò assiduamente il museo di Villa Giulia a Roma, e fu talmente influenzato dai manufatti etruschi, specie dai prodotti della coroplastica popolare, da affermare: "Io sono il vero etrusco; loro mi hanno dato un linguaggio e io li ho fatti parlare, li ho espressi". E il suo allievo Marino Marini proclamava con non minore orgoglio: "Io sono etrusco! Lo stesso sangue riempie le mie vene. In Martini e in me rinasce l'arte etrusca, noi continuiamo da dove loro si sono fermati".

Corgnati prende sistematicamente in esame le suggestioni etrusche presenti, in modo ora esplicito ora allusivo, negli artisti dell'epoca: Carrà, Andreotti, Messina, Scipione, Antonietta Raphaël, i fratelli Basaldella (Afro, Mirko e Dino) e molti altri. L'incontro con l'arte etrusca fu particolarmente significativo per Massimo Campigli, che ricordò a questo proposito il *coup de foudre* che ebbe nel 1928 al museo di Villa Giulia: "Comincia da quell'incontro con gli etruschi la mia pittura tipica, m'ero negato per anni ogni lirismo. Era una pittura infelice. E a cominciare dal '28 è una pittura felice". Dobbiamo credergli. Ma Corgnati opportunamente sottolinea che insieme agli Etruschi sono presenti come fonte di ispirazione in Campigli l'arte del Fayyum, quella mesoamericana, quella africana; sicché il termine 'etrusco' sussume in realtà, in lui come in altri, tutto ciò che è anticlassico. Più precisi, anche se meno numerosi, appaiono i riferimenti all'arte etrusca in Sironi e Severini. Essi però non contrappongono il mondo etrusco a quello classico, ma ne fanno l'antecedente di quello romano, "sobrio, rustico, potentemente originale", quello stesso di cui il fascismo rivendicava l'eredità.

È questo un tema che si sarebbe potuto approfondire. All'inizio, infatti, il fascismo si appropriò degli Etruschi in chiave nazionalista (non erano stati

loro a dare a Roma i fasci e il trionfo?). Ma quando nel 1938 arrivarono le leggi razziali, gli Etruschi diventarono un problema politico: dato che la loro lingua non era indoeuropea, si doveva ammettere che il popolo che aveva dominato Roma trasformandola da villaggio a metropoli (la 'Grande Roma dei Tarquini') non apparteneva alla razza ariana. Gli studiosi fascisti si arrampicarono sugli specchi per provare il contrario, adattandosi, *faute de mieux*, ad abbracciare la tesi dell'antropologo tedesco Eugen Fischer, il quale faceva degli Etruschi una razza a sé stante, caratterizzata somaticamente dal naso aquilino. Di qui la celebrazione dei grandi italiani dal naso aquilino, a cominciare da Dante. Si impose comunque l'idea, gradita al regime, che Roma aveva saputo assimilare le razze non ariane senza compromettere la sua purezza. Per provarlo, uno studioso per altri versi serio come Pericle Ducati, usò proprio la scultura. Confrontando due statue etrusche famose, l'Obeso e l'Arringatore, sostenne che la prima appartiene a una razza in declino, mentre la seconda, più recente, testimonia i miglioramenti prodotti dall'integrazione con una razza superiore.

Nel dopoguerra l'entusiasmo per gli Etruschi scema un po'. Se già nel 1942 Bianchi Bandinelli, in un saggio intitolato *Palinodia*, aveva definito l'arte etrusca irrimediabilmente inferiore a quella greca, nel 1955 Roberto Longhi fu addirittura sferzante: "non abbastanza colti per essere almeno manierati; non incolti abbastanza per restare ingenui, gli artigiani etruschi, fra tutti i loro notissimi demoni scelgono per l'arte quello della banalità". Il che non impedì che artisti importanti come Manzù e Greco continuassero a manifestare interesse per gli Etruschi. Non fa eccezione neppure Alberto Giacometti, anche se è da abbandonare - come dimostra Corgnati con solide pezze d'appoggio - l'idea diffusa che la sua *Femme debout* sia stata ispirata direttamente dal bronzetto etrusco noto come *Ombra della sera*.

Anche le *Reclining Figures* di Henry Moore denunciano il debito verso i personaggi recumbenti sui sarcofagi etruschi, e lo stesso si può dire di certe opere di Leoncillo. Meritatamente famoso è *L'Etrusco* di Michelangelo Pistoletto, figura antica che tocca la propria immagine riflessa in uno specchio e che, come spiega l'artista, "viene dal passato ma col suo gesto indica il futuro". In pittura si impongono i nomi di Pinot Gallizio e soprattutto di Mario Schifano, l'artista recentemente celebrato con una mostra a Villa Giulia, in cui da giovane aveva oscuramente lavorato come

tecnico disegnatore e dove gli Etruschi, per sua stessa ammissione, gli erano entrati sotto pelle. Ma suggestioni etrusche affiorano anche in figure che operano in generi considerati – a torto – minori, come la ceramica: Gio Ponti e Roberto Sebastián Matta. Cos'è stata, in conclusione, l'arte etrusca per quella del Novecento? La risposta di Corgnati, con la quale si può convenire, è: “citazione o nostalgia, messinscena o ironia, atmosfera o ibridazione, esercizio formale o memoria; o tutto insieme”.



## 11. Canova | Plasmare il Moderno facendo propria la lezione dell'Antico

16 giugno 2019

di Giuseppe Pucci

Su Antonio Canova la critica ha avuto sempre opinioni contrastanti. Anche quando il 'nuovo Fidia' (o 'nuovo Lisippo', come fu chiamato) era conteso dalle teste coronate di tutta Europa e perfino dalla giovane repubblica americana, altri lo liquidavano con una battuta: "scultore veneziano tradotto in greco". Nel secolo scorso Ludovico Ragghianti diceva di preferire alle sue statue, fin troppo

levigate, i bozzetti, gli schizzi e i disegni, dove meglio si apprezzava la vena spontanea dell'artista. Parimenti Elena Bassi, in un lavoro del 1943 ancora oggi fondamentale, osservava che lo scultore "rimane quasi prigioniero nelle pastoie delle teorie artistiche e soffocato dall'enfasi petulante dei contemporanei". Cesare Brandi fu più drastico: "Egli fu il primo e coscienzioso burocrate dell'arte [...]. La sua scultura resta il più nobile, il più coscienzioso, il più genuino e illusivo dei surrogati...". Una frase pur sempre meno feroce della lapidaria definizione di Roberto Longhi: "Antonio Canova, lo scultore nato morto". Valutazioni estreme, queste, difficilmente sottoscrivibili. Giudizi più equanimi e meditati hanno espresso in prosieguo di tempo Mario Praz, Giulio Carlo Argan e il suo allievo Antonio Pinelli, quest'ultimo tra i maggiori esperti di Neoclassicismo.

Di questo movimento Canova fu uno dei massimi esponenti nel campo della scultura (insieme al Thorvaldsen, al quale fu spesso contrapposto), e proprio il suo rapporto con l'arte dell'antichità classica è il punto di partenza obbligato per ripensare oggi, senza preconcetti, la sua personalità artistica. Ce ne fornisce l'occasione la mostra dal titolo *Canova e l'Antico* che dal 28 marzo (e fino al 30 giugno) riunisce al Museo Archeologico di Napoli (MANN) più di cento opere del maestro di Possagno (una dozzina di marmi, calchi in gesso, bozzetti in terracotta, e ancora

disegni, monocromi e tempere) che dialogano con quelle antiche custodite nello stesso museo.

È un confronto per analogia e opposizione quello che la mostra curata da Giuseppe Pavanello, direttore del Centro Studi Canoviani e tra le massime autorità sull'artista, propone al visitatore. 'L'ultimo degli antichi e il primo dei moderni' è una definizione che ben si attaglia a Canova, ma che rischia di restare una formula scolastica. Qui invece è possibile verificarla in un percorso sapientemente costruito, grazie anche alla sinergia con Paolo Giulierini, direttore del MANN, e Sergei Androsov, curatore della collezione canoviana dell'Ermitage di San Pietroburgo, che ha prestato sei marmi tra i più famosi, tra cui la *Ebe* e le *Tre Grazie*. Procedendo dall'atrio del museo al salone della Meridiana, al primo piano, il visitatore è posto via via davanti alle creazioni canoviane e ad alcune delle opere antiche a cui esse si richiamano, come l'*Apollo* che si incorona prestato dal Getty e l'*Apollo in riposo* del MANN o la *Venere italica* e l'*Afrodite* dei Musei Capitolini. Ha così modo di capire fino a che punto Canova introiettò il monito di Winckelmann secondo cui gli Antichi andavano imitati e non copiati: laddove con imitare si doveva intendere piuttosto la pratica di quell'*aemulatio*, che secondo gli antichi retori implicava l'ambizione di gareggiare col modello e, se possibile, di superarlo. Quintiliano lo dice esplicitamente: la copia fedele è un atto servile che il buon artista deve assolutamente evitare; fare meglio dei nostri predecessori non solo è possibile, è doveroso. Per questo Canova dichiarava orgogliosamente: "copie non ne fo", intendendo che il compito che si era assegnato non era quello di scolpire statue moderne alla maniera degli antichi, ma – cosa ben più impegnativa – di plasmare il Moderno facendo tesoro della lezione dell'Antico. L'Antico, sosteneva, bisognava "mandarselo in mente, sperimentandolo nel sangue, sino a farlo diventare naturale come la vita stessa", e aggiungeva di essere "adoratore dell'antico, ma non idolatra di tutte le antiche cose". In un'epoca in cui agli artisti si prescriveva di seguire pedissequamente i modelli antichi, Canova non si peritava di affermare che "un semplice copista di qualsiasi eccellente libro, il quale se tutto si applicasse a trascriverlo con esattezza, non saprebbe giammai con tal esercizio diventar letterato".

Dal giovanile *Teseo vincitore del Minotauro* sino all'*Endimione dormiente*, ultimato poco prima di morire, passando per il *Perseo* e le *Tre Grazie*, tutta

l'opera di Canova è uno sforzo immenso – dissimulato da una formidabile sprezzatura – per reinverare l'Antico nella sensibilità moderna. Se ne rese ben conto Stendhal, che scrisse: "Canova ha avuto il coraggio di non copiare i greci e di inventare una bellezza, come avevano fatti i greci: che dolore per i pedanti!". E non ci si faccia ingannare dalla grazia apparentemente estenuata e raggelata di certe sue creazioni. L'unico appunto che si può fare all'eccellente catalogo, curato anch'esso da Pavanello (Electa, pp. 360, € 40,00), è che i saggi che vi sono compresi non sottolineano abbastanza un fatto ormai da tempo acquisito: ovvero che il gusto neoclassico e il gusto romantico hanno radici comuni, le quali negli artisti romantici alimentano l'espressione delle passioni, mentre in quelli neoclassici – perlomeno nei grandi come Canova – generano una tensione alla perfezione tutt'altro che frigida. Oggi possiamo guardare all'artista veneto da una distanza sufficiente a capire che, nonostante l'ossequio formale alla tradizione classica, il suo è un linguaggio sostanzialmente non convenzionale, e per certi aspetti perfino rivoluzionario.

I saggi del catalogo illuminano invece in maniera esauriente il rapporto lungo e importante che Canova ebbe con la città di Napoli, inizialmente come giovane viaggiatore alla scoperta dei tesori artistici della città (fondamentale la conoscenza diretta delle statue antiche della collezione Farnese) nonché delle antichità di Ercolano e Pompei (ma si spinse fino a Paestum) e poi come realizzatore di tante opere commissionate dalla nobiltà locale e dagli stessi regnanti. Oltre al gesso del gruppo di *Adone e Venere* che, collocato dal marchese Berio nel cortile del suo palazzo, rivelò nel 1795 il genio dello scultore ai napoletani, è esposto anche il bozzetto della statua di Ferdinando IV di Borbone come nuovo Pericle, che dialoga in prospettiva assiale con la realizzazione in marmo, alta più di tre metri, tornata da non molto nella nicchia dello scalone in fondo all'atrio.

Risulta chiara dai saggi del catalogo la sostanziale *apoliticità* dell'artista, che lavorò per i Borboni, poi per Giuseppe Bonaparte, Giacchino Murat e Napoleone, poi ancora per i Borboni. Esemplare la vicenda del progettato monumento equestre di Napoleone, che dopo la caduta del dominio francese divenne quello di Carlo III di Borbone. Il celeberrimo gruppo di Ercole e Lica, fu interpretato dai francesi come l'Ercole Francese che abolisce la monarchia, ma fu Canova stesso a fare osservare

maliziosamente che poteva altrettanto bene leggersi come un Ercole restauratore che si disfa dell'eccessiva libertà imposta con le armi dai francesi in Europa. Canova aveva anche eseguito, su commissione di Thomas Jefferson, un ritratto di George Washington che, prima che rivoluzionario, considerava un 'galantuomo' (l'opera è andata perduta, ma il prezioso bozzetto superstite è esposto in mostra). All'ideologia l'artista antepose sempre ragioni interne all'arte: ben diverso in questo dall'altro grande protagonista del Neoclassicismo, il suo contemporaneo Jacques-Louis David.



## 12. Borboni | Donazioni, scavi, tutela e moda pompeiana

14 luglio 2019

di Giuseppe Pucci

Nel 2018, l'anno in cui è stata la capitale italiana della cultura, Palermo ha visto succedersi numerosi eventi culturali. Fra questi, ha spiccato la mostra *Palermo capitale del Regno. I Borbone e l'archeologia a Palermo, Napoli e Pompei*, ospitata nel Museo Archeologico 'Antonio Salinas' e rimasta aperta fino a pochi giorni fa. A suggello e insieme a testimonianza duratura di quella

ragguardevole impresa scientifica arriva ora un volume, dal medesimo titolo, curato per la Palermo University Press (collana "Artes") dalla responsabile della mostra e direttrice del Museo, Francesca Spatafora.

In apertura, un saggio di Daniele Palermo inquadra storicamente il non facile rapporto tra la Sicilia e i Borbone. Quando, dopo il congresso di Vienna, Palermo fu scelta a capitale del nuovo regno delle Due Sicilie, la città visse un momento di splendore; ma fu un privilegio che mantenne per un solo anno: già dal 1817 la capitale fu spostata a Napoli. La ferita inferta all'orgoglio isolano non si sarebbe mai rimarginata completamente, ma questo non impedì all'archeologia siciliana di conoscere positivi sviluppi. Già qualche anno prima, grazie alle donazioni di due appassionati collezionisti di antichità, Giuseppe Emanuele Ventimiglia, principe di Belmonte, e Carlo Cottone, principe di Castelnuovo, era nato il Museo di Palermo, annesso alla Regia Università e allestito nella Casa dei Padri Teatini di San Giuseppe.

Un contributo di Francesca Spatafora mette a fuoco, con l'ausilio di preziosi documenti d'archivio, la temperie culturale "fortemente condizionata da quei sentimenti patriottici che, nel patrimonio storico e artistico della propria terra, riconoscevano le radici e l'identità di un popolo" nella quale prese vita la nuova istituzione. Dopo l'Unità d'Italia, il direttore Antonio Salinas avrebbe definito il suo museo "opera del nuovo

Risorgimento politico d'Italia", ma allora fu chiaro che Palermo intendeva emulare Napoli, dove Ferdinando I aveva fondato, nel Palazzo degli Studi, il Museo Reale di Napoli.

Un acuminato saggio di Clemente Marconi sull'*Archeologia in Sicilia al tempo dei Borbone* sfata d'altra parte due *idées reçues* della storia degli studi, ovvero che l'archeologia scientifica sarebbe arrivata in Sicilia solo dopo l'Unità, e che prima di allora non ci sarebbero state né ricerche archeologiche sistematiche né una tutela efficace del patrimonio culturale. Le cose non stanno così: illuminante da questo punto di vista la figura davvero eccezionale di Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, a lungo anima della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia – ora meglio nota grazie a documenti di archivio di recente pubblicazione – e autore di cinque sontuosi volumi su *Le antichità siciliane esposte e illustrate* (1835-'42), dedicati agli scavi dei maggiori siti antichi dell'isola, da ovest a est: Segesta, Selinunte, Agrigento, Siracusa, Acre, Catania, Taormina e Tindari. Attraverso la Commissione, Serradifalco si preoccupò anche – in anticipo sui suoi tempi – di conservazione e valorizzazione, predisponendo anche servizi permanenti di guardiania.

A non molta distanza dalla sua fondazione, il museo di Palermo accrebbe le sue collezioni grazie alla munificenza dei Borbone. Francesco I, succeduto a Ferdinando I, donò nel 1825 numerose opere provenienti dagli scavi effettuati a Pompei tra il 1821 e il 1825, mentre nel 1831 Ferdinando II fece giungere a Palermo gli arredi della domus pompeiana di Sallustio e altri reperti dalla villa di Contrada Sora a Torre del Greco (sono le opere che costituivano il nucleo della mostra appena conclusa). Due saggi del volume – uno di Massimo Osanna, attuale direttore del Parco Archeologico di Pompei, l'altro di Laura D'Esposito e Francesco Muscolino, archeologi della stessa istituzione – ripercorrono sinteticamente la storia dell'esplorazione borbonica delle città sepolte dal Vesuvio, mentre i contributi di Rosanna Equizzi, Chiara Portale, Antonina Imboccarì e Laura Toniolo analizzano in dettaglio le donazioni borboniche al museo di Palermo.

All'interno di un saggio di Cristina Polizzi sul Parco della Favorita, creato da Ferdinando IV all'epoca del suo esilio a Palermo, trova spazio la storia di un'altra statua donata alla città dai Borbone nel 1827: la Menade, allora

creduta Pomona, dea dei frutti, che fino alla metà del secolo scorso adornava un viale del parco che da lei prendeva il nome. Nella mostra appena chiusa era lei che si incaricava di accogliere il visitatore.

Conclude il volume un pregevole saggio di Simone Rambaldi sul gusto "pompeiano" a Palermo tra Sette e Ottocento. È una ricerca originale, che esplora sistematicamente un tema fino ad oggi trattato solo in maniera rapsodica. Scopriamo così che sono davvero molti – e pregevoli – i monumenti palermitani interessati da quella moda che, diffusa dalle tavole delle *Antichità di Ercolano Esposte* (1757-1792), furoreggiò praticamente in tutta Europa.

Molti sono i meriti di questa pubblicazione, che per ironia esce proprio nel momento in cui la curatrice Francesca Spatafora, che dal 2013 ha profuso uno straordinario impegno nella rivitalizzazione del Museo 'Antonio Salinas', viene inopinatamente destinata ad altro incarico. Burocratici criteri di rotazione hanno prevalso sugli appelli della comunità scientifica internazionale a sostegno di una studiosa che aveva così ben meritato.



### 13. Etruschi | Il gusto policromatico delle élites tirreniche

8 settembre 2019

di Giuseppe Pucci

In un saggio giovanile del 1926 Ranuccio Bianchi Bandinelli se la prese con la policromia delle terrecotte etrusche che – affermò senza mezze parole – “ci offende con la sua violenza”. Chissà se il grande archeologo avrebbe detto la stessa cosa davanti agli straordinari materiali della mostra Colori degli Etruschi. Tesori di terracotta che fino al 2 febbraio resterà aperta alla Centrale Montemartini di Roma

(catalogo edito da Gangemi, pp. 256, e 34,00). A monte di questo evento espositivo c'è l'eccezionale recupero effettuato nel 2016 dai Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio culturale – quello reso famoso dal Generale Conforti, da poco scomparso – nel porto franco di Ginevra: ben 45 casse zeppe di reperti archeologici trafugati illegalmente dal nostro paese, fra i quali oltre mille frammenti di lastre dipinte. La loro tipologia ne denuncia senza ombra di dubbio la provenienza da Cerveteri (l'antica Caere), la città che lo storico Dionigi di Alicarnasso definì “la più prospera e popolata dell'Etruria”. A detta di Plinio il Vecchio ancora ai suoi tempi (I sec. d.C.) esistevano a Caere pitture più antiche di quelle note a Roma e di grande perfezione.

I materiali ora esposti a Roma (una prima mostra era stata allestita l'anno scorso nel Castello di Santa Severa) danno ragione a Plinio e ampliano in modo tanto spettacolare quanto insperato la conoscenza di una produzione artistica finora nota da poche testimonianze, perlopiù finite fuori d'Italia (al Louvre, al British Museum, nei musei di Berlino, nella Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen, al Getty). Si tratta di pannelli di terracotta policroma – datati tra il 530 e il 480 a.C. – che, giustapposti a formare dei fregi continui (sui bordi di molti frammenti sono dipinti dei numeri che servivano al loro assemblaggio), erano in origine applicati alle pareti di costruzioni di prestigio (edifici pubblici e dimore gentilizie, prima ancora che tombe), secondo un uso importato dalla Grecia. Sappiamo del

resto che il nobile corinzio Demarato si era trasferito verso la metà del VI sec. a.C. in Etruria e che al suo seguito c'era anche il pittore Eugrammos (in greco: 'colui che dipinge bene'). È possibile che sia stato quest'ultimo a far conoscere localmente la tradizione corinzia delle lastre dipinte.

Le lastre recuperate sono opera di botteghe ceretane. Uno dei nuovi frammenti reca il nome – purtroppo incompleto – del pittore: su un'iscrizione in caratteri etruschi incisa prima della cottura si legge: *Nella (casa/officina) di Satharas io, Mur [--- (ho fatto)*. Si può ipotizzare che l'artista lavorasse per conto dell'aristocratico il cui nome viene citato per primo. Per due anni gli archeologi della SABAP (Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Roma, la provincia di Viterbo e l'Etruria Meridionale) hanno ricomposto con pazienza certosina i frammenti sequestrati (i pezzi interi saranno stati purtroppo venduti subito) e i risultati sono entusiasmanti.

Le lastre ci restituiscono, con una gamma cromatica a volte inusuale e per ciò stesso seducente, un repertorio di temi legati all'immaginario delle élites della metropoli tirrenica, che amavano mostrare la loro adesione ai modelli culturali greci. Fra i temi mitologici compaiono l'uccisione di Medusa da parte di Perseo e le fatiche di Eracle (il grande eroe civilizzatore che si guadagnò l'ammissione fra gli dèi per i suoi propri meriti), in una versione più antica rispetto a quella canonizzata verso il 460 a.C. dalle metope del tempio di Olimpia. Ci sono anche rappresentazioni di fanti e cavalieri in armi, come si conviene a una aristocrazia arcaica che faceva del guerriero una figura sociale preminente. Un frammento di quelli sequestrati a Ginevra 'attacca' con un altro ancora conservato a Cerveteri: prova, se mai ce ne fosse stato bisogno, della sua provenienza e autenticità. Ci sono poi scene di gare atletiche, altra attività appannaggio dei ceti acculturati. Non mancano le scene di danza e quelle riconducibili al simposio, un costume greco di cui l'alta società etrusca fece uno status symbol. Ritroviamo in qualche modo in queste immagini quella 'gioia di vivere' che – un po' corrvamente, per la verità – siamo soliti associare agli Etruschi. Il rientro delle terrecotte trafugate in Svizzera è stato accompagnato da quello di analoghi reperti dalla Danimarca, reso possibile da un intelligente accordo con la Ny Carlsberg Glyptotek. È un'opportunità unica vederli ora esposti qui insieme ad altri restituiti dal Getty. La mostra è stata curata da Claudio Parisi Presicce (Soprintendenza

Capitolina), Alfonsina Russo (Parco Archeologico del Colosseo), Leonardo Bochicchio, Daniele Federico Maras e Rossella Zaccagnini (SAPAB).

L'allestimento, sobriamente elegante, si inserisce in maniera non stridente negli spazi del museo della Via Ostiense, che col suo unico mix di arte antica e archeologia industriale resta uno dei più affascinanti della capitale. Chi ancora non lo conoscesse approfitti di questa occasione per visitarlo.



## 14. Odissea | Volterra-Sperlonga, un etruscologo sulle tracce di Ulisse

20 ottobre 2019

di Giuseppe Pucci

L'identificazione dei luoghi che Omero nell'*Odissea* fa toccare a Ulisse sulla via di Itaca ha ossessionato sia gli antichi che i moderni. Eratostene di Cirene, uno scienziato vissuto tra III e II secolo a.C., era al riguardo piuttosto scettico: "Si troverà dove ha navigato Ulisse - diceva - quando si troverà il cuoiaio che ha cucito l'otre dei venti". Ciò non ha impedito il pullulare delle ipotesi più disparate. Di

recente un ingegnere nucleare italiano ha voluto collocare le avventure dell'eroe addirittura nel mar Baltico!

Maurizio Harari, etruscologo di vaglia, tra i pochi capaci di spaziare oltre gli stretti confini della propria specializzazione, col suo *Andare per i luoghi di Ulisse* (il Mulino, collana "Ritrovare l'Italia. Itinerari d'autore", pp. 126, € 12,00), ci offre ora un suo personalissimo 'baedeker' per quelle che Vitruvio, definì le *Ulixis errationes per topia* (il vagare di Ulisse "di luogo in luogo, di paesaggio in paesaggio, di forma in forma", come finemente traduce il Nostro).

Harari si attiene tacitamente all'itinerario stabilito nel 1933 dall'ellenista francese Victor Bérard (quello più accettato da quanti non si rassegnano all'idea che quella omerica sia una geografia di pura invenzione), il quale situava la gran parte delle tappe di Ulisse nel Mediterraneo centrale. Ma è soprattutto nell'area tirrenica che si svolge il suo "possibile viaggio ... zigzagante, guidato da comparazioni e rimandi di storie e di immagini". L'autore non ha pretese di completezza, né di sistematicità. Piuttosto indulge, cercando anche la complicità del lettore, al piacere della memoria, rivivendo in un soggettivo *nóstos* - quale termine più appropriato? - momenti della propria *Bildung* di studioso.

Il viaggio-racconto parte da Volterra, dove molte delle urne funerarie etrusche del Museo Guarnacci – Harari rievoca la sua prima visita nel lontano 1975 – sono decorate con scene dell’*Odissea*. Una raffigura “Circe e il brutal suo beveraggio” (così epitomò D’Annunzio), immagini usate come esortazione a trascendere la bestialità della condizione umana. Altre raffigurano la fuga dall’antro di Polifemo, metafora dell’anima che evade dalla prigione del corpo, e le Sirene, qui non mostruose *Mischwesen* ma simili a Muse il cui canto misterioso promette al defunto una fama che gli sopravviverà.

Non mancano rappresentazioni di altri episodi odissaici, fra cui la *nékya*, la discesa nel mondo dei morti. E certo colpisce lo stretto rapporto che lega il mondo etrusco a Ulisse. Secondo lo storico Teopompo di Chio addirittura l’eroe, “una volta rientrato in patria e venuto a sapere di certe cose che si raccontavano sulla condotta di Penelope”, si trasferì in Etruria e vi fondò la città di Gortinea (Cortona), dove morì e fu sepolto. A questa leggenda se ne sovrappone un’altra, secondo cui proprio a Cortona si sarebbero insediati i Pelasgi (il popolo dei *Migranti*, secondo l’etimo) scacciati dalla Grecia e guidati dal loro re Nanas. E secondo l’erudito bizantino Tzetze, Ulisse avrebbe avuto un secondo nome molto simile: Nanos, “e chi lo chiamava in un modo chi nell’altro”. La tomba cortonese di Ulisse nessuno l’ha mai trovata, ma ad Harari piace credere che, se esistette veramente qualcosa data per tale, doveva assomigliare allo sfarzoso tumulo noto come “secondo Melone del Sodo”.

Da Cortona ci si sposta a Orvieto, nel Museo Faina, dove la scena, conservata sul sarcofago di Torre San Severo, di Ulisse che scanna un montone perché le ombre dell’Ade se ne abbeverino e gli parlino è il punto di partenza per ulteriori approfondimenti sulla localizzazione tirrenica della saga di Ulisse (che Harari giustamente collega ai contatti tra Etruschi e Greci dell’Eubea, gli stessi che trasmisero loro l’alfabeto), senza dimenticare quella, speculare e di poco anteriore, nell’area adriatica.

Poi Harari ci accompagna a Tarquinia, facendosi a sua volta accompagnare da nomi illustri: D.H. Lawrence, Marguerite Duras, Vincenzo Cardarelli, che su Tarquinia hanno lasciato pagine memorabili. Sulle pareti dipinte della Tomba dell’Orco Il ritroviamo Ulisse che acceca il Ciclope, insieme a una folla di personaggi che popolano quel regno di Ade che all’eroe fu dato di

visitare da vivo (ci sarà, azzarda Harari, un'eco della *nékya* – perdita – che Polignoto dipinse a Delfi?). Un terzo incontro con Polifemo ci aspetta nella tappa romana, al Museo dei Conservatori. Si tratta della scena dipinta su un vaso, verso la metà del VII secolo a.C., da uno dei primi artisti greci che ha firmato una sua opera. Volle firmarla nonostante che – o magari proprio perché – il suo nome, Aristonothos, denunciassse la sua condizione di bastardo (in greco: *nóthos*): era insomma un signor Nessuno, esattamente come l'astuto Ulisse aveva detto a Polifemo di chiamarsi.

L'ultimo appuntamento è nel paese di Circe. Sul promontorio laziale che dalla temibile incantatrice prende il nome nessun monumento figurato ci parla di lei, tantomeno di Ulisse; ma poco lontano, a Sperlonga, c'è un'intera, fantasmagorica, barocca Odissea di marmo. L'aveva fatta allestire l'imperatore Tiberio nella grotta che fungeva da scenografico salone da pranzo in una sua villa sul mare. Le sculture, di altissima qualità (che siano originali o copie, in fondo poco importa), sono ora ricomposte nell'attiguo museo. Rappresentano Ulisse che recupera il corpo di Achille, Ulisse che ruba il Palladio dalla rocca di Ilio insieme a Diomede, Scilla che, trasformata in ibrido mostro proprio da Circe, assale la nave di Ulisse divorando i marinai e – poteva mancare? – l'accecamento di Polifemo. Qui si conclude il libro, che si potrebbe accostare a un poemetto alessandrino, per come riesce a coniugare eleganza ed erudizione, con una scrittura che ha nella sprezzatura la sua cifra. Seneca bollava come inutili i libri che discettavano su dettagli minimi dei poemi omerici, cose – diceva – che “se le pubblici non apparirai più colto ma più pedante”. Non lo si può dire certo di questo.



## 15. Pompei-Santorini | Due città, due vulcani, un giorno solo

1 dicembre 2019

di Giuseppe Pucci

*A tale of two cities*: così, citando il romanzo di Dickens, avrebbe potuto intitolarsi la mostra attualmente aperta alle Scuderie del Quirinale (ancora fino al 6 gennaio 2020). Le due città sono Pompei e Santorini, due siti antichi accomunati da uno stesso destino, quello di essere stati distrutti da una terrificante eruzione.

Anche il titolo scelto, però (*Pompei e Santorini. L'eternità in un giorno*) allude a

un'opera letteraria. *Elle est retrouvée. / Quoi ? - L'Eternité* sono versi di Arthur Rimbaud (già riecheggiati dal titolo di un romanzo di Marguerite Yourcenar). Un giorno o poco più, in effetti, fu sufficiente ai due vulcani per fermare il tempo e consegnare all'eternità tanto il centro campano che l'isola delle Cicladi. Paradossalmente, la distruzione che pose termine alla loro esistenza ha anche sigillato, preservandole, informazioni preziose per ricostruire la civiltà di cui erano espressione. A ben vedere altre due parole della stessa poesia di Rimbaud avrebbero potuto fare da epigrafe a questa mostra: *Science avec patience*. Come caratterizzare meglio la fatica degli archeologi, che quell'eternità hanno riattualizzato, recuperandola pezzo dopo pezzo alla storia?

La vicenda dei due siti è diversa: Pompei fu seppellita nel 79 d.C., Akrotiri (ovvero Thera Alta, dall'antico nome dell'isola che qualcuno vorrebbe identificare con l'Atlantide di Platone) diciassette secoli prima, intorno al 1600 a.C.; Pompei è stata scavata a partire dal 1748, Akrotiri praticamente solo dal 1967. I due curatori (Massimo Osanna, Direttore del Parco Archeologico di Pompei, e Demetrios Athanasoulis, Direttore delle Antichità delle Cicladi) hanno avuto l'idea di mettere a confronto la Pompei romana e la "Pompei dell'Egeo" estraendo dalle rispettive 'capsule del tempo' oltre trecento oggetti, tutti - bisogna dirlo - di qualità molto alta oltre che ben conservati (e va sottolineato che è la prima volta che materiali di Santorini sono esposti fuori della Grecia), che testimoniano

della cultura materiale e artistica di due società distanti fra loro nel tempo ma non troppo nello spazio, essendo entrambe fiorite in quel Mediterraneo che Platone definì “uno stagno”, ed entrambe straordinariamente vivaci e avanzate.

Il percorso della mostra inizia con Pompei, ‘punto medio’ nella scala del tempo tra noi e Akrotiri, che cessò di esistere nella tarda Età del bronzo. Le case di Pompei, con la loro articolazione funzionale, la loro elegante decorazione musiva e pittorica, la loro squisita suppellettile danno un’idea del way of life dei loro abitanti, anche se limitatamente ai ceti più agiati. Fanno loro da pendant le case di Akrotiri, in ognuna delle quali è stata trovata almeno una stanza affrescata. La mostra offre una significativa scelta di questi straordinari incunaboli della pittura parietale europea, tra cui l’affresco sapidamente naturalistico dei giovani pescatori (forse testimonianza di un rito di passaggio all’età adulta), quello con il fregio miniaturistico raffigurante un fiume, con uccelli acquatici e altri animali (c’è anche il favoloso grifone) e un altro raffigurante una dea in trono che riceve da una scimmia dall’improbabile pelame azzurro l’offerta di stimmi di croco (la pianta da cui si ricavava il prezioso zafferano). Non manca un’ampia selezione di splendidi vasi, dipinti con motivi che sembrano quasi anticipare il Liberty, e altri oggetti di uso quotidiano, fra cui calchi in gesso di raffinati mobili in legno.

Quello che manca, o che quanto meno avrebbe potuto esserci in misura maggiore, è una narrazione che coinvolga il visitatore e lo guidi in tutto il percorso. Il pannello iniziale dà le coordinate essenziali, e via via le didascalie dei pezzi esposti offrono punti di appoggio, ma una così singolare storia parallela avrebbe meritato un esteso storytelling, di sicura presa sul pubblico. Come spesso avviene, anche in questo caso molto si è voluto demandare al catalogo (una coedizione Scuderie del Quirinale-L’Erma di Bretschneider, pp. 272, € 36), che raccoglie autorevoli contributi su varie tematiche afferenti alla mostra, ma che non sostituisce la narrazione unificante. Particolarmente apprezzabili i saggi di Luigi Gallo (Eruzioni sublimi. Le catastrofi vulcaniche nell’immaginario artistico moderno e contemporaneo) e di Anna Mattiolo (La memoria del futuro: riflessioni tra archeologia e contemporaneità), che mettono a fuoco uno degli assi portanti della mostra: l’impatto che le eruzioni vulcaniche e i ritrovamenti di Pompei – specialmente i calchi delle vittime – hanno avuto

sugli artisti, dal Settecento, quando si afferma l'estetica del Sublime, a oggi.

Attraverso le opere degli autori presenti (e fra essi si contano William Turner, Giovanni Maria Benzoni, Filippo Palizzi, Arturo Martini, Renato Guttuso, Andy Warhol, Anthony Gormley, Richard Long, Allan McCollum, Damien Hirst) si snoda un filo rosso – rosso come la lava – che attraversa la temporalità 'diversa' (Foucault parla di eterocronia) della rovina. Come ci ha insegnato Marc Augé, c'è uno scarto fra il tempo contingente, che passando lascia dietro di sé macerie e detriti, e il tempo puro che si manifesta in reperti come quelli oggetto di questa mostra, obliterati da un repentino evento geologico che li ha situati in una zona di confine tra natura e storia: un tempo che è passato ma che dura indefinitamente. Sarebbe stato bello vedere esposto in questa mostra *Gli ultimi visitatori di Pompei* di Carel Willink (1933), un notevole esempio di 'realismo magico' dove dei signori elegantemente vestiti sembrano attendere sotto il Vesuvio fumante un 'finale di partita' che c'è già stato: bella metafora dell'eternità 'in un giorno'. Un giorno che è insieme ieri, oggi e domani.



## 16. Torelli | A Tarquinia ascesa e caduta di una grande famiglia etrusca

12 gennaio 2020

di Giuseppe Pucci

Fare libri, sosteneva Jean de la Bruyère, è un mestiere simile a quello dell'orologiaio.

Intendeva dire che ci vogliono acribia, pazienza e periodici aggiustamenti.

L'aforisma ben si attaglia all'ultimo (ma solo nel senso di più recente) lavoro di Mario Torelli: *Gli Spurius Una famiglia di principes nella Tarquinia della "rinascita"*

(L'Erma di Bretschneider, pp. 206, €

145,00). Lo studioso – parliamo di uno dei

nostri maggiori archeologi, capace di spaziare con pari competenza dall'età arcaica a quella tardo-antica – cominciò a occuparsi degli Spurius oltre mezzo secolo fa, quando, nel prendere in mano un frammento di iscrizione latina conservato in una scatola di scarpe nel magazzino del museo di Tarquinia, si rese conto, con un'emozione ancor oggi viva nel suo ricordo, che 'attaccava' con altri frammenti rinvenuti decenni prima presso la cosiddetta Ara della Regina, il tempio poliadico dell'antico centro etrusco. Erano tutti pertinenti a tre statue erette nella prima età imperiale ai membri di una famiglia tarquiniese protagonista di imprese gloriose fra il V e il IV secolo a.C., ma il nome di questa famiglia non compariva nel testo noto fino a quel momento. Le poche lettere presenti sul frammento riesumato dalla scatola di scarpe fornirono in modo insperato la risposta: si trattava degli Spurius (latinizzati in Spurrinae).

In un libro del 1975 Torelli ne ricostruì magistralmente la prosopografia: l'iniziatore delle fortune era stato Velthur Spurrinna figlio di Lars, che ricoprì due volte la massima magistratura della città (il titolo latino praetor corrisponde all'etrusco zilath) e, primo fra tutti gli Etruschi, come viene sottolineato nel suo elogium, trasportò per mare un esercito in Sicilia. Torelli collegò quest'impresa alla guerra che nel 415-414 a.C. gli Ateniesi stavano conducendo contro Siracusa, e a cui Tarquinia partecipò come alleata di Atene. Stando allo storico Tucidide, l'unica vittoria riportata dagli alleati sui Siracusani si dovette proprio al contingente accorso da

Tarquini. I fasti familiari furono continuati dal figlio, anch'egli di nome Velthur, ma il suo elogium è troppo lacunoso: sappiamo solo che ricoprì come il padre la più alta carica di Tarquinia. Meglio informati siamo invece sul conto di Aulo Spurinna, nipote del primo Velthur. Aulo, si dice nel suo elogium, fu primo magistrato per ben tre volte, e agì anche al di fuori della sfera tarquiniese: intorno alla metà del IV secolo a.C. abbatté un regime 'tirannico' a Cerveteri, sicuramente per instaurarvi una repubblica aristocratica come a Tarquinia; intervenne ad Arezzo in seguito a una rivolta di servi della gleba, e strappò a Roma, che si era incuneata in territorio etrusco, alcuni insediamenti sulla riva destra del Tevere. I tre Spurinna ebbero in vita l'onore del trionfo, e Torelli ipotizzò da subito che le tre statue fossero state erette in loro onore da un discendente della stessa famiglia: quel Vestricio Spurinna che occupò posizioni di rilievo a Roma nel I secolo d.C. Negli oltre quarant'anni trascorsi da quel primo lavoro Torelli, da quello studioso di razza che è, non ha mai abbandonato il dossier, tornando in varie sedi su particolari che gli apparivano meritevoli di approfondimento, quando non di correzione, in attesa di produrre un'opera conclusiva, "come vorrebbe essere appunto questa, anche per l'età del suo autore" (ma il 'ragazzo' ultraottantenne ha ancora entusiasmo e capacità di lavoro da vendere).

E le novità contenute in questa che troppo modestamente l'autore chiama una *summula* non sono né poche né da poco. Rispetto ai lavori precedenti c'è una maggiore attenzione al contesto. L'erezione di statue di trionfatori è immaginabile solo in un tempio che avesse le stesse funzioni che a Roma aveva il Capitolium. Perciò Torelli, dopo aver smontato l'ipotesi che il tempio dell'Ara della Regina fosse dedicato, come ipotizzato dagli scavatori, a una divinità straniera (Hercle, versione etrusca di Eracle), lo attribuisce con argomenti convincenti a Tinia, la divinità più importante del pantheon etrusco, omologo del Giove Capitolino romano (in epoca romana la cella sembra essere stata tripartita, probabilmente per ospitare la triade Giove, Giunone, Minerva, proprio come a Roma, a riprova dell'analogia funzionale tra i due edifici). La ristrutturazione più sontuosa del tempio (quella a cui appartiene il notissimo rilievo dei Cavalli Alati), databile intorno al 380 a.C., avvenne all'epoca di Velthur II, e benché poco si sappia di quest'ultimo, Torelli, riportando come sempre l'archeologo dovrebbe fare la documentazione materiale al quadro storico, vede in lui il vero artefice della 'rinascita' della città-stato, basata su una radicale

riorganizzazione socio-economica (l'affrancamento dei servi e un diverso sistema di produzione agricola). Ma le acquisizioni scientifiche più rilevanti riguardano uno dei monumenti più importanti di Tarquinia, la Tomba dell'Orco, così detta per le pitture parietali con scene del regno dei morti. L'ipogeo in realtà è costituito da due tombe comunicanti, la tomba I, della prima metà del IV secolo a.C., e la tomba II, della seconda metà di esso. Accantonando definitivamente l'idea, sostenuta da altri in passato, che il fastoso sepolcro fosse stato costruito fin dall'origine dai Murinas, una famiglia di scarsissimo rilievo nel IV secolo, Torelli propone con validi argomenti di vedervi invece la tomba gentilizia proprio degli Spurinas, attribuendo la prima fase a Velthur I e l'ampliamento a Velthur II. I Murinas subentrarono solo quando i vecchi proprietari abbandonarono il sepolcro, e verosimilmente la città stessa, probabilmente perché i Romani, dopo la conquista, costrinsero all'esilio gli aristocratici di cui non si fidavano. Se fossero stati dei legittimi discendenti, argomenta Torelli, non si spiegherebbe perché abbiano cancellato dalle pareti molte immagini dei vecchi proprietari.

L'archeologo traccia in sostanza con mano felice l'ascesa e la caduta di una grande famiglia, e non come in un romanzo alla Thomas Mann, bensì costruendo una solida trama di *Realien*, ricavati dall'epigrafia e dall'analisi iconologica. Quest'ultima è particolarmente affilata. Anche se la *nékya* (discesa agli inferi) dipinta nella tomba dell'Orco II presenta ovvii e immancabili riferimenti a quella di Ulisse cantata da Omero, Torelli ne evidenzia altri, riferibili a quella più tarda di Enea narrata da Virgilio (il quale potrebbe anche avere attinto a fonti di ascendenza etrusca). Nel complesso programma figurativo abbondano i personaggi mitici. Gli eroi positivi sono quelli di cui le future generazioni degli Spurinas sono destinate a reincarnare le virtù (il prestigio di Agamennone, la forza di Aiace e la metis, l'intelligenza pratica, di Palamede), mentre i grandi peccatori sono lì a ricordare l'ineluttabilità del destino degli uomini: da vivi non si entra nell'Ade, come osarono fare Teseo e Piritoo, che perciò furono condannati a restarvi prigionieri; da morti non se ne esce, come invano tentò di fare Sisifo con l'inganno. La lezione di metodo che Torelli ci impartisce con questo libro è riassunta da lui stesso in poche parole: l'archeologo ha il dovere di tentare un approccio "globale, particolarmente utile soprattutto nel caso in cui appaia possibile accostare i dati della tradizione letteraria a quella archeologica, evitando però rozze

contaminazioni". Come non essere d'accordo? Sbaglia lo studioso che pretende di attenersi esclusivamente ai fatti accertati. Come diceva Thomas Huxley, "coloro che si rifiutano di andare oltre il fatto, raramente arrivano al fatto stesso".



## 17. Coarelli | Iside arriva a Roma, lezione di metodo (contro il ribassismo)

8 marzo 2020

di Giuseppe Pucci

Se c'è un autore a cui non si saprebbe applicare la categoria di 'stile tardo' elaborata da Edward Said, questi è Filippo Coarelli. Archeologo di fama internazionale, da oltre mezzo secolo produce fondamentali lavori sul mondo greco-romano in modo non diverso, ora che è ultraottantenne, da come faceva ai suoi esordi, negli anni sessanta del secolo scorso. Immutati permangono la passione

per la ricerca e il rigore euclideo delle dimostrazioni, supportato da una padronanza straordinaria delle fonti letterarie e della documentazione materiale. Gli anni non hanno attenuato neppure la vis polemica della sua prosa, che sa rendere sapida una materia che può risultare ostica ai più (una dote, questa, che ha ereditato dal suo maestro Ranuccio Bianchi Bandinelli). Gli accademici sanno distillare oblique perfidie nei confronti dei colleghi di cui non condividono le tesi. A Coarelli, accademico malgrè lui, preme più stabilire la verità storica che demonizzare l'avversario, ma certo non le manda a dire. Una costante nei suoi lavori è la critica alla settorialità: è insofferente nei confronti di quegli studiosi che guardano alla storia antica col paraocchi del loro specialismo e non sanno inserire i dati in un contesto più ampio, confrontandosi con altre discipline. Per Coarelli, come già per il grande filologo Giorgio Pasquali, "non esistono discipline, ma solo problemi da risolvere". Da sempre poi egli ha una spiccata avversione per i cosiddetti 'ribassisti', coloro che per eccessiva prudenza – il più delle volte dettata da un pregiudizio – tendono a datare i fenomeni storici a un'epoca più recente rispetto a quella che si evince da una lettura spassionata delle fonti.

Da Alessandria d'Egitto

Entrambi questi Leitmotive si ritrovano nel suo ultimo libro: *Initia Isidis L'ingresso dei culti egiziani a Roma e nel Lazio* (Agorà & Co., pp. XV-163, € 35,00). Pur essendo noto al grosso pubblico soprattutto per la sua guida

archeologica di Roma (un best-seller che ha avuto diverse riedizioni da quando apparve nel 1974), molti sono i suoi interessi, e tra questi vi è quello per il culto di Iside nel mondo romano. A questo tema ha dedicato in passato almeno una dozzina di saggi, dei quali questo libro costituisce, a detta del suo stesso autore, una summa "a futura memoria". Può sembrare una ricerca di storia delle religioni come tante, ma è molto di più: è la chiave di accesso all'affascinante laboratorio di uno studioso (ma spendiamo pure la parola 'maestro'...), che ha passato la vita a indagare il mondo antico con un'acribia e un'energia che non cessano di stupire. La questione che qui Coarelli pone con forza è quella della data di introduzione del culto isiacco nel mondo romano. Iside giunse a Roma, insieme al suo sposo Serapide e al loro figlio Arpocrate, da Alessandria d'Egitto, dove i Tolomei avevano accortamente promosso il loro culto per accomunare l'élite dei nuovi padroni greci e i sottoposti indigeni. Coarelli è convinto che le condizioni per la penetrazione della religione isiacca in Italia fossero presenti già nel III secolo a.C. Contatti tra Roma e l'Egitto tolemaico ci furono fin da quando, nel 273 a.C., i due stati stabilirono rapporti diplomatici ufficiali, come attesta una fonte tarda ma affidabile, in quanto deriva dall'autorevole Tito Livio. Gli storici moderni si mostrano però scettici al riguardo, perché per i successivi sessant'anni non ci sarebbe traccia di altri rapporti. A ciò Coarelli ribatte osservando che questo silenzio è semplicemente dovuto alla perdita della seconda decade della Storia di Roma di Tito Livio, che copriva il periodo compreso tra il 292 e il 219, mentre indizi di segno contrario si ricavano prendendo in considerazione un contesto più ampio, che tenga conto di tutti gli scambi commerciali e culturali. Il misterioso poemetto Alessandra, per esempio, composto da un certo Licofrone vissuto ad Alessandria all'epoca di Tolomeo Filadelfo (285-246 a.C.), profetizza un ruolo da grande potenza per i discendenti dei Troiani (ossia i Romani): secondo Coarelli l'opera fu ispirata proprio dalla corte tolemaica, che aveva buoni rapporti con Roma e teneva a mantenerli. Più tardi i rapporti si estesero anche alla cultura figurativa: sappiamo che nella prima metà del II secolo a.C. un pittore di paesaggi alessandrino era attivo a Roma, e che più avanti mosaicisti alessandrini realizzarono il famoso mosaico nilotico di Palestrina.

Lucio Emilio Paolo, ma quale?

Certo, tutto questo, Coarelli lo ammette, non prova di per sé la contemporanea presenza di culti egiziani in Italia; ma non si può non

essere d'accordo con lui quando stigmatizza la sistematica lettura 'ribassista' delle fonti che potrebbero attestarlo. Tipico il caso della notizia riportata dallo storico Valerio Massimo, secondo cui il console Lucio Emilio Paolo avrebbe eseguito l'ordine del senato di abbattere i santuari di Iside e Serapide. A quale epoca è riferibile l'evento? Dato che ci sono più consoli con questo nome, tutto dipende da quale scegliamo. Per tutta una serie di buone ragioni è più probabile che si tratti di quello vissuto nel II secolo a.C., ma la maggior parte degli storici opta invece per un altro del secolo successivo, proprio per la resistenza ad ammettere l'esistenza di santuari del culto egiziano a Roma in un'epoca così antica. Eppure da Tito Livio sappiamo che sullo scorcio del III secolo a.C. a Roma erano penetrati molti culti stranieri, che venivano praticati non solo tra le pareti domestiche ma anche nel Foro e sul Campidoglio. Perché non ritenere quanto meno possibile l'introduzione dei culti egiziani già a quell'epoca? Coarelli ricorda giustamente una frase di quel grande storico delle religioni che fu Angelo Brelich: "Mostrare che qualcosa non è sicuro o non è dimostrabile, è giusta critica: l'ipercritica comincia là dove il "non sicuro" diventa "sicuramente no". La risposta all'incertezza non è la negazione, ma la sospensione del giudizio: vi sono certamente molte cose che non sono dimostrate e dimostrabili, che sono vere". È questa la più importante lezione metodologica che Coarelli ci trasmette, qui e in altri luoghi di questo volume.

#### Il santuario di Palestrina

Ampio spazio egli dà al ruolo avuto da Delo nella diffusione del culto isiacco in occidente. Sull'isola, che fu porto franco dal 166 a.C. e attirò numerosi mercanti romani e italici, le divinità alessandrine erano particolarmente venerate, ed è naturale pensare che esse abbiano 'viaggiato' sulle rotte commerciali che vi facevano capo. Incomprensibile appare però la tesi dei 'ribassisti', che vuole che ciò sia avvenuto solo dopo il rimpatrio dei negotiatores italici a causa dei rovinosi saccheggi subiti dall'isola nell'88 e nel 69 a.C. Il culto di Serapide è sicuramente attestato a Pozzuoli (il principale terminale dei traffici da e per Delo) prima del 105 a.C. e il culto di Iside è inconfutabilmente presente sul Campidoglio fin dagli ultimi decenni del II secolo a.C. Né appare strano che a gestirlo fosse un'associazione di mercanti di schiavi, se si pensa che Delo era il più importante hub di quella particolare merce. Da ciò Coarelli trae un'altra importante lezione: "la pretesa separazione tra economico e

religioso (parallela a quella tra religioso e politico) rivela così la sua matrice ideologica, del tutto moderna e quindi anacronistica e mistificante rispetto alle realtà antiche". Al contrario, nelle sue pagine è possibile seguire, tra repubblica e impero, proprio l'intreccio tra religione isiacca e politica, individuare le differenze sostanziali tra culto privato e culto pubblico e capire le ragioni autentiche del favore o dell'avversione di cui di volta in volta fu fatta oggetto. L'ultima parte del libro è dedicata al santuario di Fortuna Primigenia a Palestrina. Nelle mani di Coarelli la vecchia antiquaria diventa uno strumento affilato di assoluta modernità. Così, passo dopo passo, ci convince che il cosiddetto 'Santuario Inferiore' altro non è che un Iseo-Serapeo, e che col soprastante tempio di Fortuna Primigenia – peraltro pienamente assimilabile a Iside – fa parte di uno stesso, grandioso progetto architettonico-urbanistico concepito negli ultimi decenni del II secolo a.C. La cosa in fondo era sempre stata sotto gli occhi di tutti, ma nessuno, o quasi, l'aveva saputa vedere. Per riuscire a tanto "il faut des hommes qui connaissent autre chose que les livres", come diceva Voltaire. Filippo Coarelli è uno di questi.



## 18. Tombe etrusche | Gli acquerelli spillati dalla birra danese

10 maggio 2020

di Giuseppe Pucci

John Ruskin disse sicuramente una cosa avventata quando affermò che copiare è spregevole perché è facile. Una decisa smentita, posto che fosse necessaria, viene da una mostra in corso all'Istituto Italiano di Cultura di Copenaghen (ma attualmente chiusa per l'emergenza Covid 19), intitolata *L'arte di copiare*. L'evento è frutto di una sinergia con l'Istituto Svedese di Studi Classici di Roma e con la

Ny Carlsberg Glyptotek, il grande museo della capitale danese. I venticinque acquerelli esposti giustificano pienamente il titolo. Si tratta di copie tanto fedeli quanto esteticamente pregevoli di pitture che decorano le pareti di tombe etrusche – in gran parte di Tarquinia, ma anche di Chiusi, Orvieto e Veio – datate tra il VII e il III secolo a.C.

La Ny Carlsberg Glyptotek

L'idea di fare eseguire le copie di tutti i resti della pittura etrusca allora noti venne nel 1897 al collezionista d'arte Carl Jacobsen, fondatore della Ny Carlsberg Glyptotek. Jacobsen era il produttore della birra Carlsberg, tutt'oggi famosa, e poté investire nel progetto ingenti somme. Ad assistere l'originale mecenate in questa impresa fu un personaggio non meno singolare, l'archeologo tedesco Wolfgang Helbig, che risiedeva a Roma. Helbig era stato vicesegretario dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica (precursore dell'attuale Istituto Archeologico Germanico di Roma), e oltre ad essere un notevole studioso, aveva una fitta rete di rapporti con antiquari e collezionisti, e operava – a volte abbastanza spregiudicatamente – come mediatore negli acquisti dei grandi musei europei. Il suo nome è legato alla famosa *fibula prenestina*, una spilla in oro con incisa la più antica iscrizione in lingua latina (metà del VII secolo a.C.), della quale Helbig entrò in possesso in circostanze poco chiare. Nel 1980 Margherita Guarducci, famosa epigrafista, accusò Helbig di avere fatto incidere egli stesso l'iscrizione, ma un'indagine eseguita nel 2011

con sofisticate strumentazioni sembra avere mostrato l'infondatezza di questa accusa. Helbig, che in quanto ispettore onorario del territorio di Corneto-Tarquinia aveva libero accesso alle tombe dipinte, si avvalse dell'opera del pittore romano Alessandro Morani (1859-1941), docente presso il Museo Artistico Industriale di Roma e artista apprezzato anche da D'Annunzio, che gli affidò le scenografie di alcune sue opere teatrali, e da Giacomo Boni, che lo chiamò a decorare Villa Blanc, da lui progettata. Morani, che era anche il genero di Helbig, avendone sposato la figlia Lili, con alcuni collaboratori di talento (Oreste Marozzi, Oscar Mancinelli, i fratelli Antonio e Giuseppe Mungo) realizzò tra il 1897 e il 1910 oltre 400 lucidi e 166 acquerelli di tombe etrusche dipinte. Erano i materiali preparatori per le copie in scala 1:1 destinate alla sezione etrusca della Ny Carlsberg Glyptotek, che Jacobsen chiamava Museo Helbig, in onore del suo consigliere. Dopo la morte del Morani, Lili Helbig offrì la collezione all'Istituto Archeologico Germanico, ma la transazione non andò in porto. Ad acquistarla fu invece l'Istituto Svedese di Studi Classici di Roma, nel 1945, a un prezzo decisamente inferiore. Probabilmente pesò nell'atteggiamento della vedova la volontà di mettere al riparo la collezione dai rischi della guerra (la Svezia era uno stato neutrale e l'Istituto Svedese fu uno dei pochi istituti stranieri a rimanere aperti a Roma). A lungo dimenticata, la collezione fu riscoperta soltanto nel 1987. Da allora essa è stata oggetto di attenti studi, una sintesi dei quali è offerta dal volume a cura di Astrid Capoferro e Stefania Renzetti, *L'Etruria di Alessandro Morani. Riproduzioni di pitture etrusche dalle collezioni dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma* (Edizioni Polistampa 2017). Sul sito web dell'Istituto Svedese (<http://isv.digitalcollection.org/morani-acquerelli-lucidi>) è possibile reperire le immagini digitalizzate di tutti i 166 acquerelli, tra i quali sono stati selezionati i venticinque esposti a Copenaghen.

#### Fedeltà fotografica

Altri diciassette acquerelli sono esposti permanentemente, grazie a un accordo fra l'Istituto Svedese e la Soprintendenza archeologica per l'Etruria Meridionale, nel Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, nella sala che ospita gli originali delle pitture distaccate dalle tombe negli anni cinquanta del secolo scorso. Il valore documentario delle riproduzioni è enorme, perché esse restituiscono le pitture con fedeltà fotografica (specialmente per quanto riguarda il colore), senza integrazioni o idealizzazioni, e oggi

che in molti casi quelle pitture sono deteriorate o illeggibili, costituiscono uno strumento di lavoro preziosissimo. Dobbiamo essere grati a quei meticolosi copisti anche per l'umiltà con la quale hanno svolto il proprio lavoro, senza mai lasciare che il loro stile si sovrapponesse a quello dei pittori che copiavano. Come dice il grande Totò nel film di Steno *Eva e il pennello proibito*, "tutti siamo capaci a creare, è copiare che è difficile".



## 19. Apollo Kounellis | La vena dionisiaca dell'artista-ierofante

9 agosto 2020

di Giuseppe Pucci

Nel 1973 i visitatori della galleria d'arte romana "La Salita" si trovarono di fronte una singolare installazione: a un tavolo fraterno, sul quale era disposto il calco sezionato di una statua maschile antica, sedeva un uomo con il volto coperto da una maschera (ancora un calco, tratto da una testa di Apollo di età classica), mentre alla sua destra un flautista eseguiva un brano di Mozart. Un corvo impagliato

appollaiato sul tronco della statua completava la scena. L'uomo con la maschera era Jannis Kounellis, all'epoca tra i nomi di maggior spicco della cosiddetta Arte Povera. L'artista greco, che a vent'anni aveva scelto l'Italia come sua seconda patria, condivideva con altri esponenti della corrente così battezzata da Germano Celant l'attenzione per i materiali non pregiati, per gli oggetti di uso comune, ma non li usava certo alla maniera stigmatizzata da Picasso: "certi artisti svaligiano il magazzino di Duchamp limitandosi a cambiare gli imballaggi". Anche quando impiegava dei ready-made, Kounellis si preoccupava di riaffermare il valore del fare, dell'azione creativa, e al tempo stesso mirava al recupero dell'archetipo. L'*Apollo* (ma l'installazione era senza titolo) del 1973, replicato successivamente in altre sedi, esemplifica un atteggiamento che attraversa tutta la sua opera: la ricerca di una grammatica espressiva rigorosa, di regole affidabili. Non uno sperimentalismo avanguardista fine a se stesso, ma quasi il bisogno di un 'ritorno all'ordine'. E come per la generazione di *Valori Plastici*, la chiave fu per lui quella Grecia che mai aveva lasciato, né con il cuore né con la mente. In un'intervista del 1985 Kounellis affermò che gli artisti sono "in rapporto permanente con l'antichità" e che "il tentativo di rompere con questa tradizione non significa che non se ne faccia parte, al contrario, questo tentativo dipende dall'antichità".

Ricezione del classico vuol dire per Kounellis innanzi tutto affidarsi a Mnemosyne, percorrere i labirinti di una memoria di forme e suggestioni.

Il passato riaffiora nel presente, lo abita. Qui l'artista scompone simbolicamente l'antico in segmenti, altrettanti morfemi di una lingua morta che tornano a farsi significanti per rendere il senso di qualcosa di acquisito per sempre (*ktema es aiei*, avrebbe il suo compatriota Tucidide). Del resto, perfino l'iconoclasta Marinetti riconobbe – correggendo a distanza di vent'anni i bellicosi programmi del *Manifesto del Futurismo* – che il passato, “ben intuito e accettato *frammentariamente*”, è in grado di “consigliare e dirigere il ribollente oggi e insegnarci a domare l'impetuoso domani che si avventa contro di noi”. E frammenti di marmi antichi tornano spesso nel lavoro di Kounellis, per esempio nella porta murata riempita di calchi di sculture classiche (*Senza titolo*, 1980) e nello studio per *Senza l'antica prospettiva* (2013), dove spezzoni di colonne e rovine varie sono legati fra loro da una sorta di filo di Arianna che deve fare ritrovare la strada.

Si avverte in Kounellis l'urgenza di (ri)entrare in sintonia con il classico, di farsene non semplice spettatore ma attore, di avventurarsi in esso proiettandosi in una dimensione temporale altra, perché come sempre i classici non sono nostri contemporanei se non nella misura in cui, non senza sforzo, noi ci facciamo tali. Kounellis è dunque ben lontano dal citazionismo rassicurante di certi artisti neo-neoclassicisti, come Francesco Vezzoli. Il suo assomiglia più a un percorso iniziatico, che porta l'artista ad assumere attraverso la maschera lo statuto di *Doppelgänger* (letteralmente 'doppio viandante'), a farsi cioè tutt'uno con la divinità oracolare. E tuttavia, per quanto posto sotto il segno di Apollo, l'approccio di Kounellis all'antico rivela altresì una forte componente dionisiaca. Il dio, resecat e smembrato, è destinato a risorgere, come Dioniso nella versione orfica del mito. Il flautista che esegue Mozart tiene trasparentemente il luogo di Orfeo, e il corvo, che simboleggia antagonisticamente la morte, cederà anche lui al potere della musica. La dicotomia nietzschiana trova dunque in Kounellis una ricomposizione che trasfonde una speranza nella precarietà esistenziale dell'oggi. Anouilh (uno che di ricezione del classico si intendeva) fa inveire la sua Antigone contro la 'sporca speranza'. E torna prepotentemente alla mente quel passo davanti a un'opera di Kounellis (*Senza titolo*, 1978) che consiste nel calco di una testa femminile antica con la guancia destra sporca di nero e una benda viola sugli occhi: quasi a significare che, benché offuscata e sconciata, la classicità per Kounellis ci è sempre di sostegno e di guida, ci

fa vedere oltre, schiudendoci le porte di universi alternativi. Per lui, ierofante di un culto misterico, classico è ciò che, anche se contaminato o dissacrato, consente di esplorare il territorio del mito, e per mezzo di questo di sondare la nostra stessa umanità. Ha scritto Adorno che nessuna tradizione è da resuscitare forzatamente, ma quando ogni tradizione è spenta “la marcia verso la disumanità è iniziata”. Gli ha fatto eco J. M. Coetzee: “Ciò che sopravvive alla peggiore barbarie, sopravvive perché generazioni di individui non riescono a farne a meno e perciò vi si aggrappano con tutte le forze. Questo è il classico”.



## 20. Jackowski | L'antichità come l'inglese, per dialogare col presente

13 settembre 2020  
di Giuseppe Pucci

La ricezione del classico si può declinare in molti modi, come ha dimostrato lo speciale di "Alias" dello scorso 9 agosto, intitolato significativamente *Opera aperta*. Michal Jackowski (Bialystok 1978) è uno degli artisti visuali maggiormente impegnati su questo fronte. Le sue sculture – che sono state esposte, oltre che nella sua Polonia, negli Stati Uniti, in Svizzera, e in Italia – contaminano

sapientemente il linguaggio formale della cultura greco-romana con il pop. Ma la sua non è una banale, bensì una meditata reinterpretazione dell'antico in chiave postmoderna, come risulta da questa intervista che ha voluto rilasciarci.

[Domanda] La sua opera affonda le radici nell'arte classica. Perché questa è così importante per lei?

[Risposta] Penso che noi tutti siamo legati all'arte classica come alberi alla terra, e senza le proprie radici è difficile essere stabili. Il classico va oltre il tempo, è un codice universale che consente di avere un dialogo con se stessi, con l'umanità, ed è proprio questo dialogo che mi interessa particolarmente.

[D] Qual è il suo rapporto personale con la scultura antica? Dove e quando l'ha studiata?

[R] Amo l'antichità, anche se è difficile descrivere quest'amore con le parole. Penso che tale sentimento sia nato in me quando studiavo restauro della scultura all'Accademia delle Belle Arti di Varsavia. Il restauratore conosce l'opera d'arte come il padre conosce il figlio, si sforza di comprendere, proteggere e ripristinare ciò che è danneggiato, sempre rispettando l'originale. Dal primo anno, fino agli studi postlaurea, ho

lavorato con reperti di musei, molto spesso dell'antichità. Inoltre, ho viaggiato molto e ciò mi ha permesso di entrare in contatto con molti altri reperti antichi nel loro contesto. L'aver vissuto l'esperienza di questa lingua universale, da Roma a Istanbul, al Cairo, ad Alessandria d'Egitto, mi ha reso evidente l'universalità di questo codice. Allo stesso tempo, volgendo lo sguardo sia verso il passato che verso il futuro, ne ho compreso l'immanenza nel tempo.

[D] Come può l'arte classica esprimere la condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo?

[R] I modelli classici possiedono una carica millenaria che unisce in un'unica forma storie, morale ed emozioni. Attraverso l'adattamento e la commistione, posso creare una narrazione contemporanea, ponendo questioni relative al qui e ora. Posso "giocare", utilizzando codici universalmente comprensibili. Per esempio, l'antica mitologia è ancora idonea a interpretare la realtà attuale. Questa lingua senza tempo si presta paradossalmente anche a esprimere i miti contemporanei della nostra società dei consumi.

[D] Lei associa i valori estetici con quelli etici?

[R] No, secondo me l'estetica e l'etica non sono connesse in alcun modo. Tuttavia, l'estetica può evocare ed essere associata ad emozioni piacevoli o meno. Queste ultime hanno, poi, molto spesso, un'influenza sulle nostre reazioni e scelte etiche. In questo senso, l'estetica può apparire come uno strumento. L'artista sceglie i valori estetici, ma il loro impatto sulla sfera etica dell'osservatore è una questione complessa. La creazione di semplici associazioni di codici, come "brutto = male", "bello = bene", ha poco a che vedere con il vero. Nella mia arte, una bella forma è spesso utilizzata come un'"esca estetica", che dissimula un amo di dilemmi etici.

[D] Definirebbe la sua arte come neoclassica o postmoderna?

[R] Penso di essere un artista postmoderno-neoclassico. Da un lato, sicuramente con stile postmoderno, "gioco" con le forme antiche, sovrapponendole a quelle del nostro secolo. Dall'altro, sotto forme che attraggono, si nascondono domande che tendono alla ricerca di una verità

obiettiva, il che è più vicino all'idea neoclassica. La tensione tra la soddisfazione estetica e la spesso difficile moralità, l'unione della tecnica con gli altri elementi del gioco e del pastiche dimostrano che sono sospeso tra neoclassicismo e postmodernismo.

[D] Come combina classico e pop?

[R] L'unione del classico con la pop art mi consente di mantenere il collegamento tra simboli e significati vecchi e contemporanei. Ci fa essere, qui e ora, consapevoli della linea di continuità e della connessione con il passato. Mi riferisco spesso agli schemi dell'antichità, come ad esempio il volto di Afrodite, la dea della bellezza, i torsi nudi e il volto di Apollo e li giustappongo alla simbologia contemporanea, per ottenere un significato nuovo e porre domande sui valori universali. Sia i simboli antichi, sia quelli moderni non perdono il loro significato, ma, piuttosto, uniscono le loro cariche: nelle mie opere appaiono fumetti, banconote da un dollaro, oro, gomme da masticare, citazioni di testi di icone della musica come i Rolling Stones o i Beatles, panini fatti con la testa di Venere al posto del pane, ecc. Quindi, sono ispirato da forme antiche e da artisti come Roy Lichtenstein, Salvador Dalí, Rene Magritte o Claes Oldenburg. Queste commistioni artistiche portano con sé una nuova carica riflessiva, mi consentono di approfondire la mia ricerca interiore. Sono come uno specchio in cui guardo quando ricerco la mia condizione etica.

[D] Quanto conta per lei il medium materiale?

[R] Il materiale è importante per me quanto il simbolo che rappresenta. Il materiale rafforza il messaggio. Dopotutto, la rappresentazione di una testa antica è più autentica in marmo anziché in gesso. La semplice consapevolezza di essere in contatto con materiali nobili dà soddisfazione estetica, e lo scolpire il marmo non può essere paragonato alla lavorazione di una scultura in resina. C'è una sorta di battaglia con la natura, nel processo creativo, soprattutto quando la lavorazione è fatta in pietra o in bronzo e l'energia di questo processo è emotivamente palpabile per l'osservatore.

[D] In che cosa la sua arte è diversa da quella di altri artisti che traggono ispirazione dalle forme antiche, come Mitoraj o Paolini?

[R] Ci sono molte differenze. Penso che Mitoraj sia stato come un poeta-archeologo che ha guardato al passato. Io utilizzo elementi dell'antichità per guardare avanti, ponendo interrogativi sull'oggi e sul domani. Per me, che unisco l'antico e il pop, l'antichità è come la lingua inglese; per Mitoraj era come il latino nobile. Egli è rimasto nel mondo degli eroi. Invece, io guardo alle forme antiche come incarnazione degli uomini comuni. Nell'arte di Mitoraj i torsi sono bellezza mutilata. Nelle mie opere rappresentano invece la perdita dell'illusione del corpo: li spoglio sempre dei volti e delle caratteristiche individuali. Le opere di Mitoraj sono come poesie romantiche. Vorrei, invece, che la mia arte fosse percepita come un dialogo pungente. Paolini mi è più vicino nel suo modo di usare i modelli antichi già pronti. Tuttavia, nella sua arte, vengono usati più come dei "ready made". Egli non utilizza materiali preziosi, non scolpisce le sue forme, usa i calchi e li moltiplica. Per me, l'individualità di un'opera realizzata in un materiale nobile è fondamentale: il processo di creazione e di infusione dell'energia nel materiale naturale costituisce un valore che si aggiunge all'opera. Ognuno di noi usa quanto viene dall'antichità in modo diverso per creare i propri mondi.



## 21. Ulisse | Un eroe umano per questi tempi di crisi

11 ottobre 2020

di Giuseppe Pucci

Ulisse - è stato detto - è l'eroe giusto per i tempi di crisi. Ed è stata forse l'astuzia della storia a far sì che a lui fosse dedicata una delle più belle e importanti mostre di questo travagliatissimo anno che stiamo vivendo. *Ulisse. L'arte e il mito* si inaugurò nello scorso febbraio a Forlì, nei Musei San Domenico, e ora, dopo una lunga chiusura a causa del lockdown, ha riaperto i battenti e sarà visitabile fino al 31 ottobre.

Gianfranco Brunelli, giornalista e studioso dai molteplici interessi, è riuscito - sotto l'egida della locale Fondazione Cassa dei Risparmi - a portare a Forlì 250 opere di assoluto prestigio provenienti dai più grandi musei internazionali. Attraverso innumerevoli suggestioni e connessioni esse consentono di abbracciare come mai prima d'ora la straordinaria fortuna del personaggio, da Omero ai giorni nostri. Ne offre durevole testimonianza il catalogo curato, oltre che dallo stesso Brunelli, da Francesco Leone, Fernando Mazzocca, Fabrizio Paolucci e Paola Refici (Silvana Editoriale, pp. 464, € 34,00), eccellente sia per la qualità dell'apparato iconografico che per i saggi che lo corredano. Ulisse è l'eroe forse a noi più vicino fra quelli antichi, perché non è a una sola dimensione: è *polytropos*, 'dal multiforme ingegno' (come traduce il Pindemonte di scolastica memoria), ha tutte le qualità - positive e negative - che ce lo fanno riconoscere come nostro simile: il coraggio, certo, ma anche quell'intelligenza pratica capace di farsi astuzia e all'occasione inganno (la *metis* dei Greci), la prudenza che non esclude il rischio, la passione per la conoscenza, per l'andare oltre, unita all'amore per la propria casa e la propria patria, e soprattutto la resistenza e la resilienza. Queste sue tante facce hanno abitato in ogni tempo l'immaginario occidentale, talché raccontare di Ulisse ha sempre significato raccontare dell'uomo.

## Il concilio degli dèi

Il percorso della mostra si apre con i resti di una nave greca arcaica, trovata nelle acque di Gela e mai esposta finora, che immediatamente ci proietta nella dimensione del viaggio: quello sulla scia di Ulisse, personaggio-simbolo della civiltà fondata sul mare, e quello attraverso l'arte che nei secoli lo ha rappresentato in immagini. La nave è sotto lo sguardo delle divinità che, mosse da passioni non diverse da quelle umane, orientano e condizionano il viaggio dell'eroe. Il 'concilio degli dèi' è costituito qui da sculture greche e romane prestate dalle maggiori collezioni archeologiche del mondo e alloggiate nelle cappelle dell'ex chiesa, mentre sulla facciata interna di essa la stessa riunione degli dèi è interpretata da Rubens in una grande tela proveniente dalle collezioni del Castello di Praga, e nell'abside spicca un cavallo di Mimmo Paladino, evocatore del supremo inganno di Ulisse, quello che consentì di espugnare Troia e dare inizio al grande viaggio di ritorno. La visualizzazione di alcuni dei principali episodi e personaggi del mito di Ulisse (le Sirene, Polifemo, Circe, Nausicaa, la discesa agli Inferi, Euriclea, Penelope, i Lestrigoni) nell'età classica è affidata alla ceramica dipinta, alle urnette funerarie, a bronzetti e a quello straordinario ciclo di affreschi provenienti da una casa romana del I secolo a.C., ora ai Musei Vaticani. Nella sezione dedicata al Medioevo la parte del leone la fanno naturalmente le illustrazioni del XXVI canto dell'*Inferno* dantesco, grazie al quale Ulisse è diventato l'audace che per farsi 'del mondo esperto, e de li vizi umani e del valore' si lancia 'per alto mare aperto' verso 'il folle volo', pagando con la vita la brama di sapere. Uno svincolo cruciale per far diventare Ulisse l'icona dell'inquietudine esistenziale dell'uomo moderno. Nel Rinascimento le virtù di Ulisse diventano esemplari per la formazione del Principe: nelle regge e nei palazzi di mezza Europa si diffondono i cicli pittorici che ne fanno il simbolo del superamento delle prove, personali e pubbliche, che chi governa deve affrontare. Il ritrovamento del *Laocoonte* (1506), il celebre gruppo marmoreo che rappresenta un episodio collegato alla presa di Troia, accrebbe indirettamente l'interesse per Ulisse. Nella mostra un calco dell'opera oggi in Vaticano dialoga con la copia realizzata da Vincenzo de' Rossi nel 1570. Il Seicento accentua la teatralità delle peripezie di Ulisse e dei personaggi che le condividono. Spiccano, tra le molte opere in mostra, *Ulisse nella grotta di Polifemo* di Jacob Jordaens (dal Museo Puškin di Mosca) e *Circe restituisce forma umana ai compagni di Ulisse* del Guercino (dalla Pinacoteca Civica di Cento). In ambiente

fiammingo fu Rubens a inaugurare l'interesse per Ulisse, che in seguito si estese fino alle manifatture di arazzi. La mostra ne propone uno realizzato da Geraert van der Strecken su cartone di Jordaens, raffigurante il confronto tra l'eroe e Circe. La bella maga, simbolo dell'eros che seduce e porta alla rovina, godette in età barocca di grande popolarità, attestata da altre importanti opere esposte. Il neoclassicismo privilegia i temi legati alla famiglia e al ritorno di Ulisse a Itaca. Grande risalto assumono Telemaco, reso popolare dal fortunato romanzo *Les aventures de Télémaque* di Fénelon e Penelope, protagonista di significative opere di Angelica Kauffmann e Wright of Derby. Con Füssli, poi, i personaggi e la descrizione degli ambienti virano verso il sublime preconizzato da Burke, spingendosi a sondare i territori dell'onirico e dell'inconscio.

Hayez patetico e romantico

*L'Ulisse alla corte di Alcino* di Hayez esemplifica invece la declinazione dell'eroe in chiave patetica e romantica. La fortuna dell'eroe omerico perdura con i Preraffaelliti e i Simbolisti caricandosi, come in Arnold Böcklin, di allusive inquietudini metastoriche. Il ventesimo secolo, sulla scorta delle grandi rivisitazioni letterarie – Pascoli (1904), Kavafis ('11), Eliot ('17), Kafka ('17), Joyce ('22), Pavese ('36), Levi ('47) – propone anche nelle arti Ulisse come prototipo dell'uomo contemporaneo: enigmatico, diviso nel proprio io, lacerato da pulsioni irrisolte e contrastanti. Ne sono alfieri i fratelli De Chirico, Giorgio e Alberto Savinio, le cui opere non celano l'intento di sovrapporre il mito al dato autobiografico, ma anche Cagli, Carrà, Arturo Martini: nella piccola scultura in gesso del 1935 conservata a Vicenza, Martini rappresenta Ulisse nudo, mentre protende le braccia al cielo lanciando una preghiera – o un'imprecazione? – che lassù, forse, nessuno ascolterà: una perfetta immagine della solitudine e delle incertezze che attanagliano un eroe diventato, per dirla con Nietzsche, umano, troppo umano. Il percorso della mostra si chiude, ritornando all'antico, con il magnifico busto trovato a Sperlonga, nella villa dove l'imperatore Tiberio aveva fatto collocare un'intera Odissea di marmo, opera di scultori di Rodi, databile forse tra la metà del I secolo a.C. e gli inizi del successivo; ma non senza che il visitatore si sia confrontato prima con la video-installazione *The Encounter* di Bill Viola: una riflessione poetica sul viaggio, il cui significato – ce lo ha spiegato il Kavafis di *Ritorno ad Itaca* – non è l'approdo ma il viaggio stesso, con i suoi incontri e le sue opportunità di scambio. Gli scienziati parlano di 'fattore Ulisse', un gene

presente in alcuni individui, che li spingerebbe al viaggio e all'avventura. Può darsi; ma non è questo che fa rischiare la vita ai tanti disperati che oggi, novelli Ulisse, varcano su imbarcazioni precarie quello stesso mare che vide le avventure dell'eroe omerico, dicendosi - come Cesare Pavese ne *Il mestiere di vivere* - "ogni mare ha un'altra riva, e arriverò".



## 22. Settecento | Ercolano e Carlo III, un'avventura dello spirito

15 novembre 2020

di Giuseppe Pucci

Se nel Settecento ai due poli tradizionali del culto per l'antico – Roma e Firenze – se ne aggiunge prepotentemente un terzo – Napoli – ciò si deve a due concomitanti motivi: la straordinaria quanto inattesa scoperta di Ercolano (nel 1738) e Pompei (dieci anni dopo) e la determinazione con cui il re Carlo III volle farne un mezzo per dare lustro alla propria corona.

L'esibizione della 'bella antichità', come si usava dire, diventava ora possibile anche per il nuovo sovrano, insediatosi proprio nell'anno della scoperta di Ercolano. Nel porre l'esplorazione di quel sito sotto il controllo diretto ed esclusivo del governo, Carlo e il suo primo ministro 'importato' dalla Toscana, Bernardo Tanucci, non intendevano solo assicurare i rinvenimenti al regno, impedendone la dispersione fuori dei confini, ma anche avvalersene come strumento di propaganda nei confronti del resto dell'Europa.

L'operazione riuscì benissimo. Per la prima volta, degli scavi archeologici si tradussero in una vasta operazione culturale che accese l'interesse non solo della ristretta cerchia degli antiquari ma dell'intera repubblica delle lettere e di tutti gli uomini di gusto, incidendo sulla stessa idea dell'antico. Fu – come è stato detto – 'un'avventura dello spirito'. L'erudizione tradizionale si coniugò con la curiosità illuministica, e nobili e avventurieri, filosofi e artisti, si trovarono di fatto accomunati in una ricerca estetica che spaziava in ambiti fino ad allora ignoti: perché Napoli aveva in poco tempo acquisito, rispetto a tutte le altre capitali europee, una documentazione incomparabilmente più completa dell'antichità: non solo statue, ma affreschi (praticamente le uniche testimonianze scampate al grande naufragio della pittura antica), bronzi e papiri in quantità mai vista prima, suppellettili e utensili di ogni tipo. C'era di che alimentare l'aspirazione – tipicamente illuministica – a un sapere universale. Questa conoscenza tutta nuova dell'antichità si sposava infatti con l'esperienza dell'*Encyclopédie*: le

pregevoli tavole incise dei volumi delle *Antichità di Ercolano esposte*, molte delle quali sono dedicate a oggetti di arte applicata, riecheggiano quelle della monumentale impresa di Diderot e D'Alembert. In questo stesso spirito Fougeroux de Bondaroy pubblicò nel 1770 un libro su Ercolano illustrato non con le solite pitture ma con strumenti di lavoro e di uso quotidiano.

È vero che i volumi dell'Accademia Ercolanese non erano in vendita ma venivano graziosamente donati dal re a pochissimi privilegiati (nessuno dei quali era un connoisseur), e che occhiuti custodi impedivano ai visitatori del Museo di Portici di disegnare alcunché delle meraviglie che vi erano esposte (entrambe le cose erano oggetto di incessanti proteste, soprattutto all'estero), ma quel poco che di straforo arrivava al pubblico fu comunque il più potente volano del neoclassicismo, innescando una moda per le decorazioni 'pompeiane' e l'arredamento 'all'antica' che furoreggiò in tutta Europa per tutto il Settecento e anche oltre.

Nel secolo dei Lumi Napoli fu importantissima per lo sviluppo dell'archeologia. Mai, fino alla scoperta di Ercolano, gli antiquari si erano confrontati con i problemi che poneva la riesumazione di una città intera, dal punto di vista delle tecniche di scavo, di rilievo, di restauro, di pubblicazione, di musealizzazione. Pur con inevitabili rozzezze (lo scavo per cunicoli, come se si trattasse di una cava da cui estrarre minerali preziosi, e l'asportazione frettolosa di tutto quello che si poteva, affreschi compresi), l'impresa fu un laboratorio importantissimo, anche per la formazione di una coscienza critica negli studiosi.

Il grande antiquario veronese Scipione Maffei intuì che Ercolano era una città-museo, e come tale doveva essere trattata. In uno scritto del 1747 lamenta che "procedendo alla cieca e per cunicoli, e per angusti condotti, molto avverrà di guastare [...], né si potrà vedere mai fabbrica nobile intera, [...] né saper come e dove si collocassero le tante statue e gli altri ornamenti [...]. Sgombrando, e lasciando tutto a suo loco, la città tutta sarebbe incomparabile museo". Una magnifica utopia illuministica che cinquant'anni dopo sarebbe stata rilanciata dall'antiquario francese Quatremère de Quincy.

La scena dell'antichistica napoletana del Settecento è popolata di figure affascinanti, talora eruditi di professione, come i fratelli cortonesi Marcello e Filippo Venuti, aperti alle istanze illuministiche; più spesso 'dilettanti' dai molteplici interessi, quale fu lo stesso Tanucci, che negli anni pisani aveva combattuto con le armi di una filologia venata anch'essa di illuminismo le spudorate falsificazioni testuali messe in atto dagli uomini di Chiesa. Famosissimo fu Sir William Hamilton, diplomatico inglese accreditato alla corte napoletana, uomo di mondo, studioso di vulcanologia e grande collezionista di antichità, che con audacia da libertino indagò le sopravvivenze del culto di Priapo nel regno di Napoli. Ben noto fu anche il suo non irreprensibile sodale, quel Pierre-François Hughes, sedicente barone d'Hancarville, grande esperto di vasi greci, che i contemporanei descrivono animato "dall'interna smania di veder tutto, di conoscer tutto; e che di aver tutto veduto, tutto conosciuto, ci persuade con le dottissime opere sue, col suo fecondo ed immaginoso parlare". Personaggi come questi poco hanno a che vedere con quegli 'anticomani' satireggiati dai *philosophes* (Diderot in testa), che spingevano il culto del passato fino al ridicolo.

Ad arricchire il quadro dell'antiquaria napoletana di questo periodo viene ora il volume *La cultura dell'antico a Napoli nel Secolo dei Lumi* (L'Erma di Bretschneider, pp. 516, € 384,00), curato da Carmela Capaldi e Massimo Osanna. Dedicato a Fausto Zevi, eminente archeologo, già Soprintendente alle antichità di Napoli e di Pompei e docente nell'ateneo napoletano, per i suoi ottanta anni, il libro raccoglie gli atti del convegno internazionale dallo stesso titolo svoltosi a Napoli ed Ercolano nel 2018. Gli oltre quaranta contributi sono suddivisi in cinque sezioni: Il gusto per l'antico, Documentare l'antico, Antiquaria e collezionismo, Scavi e scoperte, Profili biografici tra mito e realtà. Non era facile dire qualcosa di nuovo su temi come questi, sui quali esiste già un'imponente bibliografia. Ciò spiega forse perché buona parte degli autori abbia affrontato argomenti circoscritti, e solo pochi abbiano tentato sintesi di più ampio respiro. Alcuni saggi, poi, si soffermano su personaggi e contesti solo latamente correlati all'assunto espresso dal titolo dell'opera. Pur con questi limiti, l'insieme non è privo di interesse, soprattutto per gli specialisti.

Lo stesso Zevi, tirando le conclusioni del convegno, ha sottolineato alcune delle acquisizioni più rilevanti, poi confluite negli atti. Al centro di molti

studi c'è, comprensibilmente, la figura di Winckelmann, del quale è sempre più chiaro il rapporto conflittuale con Napoli, o meglio con quella corte che sempre lo trattò con sufficienza e sospetto. Un altro grande protagonista è Piranesi, di cui si indaga specialmente l'incontro con i monumenti di Paestum, individuando nell'ultima fatica dell'architetto e incisore latenti consonanze con il pensiero vichiano. Anche l'abate Galiani acquista in questo volume il rilievo che merita, sia come collezionista in proprio che come apostolo dell'illuminata antiquaria napoletana nella patria stessa dei Lumi, Parigi. Ma l'attenzione del volume si appunta anche su personaggi meno eccezionali. Ne è un esempio il bel saggio consacrato allo studio analitico dei souvenirs che alcuni gentiluomini inglesi avevano acquistato nella tappa campana del loro Grand Tour e che nel 1779 avevano spedito, insieme ai loro diari, in patria. La fregata Westmoreland non arrivò mai in Inghilterra. Fu catturata da una nave da guerra francese e il bottino fu venduto in Spagna. Ora la ricomposizione virtuale del carico ha offerto uno spaccato di quel mondo di giovin signori per i quali la visita delle antichità di Ercolano e Pompei rappresentava un'esperienza formativa straordinaria. A conferma che la Napoli dei Lumi fu un momento imprescindibile della storia culturale europea.



### 23. Narciso | Un affascinante difetto di realtà

7 febbraio 2021

di Giuseppe Pucci

Per il neoplatonico Sallustio i miti erano doni fatti dagli dèi ai poeti. E converrà credere che quello di Narciso, l'infelice giovane che si innamora di se stesso, fu donato a Ovidio affinché con la sua arte desse sostanza a una di quelle storie "che non avvennero mai ma che sono sempre", com'è proprio appunto dei miti. Non ci sono prove certe che qualcuno prima del poeta delle *Metamorfosi* (ultimate nei

primi anni del I secolo d.C.) abbia narrato di Narciso. Ma se è vero che l'origine dei grandi miti non si perde necessariamente nella notte dei tempi, è altrettanto vero che anche quando se ne può determinare storicamente la comparsa essi si presentano sempre – come ha scritto Hans Blumenberg – come "memoria dell'immemorabile", ciò che rende peraltro possibili le loro continue riscritture e trasposizioni in ambiti storici e contesti culturali diversi. Una preziosa testimonianza in questo senso è il libro *Narciso La passione dello sguardo. Variazioni sul mito* (Marsilio "Grandi classici tascabili", pp. 181, € 9,00), curato da Sonia Macrì, agguerrita classicista formatasi tra il Centro Antropologia del Mondo Antico di Siena e il Centre Gernet-Glotz di Parigi, e ora docente presso l'Università Kore di Enna. Come prevede il format della collana, voluta da quella maestra di storia della tradizione classica che è Maria Grazia Ciani, il volume comprende un agile ma sostanzioso saggio introduttivo seguito da un'antologia di autori antichi (qui limitata a Ovidio e Filostrato, ma si sarebbero potuti aggiungere Conone e Pausania, i cui testi sono peraltro molto brevi) e moderni (La Fontaine, Valéry, Rilke, Williams, García Lorca, Borges, Ritsos, Pasolini e Walcott). Le traduzioni, ottime, sono in gran parte della stessa curatrice e di Maria Grazia Ciani.

Nel racconto ovidiano Narciso è figlio del fiume Cefiso e di Liriope, una ninfa fluviale da questi posseduta con la forza. Si capisce da subito perciò che il suo destino è legato all'acqua. Alla madre che gli chiede se il figlio

conoscerà la vecchiaia, l'indovino Tiresia risponde: "Sì, se non conoscerà sé stesso". Narciso crescendo diventa un bellissimo giovane, di cui si innamorano ragazze e ragazzi, ma lui sprezzantemente respinge ogni profferta, dedicandosi solo alla caccia. Anche la ninfa Eco si strugge per lui e, rifiutata, per il dolore finisce per dissolversi in puro suono. Ma uno dei tanti amanti respinti chiede a Nemese, la dea della vendetta, di punire il giovane spietato facendolo struggere a sua volta per un amore che non potrà mai concretizzarsi. Avviene così che un giorno Narciso, affacciandosi su una limpida fonte, veda un volto di straordinaria bellezza e se ne innamori perdutamente, senza rendersi conto che è il suo stesso volto riflesso dalla superficie dell'acqua. Ammalato, cerca di toccarlo, di baciarlo, ma invano. Solo dopo molti frustranti tentativi comprende la verità: "Ma sono io! ... Ardo d'amore per me...". E allora, rendendosi conto che il suo è un amore impossibile, sente che la voglia di vivere lo abbandona. Ovidio descrive il suo progressivo lasciarsi andare, il cedere a una consunzione (*tabes*) che lo porta fatalmente a spegnersi. La profezia di Tiresia si compie. Sul luogo dove Narciso muore le ninfe troveranno il fiore che da lui prende il nome. Nella versione di Conone, arrivatoci in un estratto del patriarca bizantino Fozio, la morte di Narciso è invece cruenta, e il fiore nasce dal sangue versato al momento del suicidio. Altre versioni lo fanno morire per volontario annegamento nella fonte stessa (la morte per acqua, il cosiddetto *katapontismós* era la modalità classica del suicidio per amore: si pensi al salto di Saffo dalla rupe di Leucade). A parlarne per primo è Plotino, nel III secolo della nostra era, ma la storia sarà ripresa più volte, a partire dall'età bizantina. In ogni caso, si capiscono le ragioni del fascino durevole esercitato da una storia che ha come suoi ingredienti il doppio, lo specchio, l'immagine ingannevole, la ricerca della propria identità, l'amore aberrante per se stessi. È un mito che sostanzialmente mette in gioco la tensione tra essere e apparire, l'incertezza della relazione tra l'io e l'altro. Riconoscersi come mero riflesso obbliga a prendere atto di un difetto di realtà che ha effetti profondamente destabilizzanti. Ma qual è il peccato originale di Narciso, quello che ne causa in ultima analisi la perdita? Macrì sagacemente lo riconduce al termine che nelle fonti greche viene impiegato per esprimere il disprezzo degli amanti crudeli per i loro spasimanti: *hyperopsía*, ossia il guardare dall'alto in basso, il rifiutarsi di incrociare lo sguardo su uno stesso livello. L'altezzoso Narciso si sottrae alla norma che deve regolare i rapporti affettivi: la *cháris*, ossia l'obbligo di ricambiare il dono che ci viene offerto

("Amor, ch'a nullo amato amar perdona..."), su un piano paritetico. E quando finalmente è pronto per questa esperienza, compie un altro errore fatale. L'unico specchio in cui un uomo deve rimirarsi – ce lo ha spiegato Françoise Frontisi-Ducroux in un suo lavoro ormai classico – è l'occhio di un altro uomo, perché la sua vocazione, il suo destino è di relazionarsi al proprio simile. Guardarsi attraverso il riflesso di una superficie inanimata significa esporsi alla reificazione, all'alienazione. In ogni caso, ieri come oggi, l'autoreferenzialità estrema conduce a una condizione psichica particolare, a quel disturbo della personalità che Havelock Ellis nel 1898 battezzò narcisismo e che Freud studiò negli anni successivi dal punto di vista psicoanalitico. Oggi assistiamo al trionfo del narcisismo sui social, mentre il selfie, l'ossessione della nostra epoca, tradisce l'incapacità dell'io che si specchia nello schermo dello smartphone o del tablet di rapportarsi efficacemente agli altri.

Ma tra Ovidio e Instagram si dipana una lunga storia, segnata da scrittori e poeti che, soprattutto tra Otto e Novecento, hanno ridato voce a Narciso. Il libro di Macrì la ripercorre puntualmente, prendendo in esame gli autori più significativi e offrendo una selezione dei loro testi. Peccato che la tirannia dello spazio abbia comportato esclusioni in qualche caso dolorose. Di Pasolini, per esempio, è rimasto fuori un testo importante come *Poesia in forma di rosa*, dove il poeta, consapevole della sua diversità, afferma orgogliosamente che la delusione e il vuoto "fanno bene alla dignità narcissica" (sic), e che il narcisismo è "sola forza consolatoria, sola salvezza!". Il saggio di Macrì si sofferma adeguatamente anche su autori non antologizzati, come Pascoli, che ne *I Gemelli* (1905), il poemetto compreso nella seconda edizione dei *Poemi Convivali*, riprese la notizia riportata da Pausania secondo cui Narciso aveva una sorella gemella in tutto e per tutto identica a lui; e quando la fanciulla morì, specchiandosi nella fonte egli immaginava di vedere non il proprio semblante ma quello di lei. Nel tentativo che il personaggio fa di ricostruire la propria identità, compromessa dalla scomparsa della sua metà, non è difficile leggere in filigrana il rapporto intensissimo – si sospetta perfino incestuoso – che Pascoli ebbe con la sorella Ida. Anche qui, certo, altri nomi avrebbero potuto trovare posto. *La voce di Narciso* di Carmelo Bene (1982), per esempio, è fondamentale perché Bene – narciso assoluto sulla scena e nella vita – interpreta il mito come ricerca della conoscenza attraverso il totale annullamento dell'io: "Non esisto dunque

sono”, è la frase che compendia il suo pensiero. E sarebbe stato decisamente auspicabile l’inserimento di Oscar Wilde, altro narciso di rango, non solo per l’arcinoto romanzo *Il ritratto di Dorian Gray*, tutto giocato sulla dissociazione-ricomposizione dell’io e della sua apparenza fallace, ma anche, e a maggior ragione, per il racconto breve *La storia di Narciso* (1894). In esso si immagina che dopo la morte di Narciso le ninfe chiedano alla fonte perché pianga. La risposta è un witz folgorante: “Piango per Narciso, perché tutte le volte che lui si sdraiava sulle mie sponde, io specchiandomi nei suoi occhi vedevo riflessa la mia bellezza”.

---

### **English abstract**

The essay concerns the collaboration between Giuseppe Pucci and “Alias”, the cultural supplement of the Italian newspaper *il manifesto*. All the contributions show Pucci’s great attention to the Classical Tradition in the production of contemporary culture (books, exhibitions, interviews). Here we present a selection in the rich production of Pucci published in “Alias”. Among others, here are available: reviews on books (M. Bettini, *Vertere*; P. Montani, *Tre forme di creatività*; M. Harari, *Andare per i luoghi di Ulisse*), exhibitions (*Trajan*, Rome 2018; *Ovid*, Rome 2018), movies (*Monuments Men*), and so on.

keywords: Giuseppe Pucci; Alias; il manifesto; archaeology; Classical tradition.



# Bibliografia di Giuseppe Pucci

a cura di Mara Sternini

## **Festschrift per Giuseppe Pucci**

Valentino Nizzo, Antonio Pizzo (a cura di), *Antico e non antico. Scritti multidisciplinari offerti a Giuseppe Pucci*, con la collaborazione di Elena Chirico, Milano 2018.

Volume pubblicato in occasione dei 70 anni di Giuseppe Pucci con contributi di: Carmine Ampolo, Roberto Andreotti, Maurizio Bettini, Stefano Bruni, Paolo Butti de Lima, Giuseppe Cambiano, Domitilla Campanile, Francesco Paolo Campione, Luciano Canfora, Mariagrazia Celuzza, Monica Centanni, Elena Chirico, Claudia Cieri Via, Filippo Coarelli, Elena D'Amelio, Paolo D'Angelo, Giuseppe M. Della Fina, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Michel Éloy, Dario Evola, Lucia Faedo, Filippo Fimiani, Elio Franzini, Ada Gabucci, Carlo Gasparri, Andrea Gatti, Francesca Graziani, Pietro Giovanni Guzzo, Maurizio Harari, Eugenio La Rocca, Micaela Latini, Mario Lentano, Giovanni Lombardo, Daniele Manacorda, Loredana Mancini, Clemente Marconi, Cynthia Mascione, Maura Medri, Maria Elisa Micheli, Pietro Montani, Eric M. Moormann, Valentino Nizzo, Maria Luigia Pagliani, Carlo Pavolini, Giulia Pedrucci, Patrizio Pensabene, Fabrizio Pesando, Andrea Pinotti, A. Battista Sangineto, Salvatore Settis, Michael Squire, Salvatore Tedesco, Mario Torelli, Antonio Valentini, Jean Pierre Vallat, Rhodora G. Vennarucci & Astrid Van Oyen & Gijs Tol, Maria Wyke.

## **Ricordi di Giuseppe Pucci**

Salvatore Tedesco, *Ricordo di Pino Pucci*, "ClassicoContemporaneo" a. 7 (2021), 7.

Antonio Pizzo, *Conversando con e su Pino Pucci*, "ClassicoContemporaneo" a. 7 (2021), 7.

Roberto Andreotti, *Pino Pucci e "Alias"*, Presentazione di: *Giuseppe Pucci. Scritti corsari di un archeologo classico. Antologia da "Alias", supplemento culturale de "il manifesto" 2012-2021*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio-agosto 2021).

## **Monografie, saggi, articoli, recensioni di Giuseppe Pucci**

### **1969**

Recensione a: *Fouilles de l'École française de Rome à Bolsena (Poggio Moscini) 1962-1967*, 4. Christian Goudineau, *La Céramique arétine lisse*, Paris 1968, "Dialoghi di Archeologia" a. 3 (1969), 391-402.

### **1971**

*La villa del Casale a Piazza Armerina: problemi, saggi stratigrafici ed altre ricerche*, con Carmine Ampolo, Andrea Carandini e la collaborazione di Patrizio Pensabene, "Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité" a. 83 (1971), 1, 141-281.

### **1972**

*L'epitaffio di Flavio Agricola e un disegno della collezione Dal Pozzo-Albani*, "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma" a. 81 [1968-1969] (1972), 173-177.

*Arte e società di Roma antica*, Recensione a: Filippo Coarelli, *Grandi monumenti. Roma*, presentazione di Pier Luigi Nervi, Milano 1971, "L'Unità" 4 marzo 1972.

### **1973**

*La produzione della ceramica aretina. Note sull'"industria" nella prima età imperiale romana*, "Dialoghi di Archeologia" a. 7 (1973), 255-293.

*Terra sigillata italica. Terra sigillata tardo-italica decorata*, "Ostia" in Studi Miscellanei 21 (1973), III.2, 311-321.

Intervento in: *Dibattito sull'edizione italiana della Storia del mondo antico di F. Heichelbeim*, "Dialoghi di Archeologia" a. 7 (1973), 353-357.

## 1975

*Elgin o della manifattura*, "Dialoghi di Archeologia" a. 8 (1974-1975), 2, 475-490.

*Cumanae testae*, "La parola del passato" 164 (1975), 368-371.

*Una matrice per terra sigillata tardo-italica decorata da Pisa*, "Antichità Pisane" 4 (1975), 1-4.

Recensione a: Maurice Picon, *Introduction à l'étude des céramiques sigillées de Lezoux*, Dijon 1973, "Archeologia classica" a. 27 (1975), 153-160.

*Il lavoro dello storico. Ricordo di Ranuccio Bianchi Bandinelli*, "Nuovo Corriere senese" 25 gennaio 1975.

*La ceramica*, in Antonio Di Vita, Paola Procaccini, Giuseppe Pucci (a cura di), *Lo scavo a nord del mausoleo punico-ellenistico A di Sabratha*, "Lybia antiqua" a. 11-12 (1974-1975), 57-111.

## 1976

*Iside Pelagia: a proposito di una controversia iconografica*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia" s. 3, a. 6 (1976), 4, 1177-1191.

## 1977

*Considerazioni sull'articolo di J. Andreau "Remarques sur la société pompéienne (à propos des tablettes de L. Caecilius Jucundus)"*, "Dialoghi di Archeologia" a. 9-10 (1976-1977), 1-2, 631-647.

Recensione a: Mounir Bouchenaki, *Fouilles de la nécropole occidentale de Tipasa (1968-1972)*, "Archeologia classica" a. 29 (1977), 2, 455-458.

*Per un catalogo della terra sigillata tardo-italica decorata a rilievo dell'Etruria romana*, in *Rei Cretariae Romanae Fautorum Acta 17-18*, Congressus decimus Rei Cretariae Romanae Fautorum (Coloniae Augustae Rauricae Habitus), in *Castro Rauracensi et Turici Helveticorum* 1977, 169-176.

*Le terre sigillate italiche, galliche e orientali*, in *L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale*, Atti di un incontro di Studi (Napoli 1973), Roma 1977, 9-21.

### 1978

Intervento in: Luigi Capogrossi, Andrea Gardina, Aldo Schiavone (a cura di), *Analisi marxista e società antiche*, Roma 1978, 211-215.

### 1979

*Winckelmann si innamora di Apollo*, in *Le grandi avventure dell'archeologia. I misteri delle civiltà scomparse*, 3, Roma 1979, 914-922.

*Quanto costa il Partenone?*, in *Le grandi avventure dell'archeologia. I misteri delle civiltà scomparse*, 3, Roma 1979, 923-945.

*L'antiquaria e il suo doppio. A proposito di Francesco Piranesi*, "Prospettiva" 16 (1979), 67-73.

*Storia antica e marxismi recenti*, "Dialoghi di Archeologia" n.s., a. 1 (1979), 110-118.

### 1980

*Bruto sulla zattera. Ipotesi su Géricault*, "Prospettiva" 22 (1980), 88-93.

*Le officine ceramiche tardo italiche*, dans *Céramiques hellénistiques et romaines*, "Annales littéraires de l'Université de Besançon" 242 (1980), 135-157.

Recensione a: Colette Bémont, *Recherches méthodologiques sur la céramique sigillée. Les Vases estampillés de Glanum*, Rome 1977, "Archeologia classica" a. 32 (1980), 241-248.

### 1981

*Ricordo di Martin Frederiksen*, "Quaderni di Storia" 14 (luglio-dicembre 1981), 119-129.

*La ceramica italica (terra sigillata)*, in *Società romana e produzione schiavistica*, 2. Andrea Gardina, Aldo Schiavone (a cura di), *Merci, mercati e scambi nel Mediterraneo*, Roma-Bari 1981, 99-121.

*La ceramica aretina. Imagerie e correnti artistiche*, dans *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome 1979), Rome 1981, 101-119.

### 1983

*Pottery and Trade in the Roman Period*, in Peter Garnsey, Keith Hopkins, C.R. Whittaker (eds.), *Trade in the Ancient Economy*, London 1983, 105-117; 199-201.

*Ceramica, tipi, segni*, "Opus" a. 2 (1983), 1, 273-290.

*L'innocenza non è più una virtù. L'Archeologia moderna dalle tombe alle società*, "il manifesto" 27 ottobre 1983.

### 1984

*Per una storia del lusso nella cultura materiale fra tarda Repubblica e alto Impero*, "Index" a. 13 (1984), 1-15.

*Empoli in età romana*, in *Mostra archeologica del territorio di Empoli*, Empoli 1984, 15-22.

Recensione a: J.H. D'Arms, *Commerce and Social Standing in Ancient Rome*, Harvard 1981, "Opus" a. 3 (1984), 209-218.

### 1985

*Terra sigillata italica*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte antica, classica e orientale. Atlante delle forme ceramiche*, 1-2, Roma 1981-1985, 2 (1985), 365-406.

*La profezia retrospettiva. Metodo archeologico e cultura materiale*, in *Mondo classico: percorsi possibili*, Ravenna 1985, 165-173.

*Arrivano gli antichi*, "Rinascita" 4 maggio 1985. [Recensione della mostra *Roma antiqua* (Roma, Villa Medici-Curia Iulia, 1985)]

*Città ed economia in età romana*, dans Philippe Leveau (éd.), *L'Origine des richesses dépensées dans la ville antique*, Actes du colloque (Aix-en-Provence 1984), Aix-en-Provence 1985, 175-280.

*Schiavitù romana nelle campagne. Il sistema della villa nell'Italia centrale, in Settefinestre. Una villa schiavistica nell'Etruria romana*, Modena 1985, 14-21.

#### **1986**

*Il fritto nel mondo greco*, "Opus" a. 5 (1986), 159-165.

*Artigianato e territorio. Le officine ceramiche galliche*, in *Società romana e Impero tardoantico*, 5. Andrea Giardina (a cura di), *Le merci e gli insediamenti*, Roma-Bari 1986, 703-710; 903-905.

*Antichità e manifatture: un itinerario*, in Salvatore Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 1-3, Torino 1984-1986, 3. *Dalla tradizione all'Archeologia*, 1986, 252-292.

#### **1988**

*Ricerche sulla Valdichiana in età romana*, in Giulio Paolucci (a cura di), *Archeologia in Valdichiana*, Roma 1988, 211-227.

*Scavo e cultura materiale tra '700 e '800*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Siena" a. 9 (1988), 45-57.

*Prefazione*, in *Museo Nazionale Romano*, 5/2. Angela Vannini (a cura di), *Le ceramiche. Matrici di ceramica aretina decorata*, Roma 1988, 7-9.

#### **1989**

*Le iscrizioni di M. Cincius Hilarianus*, in *Il castellum del Nador. Storia di una fattoria tra Tipasa e Caesarea (I-VI sec. d.C.)*, Roma 1989 (Monografie di Archeologia Libyca, 23), 111-118.

*I consumi alimentari*, in *Storia di Roma*, 1-4, Torino 1988-1993, 4. Emilio Gabba, Aldo Schiavone (a cura di), *Caratteri e morfologie*, 1989, 369-388.

*Lector in tabula. Analisi del racconto nel linguaggio figurativo dell'arte greca*, "Lares" a. 55, 3 (luglio-settembre 1989), 333-345.

#### **1990**

*Il grande libro della Storia antica*, con Daniele Manacorda, Bologna 1990.

*A Sigillata Kiln in Valdichiana (Central Etruria)*, in *Rei Cretariae Romanae Fautorum Acta 27-28*, Congressus quintus decimus Rei Cretariae Romanae Fautorum (Borbetomagi MCMLXXXVI), in *Agro Rauracense* 1990, 15-23.

*Presentazione*, in Giandomenico De Tommaso, *Ampullae vitreae. Contenitori in vetro di unguenti e sostanze aromatiche dell'Italia romana (I sec. a.C.-III sec. d.C.)*, Roma 1990, 3-4.

*Terra sigillata tardo-italica*, in *Conspectus formarum terrae sigillatae Italico modo confectae*, Bonn 1990, 13-16.

## 1991

*Montepulciano. Loc. Poggetti*, "Studi e materiali" 6 (1991), 334-335.

*Feine Tafelkeramik*, in *Gezeichnetes Instrumentum und Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Pécs 1991 (Specimina nova Universitatis Quinqueecclesiensis, 7), 18-21.

*La statua, la maschera, il segno*, in Maurizio Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Roma-Bari 1991, 107-128.

*I padri di Indiana Jones: prolegomeni ad ogni archeologia futura che voglia presentarsi come mito*, "Studi urbinati, B. Scienze umane e sociali" a. 64 (1991), 247-273.

*Scavo archeologico, analisi e pubblicazione*, "Quaderni di Archeologia del Veneto" a. 7 (1991), 243-244.

## 1992

*Se l'archeologo gioca a Shangai*, Recensione a: Andrea Carandini, *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*, Torino 1991, "L'indice" 5 (maggio 1992), 41.

*Schliemann e la nascita dell'Archeologia*, in Enrico Castelnuovo, Valerio Castronovo (a cura di), *Europa 1700-1992*, 1-4, Milano 1987-1992, 3. *Il trionfo della borghesia*, 1992, 395-399.

*Saturno: il lato oscuro*, "Lares" 58 (1992), 1, 5-18.

*Le fromage, dans Cuisine antique. Recettes romaines à faire soi-même. Banquets grecs. Les ingrédients. Les restes alimentaires conservés*, "Les dossiers d'Archeologie" hors-série, 3 (1992), 58-59.

Recensione a: Ninina Cuomo di Caprio, *Fornaci e officine da vasaio tardo-ellenistiche*, Princeton 1992, "Opus" 11 (1992), 147-149.

*Le forme della comunicazione*, in Salvatore Settis (a cura di), *Civiltà dei Romani*, 1-4, Milano 1990-1993, 3. *Il rito e la vita privata*, 1992, 233-245.

Recensione a: Nicole Blanc, Anne Nercessian, *La Cuisine romaine antique*, Grenoble 1992, "Opus" 11 (1992), 151-152.

(a cura di), *La fornace di Umbricio Cordo. L'officina di un ceramista romano e il territorio di Torrita di Siena nell'antichità*, Firenze 1992.

### 1993

*Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma 1993 (Studi NIS. Archeologia, 15).

*Prospezioni ad Alagün*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa" s. 3, a. 23 (1993), 3-4, 943-947.

*I bolli sulla terra sigillata: fra epigrafia e storia economica*, in *The Inscribed Economy: Production and Distribution in the Roman Empire in the Light of instrumentum domesticum*, Proceedings of the Conference (Rome 1992), Ann Arbor, Michigan 1993, 73-79.

*Un'officina ceramica tardo-etrusca a Chiusi*, con Cynthia Mascione, in G. Maetzke (a cura di), *La civiltà di Chiusi e del suo territorio*, Atti del XVII convegno di Studi Etruschi ed Italici (Chianciano Terme 1989), Firenze 1993, 375-383.

### 1994

*La prova in archeologia*, "Quaderni storici" 85, a. 29, 1 (aprile 1994), 59-74.

*Il selvaggio ha un cuore antico. Indiani d'America e Greci nell'opera di Lafitau*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Siena" a. 15 (1994), 97-108.

Recensione a: Giusto Traina, *La tecnica in Grecia e a Roma*, Roma-Bari 1994, "Opus" 11 (1992), 143-146.

*Parole, immagini, segni. La comunicazione nella Roma antica*, in *The Development of Science for the Improvement of Human Life. L'immagine negli studia humanitatis. Contributi comparativi italo-giapponesi*, Proceedings of the Second Kyoto-Siena Symposium (Kyoto 1993), Kyoto 1994, 145-157.

*La fornace di Umbricio Cordo: lo scavo, i materiali e le analisi archeometriche*, in *Ceramica romana e archeometria. Lo stato degli studi*, Atti delle giornate internazionali di Studio (Firenze, Castello di Montegufoni 1993), Firenze 1994, 229-235.

Recensione a: Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992, "Quaderni di Storia" 39 (gennaio-giugno 1994), 299-303.

## **1995**

*Tra gli Irochesi alla ricerca della perdita antichità*, "I viaggi di Erodoto" 25 (1995), 42-45.

*Oltre lo specchio. Füssli e l'eredità di Winckelmann*, "Studi germanici" n.s., a. 30-31 [1992-1993] (1995), 71-86.

## **1996**

Terminus. *Per una semiotica dei confini nel mondo romano*, in Giovanni Manetti (ed.), *Knowledge Through Signs: Ancient Semiotic Theories and Practices*, Turnhout 1996, 295-307.

*La cultura materiale e la struttura produttiva e distributiva*, in *Storia della società italiana*, 1-25, Milano 1981-2000, 3. *La crisi del Principato e la società imperiale*, 1996, 343-372.

## 1997

*La ceramica romana tra Archeologia e Etnografia. Temi e luoghi del mondo antico*, Cura e prefazione al volume di David P.S. Peacock, Bari 1997.

Imago imperii, imperium imaginis, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Siena" a. 18 (1997), 177-188.

## 1998

*Il linguaggio dei segni. Geroglifici e semiologia delle arti visive nel Settecento*, in Nicola Bonacasa, Cristina Naro, Elisa Chiara Portale, Amedeo Tullio (a cura di), *L'Egitto in Italia dall'antichità al Medioevo*, Atti del III congresso internazionale italo-egiziano (Pompei 1995), Roma 1998, 793-803.

*La Renaissance antiquisante dans la verrerie vénitienne du XIXe siècle, dans Danièle Foy (éd.), De la verrerie forestière à la verrerie industrielle du milieu du XVIIIe siècle aux années 1920*, Actes du colloque (Albi 1996), Aix-en-Provence 1998, 250-255.

*Roma paese straniero?*, Recensione a: Maria Wyke, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, London 1997, "L'indice" (giugno 1998).

*Lo statuto delle immagini a Bisanzio e l'eredità del mondo classico, in Nicea e la civiltà dell'immagine*, Atti del seminario (Palermo 1997), "Aesthetica Preprint" 52 (1998), 31-41.

*Il racconto per immagini tra Occidente e Oriente*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Siena" a. 19 (1998), 1-12.

## 1999

*La documentazione archeologica nella Storia economica e sociale prima di Rostovzev*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Siena" a. 20 (1999), 169-179.

*Le Palladi di De Chirico*, in Marco Nocca, Tiziana Ceccarini (a cura di), *Dalla vigna al Louvre. Bicentenario del ritrovamento della Pallade di Velletri*

1797-1997, Catalogo della mostra (Velletri 1997-1998), Roma 1999, 59-64.

*A proposito di collezioni*, in Mariarosaria Barbera (a cura di), *Museo Nazionale Romano. La collezione Gorga*, Milano 1999, 25-26.

*Il Nudo e il Vivo. La nudità nell'arte e nella società del mondo classico*, in Gloria Fossi (a cura di), *Il Nudo nell'arte. Eros, natura, artificio*, Firenze 1999, 24-39.

## 2000

*Fantarcheologia*, in Riccardo Francovich, Daniele Manacorda (a cura di), *Dizionario di Archeologia. Temi, concetti e metodi*, Roma-Bari 2000, 145-148.

*Paradigma indiziario*, in Riccardo Francovich, Daniele Manacorda (a cura di), *Dizionario di Archeologia. Temi, concetti e metodi*, Roma-Bari 2000, 218-219.

*Les Moulages de sculpture ancienne et l'esthétique du XVIIIe siècle*, dans Henri Lavagne, François Queyrel (éd.), *Les Moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'Archéologie*, Actes du colloque international (Paris 1997), Genève 2000, 45-55.

*Oltre lo specchio: Füssli e l'eredità di Winckelmann*, in *Altertumskunde im 18. Jahrhundert. Wechselwirkungen zwischen Italien und Deutschland*, Konferenzschrift (Trieste 1993), Stendal 2000, 149-157.

## 2001

*Inscribed instrumentum and the ancient economy*, in John Bodel (ed.), *Epigraphic Evidence: Ancient History from Inscriptions*, London-New York 2001, 137-190.

*Pascasino e il suo tempo. Un convegno di studi rilancia l'interesse per la storia e l'archeologia di Lilibeo*, "Il vomere" 13 ottobre 2001.

*Zénobie, de la page à l'écran*, dans Jacque-Charles Gaffiot, Henri Lavagne, Jean-Marc Hofman (éd.), *Moi, Zénobie reine de Palmire*, Catalogue de l'exposition (Paris 2001), Milan 2001, 171-174.

*Du Bon usage du plâtre à l'époque gréco-romaine*, dans Anne Pinget (éd.), *Le Plâtre: l'art et la matière*, Grâne 2001, 67-71.

*Cose dell'altro mondo: Borgia e il collezionismo di antichità extraeuropee*, in Marco Nocca (a cura di), *Le quattro voci del mondo: arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, Giornate internazionali di Studi (Velletri 2000), Napoli 2001, 302-312.

## 2002

Video(r), ergo sum, Intervento in: Seminario di Filosofia dell'immagine del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Studi classici dell'Università degli Studi di Siena e Centro Warburg Italia (Mantova 2002). [inedito, testo disponibile in *Academia*]

*Hildebrand e la scultura. Considerazioni di uno storico dell'arte antica*, Intervento in: Tavola rotonda su Adolf von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa* [*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893], a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scivano, Palermo 2002 (Palermo 2001). [inedito, testo disponibile in *Academia*]

*Nerone sullo schermo*, dans Jean-Michel Croisille, Yves Perrin (éd.), *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne. Institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle*, Actes du VIe colloque international de la SIEN (Rome 1999), Bruxelles 2002, 592-601.

*Salammô nell'immaginario moderno. La civiltà punica tra letteratura e arti visive*, "Fontes" a. 4-5 (2001-2002), 7-10, 295-301.

## 2003

*Manifattura ceramica etrusco-romana a Chiusi. Il complesso produttivo di Marcianella*, con Cynthia Mascione, a cura di, "Bibliotheca archaeologica" 10, Bari 2003.

*I colori del gesso*, in Simone Beta, Maria Michela Sassi (a cura di), *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici*, Atti della giornata di Studio (Siena 2001), Firenze 2003, 81-88.

*The Urban Structure of Marsala Reconstructed by Means of Airborne Hyperspectral Remote Sensing*, con Rosa Maria Cavalli, Pasquale Merola, Stefano Pignatti, in *Proceedings of Workshop on Airborne Remote Sensing for Geophysical and Environmental Application*, Rome 2003, 71.

*L'antichità greca e romana*, in Luigi Russo (a cura di), *Estetica della Scultura*, Palermo 2003, 9-46; 241-246.

*Il mito di Cleopatra tra letteratura, arte e cinema*, in Nicola Bonacasa, Anna Maria Donadoni Roveri, Sergio Aiosa, Patrizia Minà (a cura di), *Faraoni come dei. Tolemei come Faraoni*, Atti del V congresso internazionale italo-egiziano (Torino 2001), Torino-Palermo 2003, 620-625.

*Warburg, l'Antichità, il Novecento*, "Quaderni Warburg Italia" a. 1 (2003), 203-238.

#### **2004**

*Lo stadio di Gortina. Indagini geomagnetiche*, in *Creta romana e protobizantina*, Atti del congresso internazionale (Iraklion, 23-30 settembre 2000), 1-4, Padova 2004-2005, 2 (2004), 599-601.

#### **2005**

*Du Bos e le arti visive degli Antichi e dei Moderni*, in Luigi Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, "Aesthetica Preprint. Supplementa" 15 (dicembre 2005), 33-44.

*"Detrahis vestimenta venalibus". Iconografia della vendita di schiavi nell'antichità e oltre*, "Journal of Roman Archaeology" 18 (2005), 235-240.

*Il rhythmos nell'arte figurativa greca*, "Quaderni Warburg Italia" a. 2-3 (2004-2005), 137-152.

*Orfeo e la decima Musa*, in Giulio Guidorizzi, Marxiano Melotti, *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Roma 2005, 168-178.

*Costruire il bello: ancora sul Canone di Policleto*, in Valerio Neri (a cura di), *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo*

*nella cultura antica*, Atti del seminario (Bologna 2003), Bologna 2005, 41-52.

## 2006

*Beauté canons*, dans Laurent Gervereau (éd.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris 2006, 128-131.

*Sauvage*, dans Laurent Gervereau (éd.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris 2006, 935-937.

*Bellezza e relazioni politiche nella tarda antichità (a proposito di un libro recente)*, con Arnaldo Marcone, Recensione a: Valerio Neri, *La bellezza del corpo nella società tardo-antica. Rappresentazioni visive e valutazioni estetiche tra l'antichità classica e il Cristianesimo*, Bologna 2004 (Studi di Storia, 10), "Rivista storica dell'antichità" a. 36 (2006) [2007], 319-324.

*Prospezioni a Lilibeo*, in Chiara Michelini (a cura di), *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III sec. a. C). Arte, prassi e teoria della pace e della guerra*, Atti delle quinte giornate internazionali di Studi sull'area elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo (Erice 2003), 1-2, Pisa 2006, 2, 555-559.

*Caesar the Foe: Roman Conquest and National Resistance in French Popular Culture*, in Maria Wyke (eds.), *Julius Caesar in Western Culture*, Malden, Massachusetts-Oxford-Carlton 2006, 191-201.

*Il buon uso delle rovine*, in Giuseppe Tortora (a cura di), *Semantica delle rovine*, Roma 2006, 291-306.

## 2007

*Pianto e gesto fra teatro e arti figurative*, in *Pianto e riso nel teatro greco e latino*, Atti del convegno INDA (Siracusa 2003), "Dioniso" a. 2007, 6, 372-383.

*Lares che giocano fuori casa*, "Lares" a. 73, 3 (settembre-dicembre 2007), 529-531.

*Andiam! Andiam! Andiamo a tutelar*, "Lares" a. 73, 3 (settembre-dicembre 2007), 662-664.

*Dall'Olimpo al Vesuvio. Pittori vittoriani a Pompei*, in Eugenia Querci, Stefano De Caro (a cura di), *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, Catalogo della mostra (Napoli 2007-2008), Milano 2007, 111-121.

*Agrippina sullo schermo*, in Mette Moltesen, Anne Marie Nielsen (eds.), *Agrippina minor: Life and Afterlife - Liv og eftermaele*, Copenhagen 2007 (Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek, ny ser., 9), 161-169.

## **2008**

Epoiesen. *Il fare artistico nell'antichità tra estetica e sociologia*, Lezione tenuta a: Dottorato di Estetica dell'Università di Palermo, 16 maggio 2008. [inedito, testo disponibile in Academia]

*Gli anni del ginnasio a Marsala furono belli e importanti...*, in *Annuario. Il liceo classico "Giovanni XXIII" di Marsala*, "Metis" a. 5 (2008), numero speciale, 78-80.

*Verità della copia nell'estetica antica*, 2008. [inedito, testo disponibile nel sito della Società italiana di Estetica]

*Le tecniche del bello. I canoni della scultura nella Grecia classica*, in Maria Luisa Catoni (a cura di), *La forza del bello*, Catalogo della mostra (Mantova 2008), Milano 2008, 43-49.

*Trionfi di celluloidi*, in Eugenio La Rocca, Stefano Tortorella (a cura di), *Trionfi romani*, Catalogo della mostra (Roma 2008), Milano 2008, 108-111.

*Agency, oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'antichità classica*, "Ricerche di Storia dell'arte" 94 (2008), 35-40.

*Le ricerche dell'Università di Siena a Pompei*, in Maria Paola Guidobaldi, Pietro Giovanni Guzzo (a cura di), *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003-2006)*, Atti del convegno internazionale (Roma 2007), Roma 2008, 223-236.

*Persona e imago*, in Simone Beta, Francesca Focaroli (a cura di), *Vecchiaia, gioventù, immortalità: fra natura e cultura. Le maschere della persona:*

*identità e alterità di un essere sociale*, Atti dei convegni (Siena 2004), "I quaderni del Ramo d'oro" 8 (2008), 109-120.

## 2009

*Warburg e l'archeologia classica*, in Claudia Cieri Via, Micol Forti (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Milano 2009, 139-147.

## 2010

*L'archeologia di Francesco Bianchini*, in Luca Ciancio, Gian Paolo Romagnani (a cura di), *Unità del sapere molteplicità dei saperi. Francesco Bianchini (1662-1729) tra natura, storia e religione*, Verona 2010, 259-270.

*Estasi antiche e moderne*, "I quaderni del Ramo d'oro on-line" 3 (2010), 129-147.

*Roma*, in Maurizio Bettini, Maurizio Boldrini, Omar Calabrese, Gabriella Piccinni (a cura di), *Miti di città*, Siena 2010, 208-223.

*Estetica del manufatto nell'età classica*, "Paradigmi" 2 (2010), 127-135.

*Presentazione*, in Filostrato Maggiore, *La Pinacoteca*, a cura di Giuseppe Pucci, traduzione di Giovanni Lombardo, Palermo 2010 (*Aesthetica*, 71), 7-24.

## 2011

*Introduzione*, in Umberto Eco (a cura di), *La grande storia. L'antichità, 7. Grecia. Arti visive, letteratura*, Milano 2011, 12-29.

*Policleto e la misura del bello*, in Umberto Eco (a cura di), *La grande storia. L'antichità, 7. Grecia. Arti visive, letteratura*, Milano 2011, 212-221.

*Introduzione*, in Umberto Eco (a cura di), *La grande storia. L'antichità, 12. Roma. Arti visive, letteratura*, Milano 2011, 14-29.

*Graecia capta: collezionismo e saccheggio*, in Umberto Eco (a cura di), *La grande storia. L'antichità, 12. Roma. Arti visive, letteratura*, Milano 2011, 149-159.

*I Romani e l'arte greca: originali e copie*, in Umberto Eco (a cura di), *La grande storia. L'antichità*, 12. Roma. *Arti visive, letteratura*, Milano 2011, 291-301.

*Vivere e morire con i miti*, in Umberto Eco (a cura di), *La grande storia. L'antichità*, 12. Roma. *Arti visive, letteratura*, Milano 2011, 303-311.

*Winckelmann e il Sublime*, "teCLa" 4 (22 dicembre 2011), 54-67.

*Every Man's Cleopatra*, in Margaret M. Miles (ed.), *Cleopatra: A Sphinx Revisited*, Berkeley-Los Angeles-London 2011, 195-207.

*Nerone superstar*, in Maria Antonietta Tomei, Rossella Rea (a cura di), *Nerone*, Milano 2011, 62-75.

Giuseppe Pucci *über die Isole dello Stagnone di Marsala*, "Weltkunst" a. 81 (2011), 5, s.n.p.

## 2012

*Cadaveri eccellenti. Le vittime di Pompei nell'immaginario moderno*, "Mare internum" a. 4 (2012), 71-88.

*Arte antica e disgiunzione. Il nuovo Museo dell'Acropoli ad Atene*, "Studi di Estetica" 45 (2012), 229-242.

*Quella metamorfosi dal greco al latino*, Recensione a: Maurizio Bettini, Vertere. *Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino 2012 (PBE, n.s.), "Alias" 8 luglio 2012, 5.

*Ritratto, monumento e memoria nella cultura di Roma antica*, in Giuseppe Di Giacomo (a cura di), *Volti della memoria*, Milano-Udine 2012, 209-223.

*Anche l'archeologo, come l'antropologo, deve spogliarsi, essere "emico"*, Recensione a: Valentino Nizzo (a cura di), *Dalla nascita alla morte. Archeologia e antropologia a confronto*, Atti dell'incontro internazionale di Studi in onore di Claude Lévi-Strauss (Roma 2010), Roma 2011, "Alias" 1 aprile 2012, 6.

## 2013

*Ciò che è vivo e ciò che è morto nell'estetica di Archibald Alison. Nota a margine del convegno Neoestetica e emozione. Archibald Alison e l'estetica contemporanea, Palermo, 4-5 ottobre 2013, "Aisthesis" 2 (2013), 294-300.*

*C'erano una volta le Muse, in Paolo D'Angelo, Elio Franzini, Giovanni Lombardo, Salvatore Tedesco (a cura di), Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica. Studi in onore di Luigi Russo, Milano 2013, 326-335.*

*Peplum, Melodrama and Musicality: Giuliano l'Apostata, 1919, Pantelis Michelakis, Maria Wyke (eds.) The Ancient World in Silent Cinema, Cambridge 2013, 247-261.*

*Dal Laocoonte a Kant, il piacere del brutto. Butti de Lima e un tema aristotelico attuale, Recensione a: Paulo Butti de Lima, Il piacere delle immagini. Un tema aristotelico nella riflessione moderna, Firenze 2012 (Biblioteca dell' "Archivum Romanicum", s. 1. Storia, Letteratura, Paleografia, 412), "il manifesto" 14 luglio 2013.*

*Dall' "hic et nunc all'ubique et semper?", in Giuseppe Di Giacomo, Luca Marchetti (a cura di) *aura*, "Rivista di Estetica" 52 [n.s., a. 53 (2013), 1], 181-191.*

*Neuroscienze e Storia dell'arte: un rapporto problematico, Intervento in: Estetica e Biologia, Seminario promosso dall'Osservatorio di Estetica e Storia dell'arte della SIE (Roma 2013). [inedito, testo disponibile in *Academia*]*

## 2014

*"Perché non parli?" Prestare la voce all'opera d'arte nel mondo antico, "I quaderni del Ramo d'oro on-line" 6 (2013-2014), 52-60.*

*Immagine, in Maurizio Bettini, William M. Short (a cura di), *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica*, Bologna 2014 (Antropologia del mondo antico), 353-376.*

*Le Sirene tra canto e silenzio: da Omero a John Cage*,  
"ClassicoContemporaneo" a. 0 (2014), 80-97.

*Numinoso, perciò etico: il paesaggio sacro in un libro di saggi italiani e svizzeri*, Recensione a: Elisabetta Villari (a cura di), *Il paesaggio e il sacro. L'evoluzione dello spazio di culto in Grecia: interpretazioni e rappresentazioni*, "il manifesto" 21 settembre 2014.

*Igor Mitoraj, sculture che corrompono la classica perfezione dell'antico per rappresentare il disagio moderno*, "il manifesto" 3 agosto 2014.

*Splendori e miserie di Scipione l'Africano nel cinema*, in Walter Geerts, Marilena Caciorgna, Charles Bossu (a cura di), *Scipione l'Africano. Un eroe tra Rinascimento e Barocco*, Atti del convegno di Studi (Roma 2012), Milano 2014, 299-309.

*Presentazione*, in *Scoppieto*, 1-5, Firenze-Roma 2007-2015, 4/1.  
Margherita Bergamini (a cura di), *La terra sigillata decorata a rilievo*, Roma 2014, 9-12.

*Il falso Augusto di via Nazionale*, "Alias" 27 aprile 2014, 6-7.

*Salviamo Pompei (almeno al cinema!)*, "Dionysus ex machina" a. 5 (2014).

## 2015

Lezione sull'*Orestea* di Eschilo tenuta a: Corso di Estetica del professor Giuseppe Di Giacomo all'Università di Roma "La Sapienza", 11 maggio 2015. [inedito, testo disponibile in Academia]

*Usi e abusi dell'idea di Roma, dagli Antichi ai Moderni*, lezione tenuta a: Liceo Classico "Augusto" di Roma, 26 marzo 2015. [inedito, testo disponibile in Academia]

*Un personaggio in cerca d'autore. Congettura sul Bronzo A*, in Maurizio Paoletti, Salvatore Settis (a cura di), *Sul buono e sul cattivo uso dei bronzi di Riace*, Roma 2015, 43-55.

*Il gesso e la sua eco. Storia e storie dei calchi di Pompei*, in *Pompei e l'Europa 1748-1943*, Catalogo della mostra (Napoli-Pompei 2015), Milano 2015, 239-246.

*Il colosso caduto: Igor Mitoraj e l'antico*, "ClassicoContemporaneo" 1 (2015), *Presenze classiche. Arti visive e comunicazione*, 1-10.

*Per una discussione utile (senza pregiudizi e fraintendimenti) sul liceo classico*, con Maurizio Bettini, Gigi Spina, "ClassicoContemporaneo" a. 1 (2015), *Discussioni*, 8-11.

*Figli improvvidi. Gli Antichi, la Terra, l'ambiente*, in Maurizio Bettini, Giuseppe Pucci (a cura di), *Terrantica. Volti, miti e immagini della Terra nel mondo antico*, Milano 2015, 208-240.

*Il Coriolanus di Shakespeare, o l'afasia dell'eroe*, "I quaderni del Ramo d'oro on-line" a. 7 (2015), 118-128.

*Alla ricerca del libro (e dell'autore) perduto. Il mondo estremo di Christoph Ransmayr*, in Giuseppe Di Giacomo (a cura di), *Tra arte e vita. Percorsi fra testi, immagini, suoni*, Milano-Udine 2015, 241-249.

## 2016

*Coriolano da Roma ai Balcani (passando per Londra)*, lezione tenuta a: Liceo classico "Augusto" di Roma, 19 aprile 2016. [inedito, testo disponibile in Academia]

Compte rendu de: Marie-Laurence Haack (éd.), *La Construction de l'étruscologie au début du XXe siècle*, Actes des journées d'études internationales (Amiens 2013), Bordeaux 2015, "Revue historique" 680 (octobre 2016), 14-26.

*Le philosophe et l'artiste. Diderot et Falconet sur les arts visuels des Anciens*, dans Maddalena Mazzocut-Mis, Rita Messori (éd.), *Actualité de Diderot. Pour une nouvelle esthétique*, Milano 2016, 30-39.

*Il più antico dei moderni. Un profilo di Igor Mitoraj*, "teCLa" 13 (30 giugno 2016), 43-71.

Christus (*Cines, 1916*): *Italy's First Religious Kolossal*, in David J. Shepherd (ed.), *The Silents of Jesus in the Cinema (1897-1927)*, New York-London 2016, 200-210.

*La Sculpture étrusque dans les années vingt et trente. Entre esthétique et idéologie*, dans Marie-Laurence Haack (éd.), *Les Étrusques au temps du fascisme et du nazisme*, Actes de journées d'études internationales (Amiens 2014), Bordeaux 2016, 241-250.

*Le Idi di Marzo non sono ancora passate*, in Luca Marchetti (a cura di), *L'estetica e le arti. Studi in onore di Giuseppe Di Giacomo*, Milano-Udine 2016, 341-351.

*Pinakes di Locri, le donne magnogreche prendono la parola*, Recensione a: Elisa Marroni, Mario Torelli, *L'obolo di Persefone. Immaginario e ritualità dei pinakes di Locri*, Pisa 2016, "Alias" 27 marzo 2016.

*Per un'archeologia del gesto. La reinvenzione moderna della danza antica*, "ClassicoContemporaneo" a. 2 (2016), *Presenze classiche. Scena*, 25-40.

*Lúcia e io. In ricordo di una studiosa e di un'amica*, in *In ricordo di Lucia Pizzo Russo*, "Aesthetica Preprint" 100 (dicembre 2015), 121-129.

*Capolavori in cassa, l'occhio e le peripezie dei Monuments Men*, Recensione a: Teresa Calvano, Micol Forti (a cura di), *Musei e monumenti in guerra 1939-1945. Londra Parigi Roma Berlino*, Città del Vaticano 2014, "Alias" 17 gennaio 2016, 6.

*Se una luna rossa rischiara la reggia degli Atridi*, "Dionysus ex machina" a. 7 (2016), 225-229.

## 2017

*Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, con Maurizio Bettini, Torino 2017 (Mythologica).

*L'Otello di Verdi e Boito*, "Studi di Estetica" s. 4, a. 45 (2017), 3, 75-83.

*Gli Etruschi nei fumetti*, in Giuseppe M. Della Fina (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, Atti del XXIV

convegno internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria, "Annali della Fondazione per il museo 'Claudio Faina'" a. 24 (2017), 313-327.

*Disautomatizzare le arti, con il sogno*, Recensione a: Pietro Montani, Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica, Napoli 2017, "Alias" 26 novembre 2017, 8.

*Vertumno: l'ultimo avvistamento*, in Adriana Romaldo (a cura di), A Maurizio Bettini. *Pagine stravaganti per un filologo stravagante*, Milano-Udine 2017, 313-316.

*Les Étrusques roulent en bande (dessinée)*, dans Marie-Laurence Haack (éd.), *L'Étruscologie dans l'Europe d'après-guerre*, Actes des journées d'études internationales (Amiens-Saint-Valéry-sur-Somme 2015), Bordeaux 2017, 181-196.

*E Gheddafi ci mise agli arresti domiciliari*, in *Le mie rovine*, "Alias" speciale estivo, 6 agosto 2017, 2.

*Chi è il barbaro? I disastri delle guerra sulla Colonna Traiana*, in Alberto Camerotto, Marco Fucecchi, Giorgio Ieranò (a cura di), *Uomini contro. Tra l'Iliade e la Grande Guerra*, Milano-Udine 2017, 51-66.

## 2018

*Medea '900*, "Dionysus ex machina" a. 9 (2018), 275-285.

*Con quella faccia un po' così, quell'espressione un po' così che abbiamo noi che abbiamo fatto il '68*, Intervento in: *Archeologia '68. 50 anni*, Colloquio (Roma 2018). [inedito, testo disponibile in Academia]

*Medea. La condizione femminile*, Milano 2018 (Grandi miti greci, 8).

*Perché Gesù fu deposto proprio nella mangiatoia?*, Recensione a: Maurizio Bettini, *Il presepio. Antropologia e storia della cultura*, Torino 2018, "Alias", 23 dicembre 2018, 6.

*Image*, in Maurizio Bettini, William M. Short (eds.), *The World through Roman Eyes: Anthropological Approaches to Ancient Culture*, Cambridge 2018, 318-347.

*Una costellazione iconopoietica*, Recensione a: *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, mostra (Roma 2018-2019), "Alias" 11 novembre 2018, 7.

*Niobe che attraversa il tempo e il mito*, Recensione a: *E dimmi che non vuoi morire. Il mito di Niobe*, mostra (Tivoli 2018), "il manifesto" 19 settembre 2018.

*Conseguenze tragiche di doni richiesti*, Recensione a: Lavinia Scolari, *Doni funesti. Miti di scambi pericolosi nella letteratura latina*, Pisa 2018, "Alias" 9 settembre 2018, 7.

*Storie di straordinaria follia. A proposito di un libro di Guido Paduano*, "ClassicoContemporaneo" a. 4 (2018), *Orizzonti*, 39-47.

Recensione a: Brett M. Rogers, Benjamin E. Stevens (eds.), *Classical Tradition in Modern Fantasy*, New York 2017, "ClassicoContemporaneo" a. 4 (2018), *Presenze Classiche. Pagina*, 19-25.

*Lucrezia e Cincinnato per la giovane repubblica*, Recensione a: Silvia Panichi, *Roma antica e la nuova America. Come il mito di Lucrezia e l'idea della Repubblica varcarono l'Oceano*, Roma 2018, "Alias" 15 luglio 2018, 6.

"Naturam ipsam provocavit". *Structure et histoire d'un poncif*, dans Emmanuelle Hénin, Valérie Naas (éd.), *Le Mythe de l'art antique*, Paris 2018, 203-211.

*Raccontare storie per fare comunità*, Recensione a: Cinzia Dal Maso (a cura di), *Racconti da museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*, Bari 2018, "Alias" 29 aprile 2018, 6.

*Costruire, integrare: le virtù del princeps, in digitale*, Recensione a: *Traiano. Costruire l'impero, creare l'Europa*, mostra (Roma 2017-2018), "Alias" 18 marzo 2018, 7.

*Et in Sicilia ego. Roger Peyrefitte e le antichità siciliane*, "Sicilia antiqua" a. 14 (2018), 227-230.

*Perché i Romani misero la depressione sugli altari*, Recensione a: Donatella Puliga, *La depressione è una dea. I Romani e il male oscuro*, Bologna 2017 (Antropologia del mondo antico), "Alias" 21 gennaio 2018, 7.

*La cinematografia è l'arma più forte*, "Progressus" a. 5 (2018), 2, 11-18.

## 2019

*L'antico nell'era della post-verità. A proposito di una mostra di Damien Hirst*, "Forma urbis" a. 24, 5-6 (maggio-giugno 2019), 30-35.

*"And why should Caesar be a Tyrant then?". Il tiranno nel Julius Caesar di Shakespeare*, "Dionysus ex machina" a. 10 (2019), 491-500.

*La vera storia delle terme romane. Da Roma al Giappone e ritorno*, in Maura Medri, Antonio Pizzo (a cura di), *Le terme pubbliche nell'Italia romana (II secolo a.C.-fine IV d.C.): architettura, tecnologia e società*, Seminario internazionale di Studio (Roma 2018), Roma 2019, 545-548.

*Ivanhoe reloaded*, in Domitilla Campanile (a cura di), *Due secoli con Ivanhoe*, Atti della giornata di Studi (Pisa 2018), Pisa 2019, 219-231.

*Due città, due vulcani, un giorno solo*, Recensione a: *Pompei e Santorini. L'eternità in un giorno*, mostra (Roma 2019-2020), "Alias" 1° dicembre 2019, 8.

*Medea, i figli, Giasone*, in Maurizio Bettini (a cura di), *Mythologica. Dèi, eroi, passioni*, Milano 2019, 60-67.

*Volterra-Sperlonga, un etruscologo sulle tracce di Ulisse*, Recensione a: Maurizio Harari, *Andare per i luoghi di Ulisse*, Bologna 2019, il manifesto, 20 ottobre 2019, 7.

*Durham e altri, gli attimi propizi fra le rovine*, Recensione a: *Kronos e Kairos. I tempi dell'arte contemporanea*, mostra (Roma 2019), "Alias" 6 settembre 2019, 12.

*Il gusto policromatico delle élites tirreniche*, Recensione a: *Colori degli Etruschi. Tesori di terracotta*, mostra (Roma 2019), "Alias" 8 settembre 2019, 7.

*Quo vadis? in comics*, "ClassicoContemporaneo" a. 5 (2019), *Presenze classiche. Arti visive e Comunicazione*, 6-26.

Il primo re. *Una discussione a più voci*, "ClassicoContemporaneo" a. 5 (2019), *Presenze classiche. Scena*, 2-6.

*Donazioni, scavi, tutela e moda pompeiana*, Recensione a: *Palermo capitale del regno. I Borbone e l'archeologia a Palermo, Napoli e Pompei*, mostra (Palermo 2018-2019), "Alias" 14 luglio 2019, 6.

*Plasmare il Moderno facendo propria la lezione dell'Antico*, Recensione a: *Canova e l'antico*, mostra (Napoli 2019), "Alias" 16 giugno 2019, 8.

*Sobri, rustici, originali, pronti per il Novecento*, Recensione a: Martina Corgnati, *L'ombra lunga degli Etruschi. Echi e suggestioni nell'arte del Novecento*, Monza 2018, "Alias" 2 giugno 2019, 12.

*La pietra scabrosa. Sculture moderne in travertino*, in Maria Antonietta Tomei, Roberto Borgia (a cura di), *Lapis Tiburtinus. La lunga storia del travertino*, Tivoli 2019, 160-166.

*L'intrigante complessità dell'imperatore per caso*, Recensione a: *Claudio imperatore. Messalina, Agrippina e le ombre di una dinastia*, mostra (Roma 2019), "Alias" 12 maggio 2019, 7.

*La copia degli Antichi e dei (post) Moderni*, in Mirco Modolo, Silvia Pallecchi, Giuliano Volpe, Enrico Zanini (a cura di), *Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda*, Bari 2019, 99-104.

Presentazione di: Giulia Pedrucci, *Maternità e allattamento nel mondo greco e romano. Un percorso fra scienza delle religioni e studi sulla maternità*, Roma 2018 (Roma 2019). [inedito, testo disponibile in *Academia*]

*Eterna Niobe da Omero alla Body Art*, Recensione a: Andrea Bruciati, Micaela Angle (a cura di), *Il mito di Niobe. E dimmi che non vuoi morire*, Catalogo della mostra (Tivoli 2018), Cinisello Balsamo (Milano) 2019, "Alias" 24 marzo 2019, 5.

*Guerrieri tombe templi del ragazzo pop*, Recensione a: EtruSchifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno, mostra (Roma 2019), "Alias" 3 marzo 2019, 7.

*Intuizioni ed epilogo di un connoisseur*, Recensione a: Ludwig Pollak. Archeologo e mercante d'arte, mostra (Roma 2018-2019), "Alias" 17 febbraio 2019, 7.

*Il design della copia da Volpato a Vezzoli*, Recensione a: *Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci*, mostra (Roma 2018-2019), "Alias" 3 febbraio 2019, 6.

## 2020

*Ercolano e Carlo III, un'avventura dello spirito*, Recensione a: Carmela Capaldi, Massimo Osanna (a cura di), *La cultura dell'antico a Napoli nel Secolo dei Lumi. Omaggio a Fausto Zevi nel di genetliaco*, Atti del convegno internazionale (Napoli 2018), Roma 2020 "Alias" 15 novembre 2020, 8.

*Ulisse, un eroe umano per questi tempi di crisi*, Recensione a: *Ulisse. L'arte e il mito*, mostra (Forlì 2020), "Alias" 11 ottobre 2020.

*La rapacità (già fascista) dell'ultimo figlio degli Elleni*, Recensione a: Lorenzo Braccesi, *Il predatore dell'antico. Incursioni dannunziane*, Roma 2020 (L'eredità dell'antico. Passato e presente, 19), "Alias" 4 ottobre 2020, 6.

*Il Laocoonte e l'estetica del sublime*, in Emanuela Stortoni (a cura di), *Munera amicitiae. Miscellanea di studi archeologici per Enzo Catani*, Macerata 2020, 411-424.

*L'antichità come l'inglese, per dialogare col presente*, "Alias" 13 settembre 2020, 6.

*La vena dionisiaca dell'artista-ierofante*, "Alias" 9 agosto 2020, 12.

*Fake news, luoghi comuni e falsi amici: con humour*, Recensione a Giusto Traina, *La storia speciale. Perché non possiamo fare a meno degli antichi romani*, Bari 2020, "Alias" 14 giugno 2020, 8.

*L'impegno di Luigi Russo per l'estetica antica. Le arti figurative*, in Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco (a cura di), *La storia dell'estetica. Ricordando Luigi Russo*, "Aesthetica Preprint" 113 (gennaio-aprile 2020), 223-228.

*Tombe etrusche. Gli acquerelli spillati dalla birra danese*, Recensione mostra "L'arte di copiare", Istituto Italiano di Cultura di Copenaghen, Roma 2020, il manifesto, 10 maggio 2020.

*Iside arriva a Roma, lezione di metodo (contro il ribassismo)*, Recensione a: Filippo Coarelli, *Initia Isis. L'ingresso dei culti egiziani a Roma e nel Lazio*, Lugano 2019, "Alias" 8 marzo 2020, 6.

*Dai legionari romani a Charlton Heston*, Recensione a: *Ai piedi degli dei. L'arte della calzatura tra antica Roma, cinema colossal e moda contemporanea*, mostra (Firenze 2020), "Alias" 16 febbraio 2020, 8.

*A Tarquinia ascesa e caduta di una grande famiglia etrusca*, Recensione a: Mario Torelli, *Gli Spurius. Una famiglia di principes nella Tarquinia della "rinascita"*, Roma 2019, "Alias" 12 gennaio 2020, 8.

## 2021

*Un affascinante difetto di realtà*, Recensione a: Sonia Macrì (a cura di), *Narciso. La passione dello sguardo*, Venezia 2020 (Variazioni sul mito), "Alias" 7 febbraio 2021, 5.

*Pietre di Troia a Napoli, la fermata del destino*, Recensione a: Umberto Pappalardo, Sybille Galka, Amedeo Maiuri, Carlo Knight, Lucia Borrelli, Massimo Cultraro, *Heinrich Schliemann a Napoli*, con una nota di Paolo Guerrini, Salerno 2021, "Alias" 7 marzo 2021, 6.

*Il museo ritrovato. Le peripezie dei Marmi Torlonia*, "ClassicoContemporaneo" 7 (2021), 6-10.

*Del buon uso delle incursioni. Presentazione della lettura corale del volume di Salvatore Settis, con Monica Centanni, in M. Centanni, G. Pucci (a cura di), Incursioni. Arte contemporanea e tradizione di Salvatore Settis (Feltrinelli, 2020). Una lettura corale, "La rivista di Engramma" 180 (marzo-aprile 2021).*

---

### **English abstract**

The Bibliography collects Giuseppe Pucci's rich cultural and research production from 1969 to 2021: books, essays, articles, reviews, speeches.

---

*keywords* | Giuseppe Pucci; Bibliography; Archaeology; Classical Tradition.

## 'Tradizione', fra memoria e oblio

A dialogo con la Lettura corale di Incursioni. Arte contemporanea e tradizione ("Engramma" n. 180)

Salvatore Settis



Quando Pino Pucci mi parlò per primo dell'intenzione di concertare con altri studiosi una Lettura corale del mio *Incursioni* (Milano 2020), seppi vincere le mie perplessità usando un unico argomento: poteva essere, questa, l'occasione di mettere alla prova le procedure euristiche che innervano le pagine di quel libro. La subitanea e dolorosa scomparsa di Pino poteva interrompere quel percorso, ma Monica Centanni ha generosamente voluto portarlo a compimento, ospitandone poi gli esiti nelle pagine – ormai anche cartacee – di "Engramma". E se accolgo,

oggi, il suo invito ad offrire qualche riflessione in risposta a quel che i ventiquattro autori hanno scritto, è per ringraziarli tutti della loro attenzione, ma più ancora nel ricordo di Pino Pucci (una voce acuta e serena che ci manca moltissimo) e in riconoscimento della *pietas* verso la sua memoria con cui Monica ha ultimato il progetto.

Non fossero queste le circostanze, avrei certo preferito tacere; accogliere osservazioni e critiche, studiarle e farne tesoro, ma non proporre una 'risposta' che rischia di apparire (e non è) un bilancio organico di idee e di pensieri, quasi una dichiarazione di 'poetica della ricerca', che davvero non saprei mai fare. Come il libro stesso dichiara in ogni pagina, l'impalcatura artigianale che lo sostiene non è il manifesto di un metodo, ma la minuta e spesso occasionale tessitura di un confrontarsi con opere

degli ultimi cent'anni da parte di chi (è il mio caso) non ne è né vuol diventarne 'specialista' o conoscitore. In alcuni casi è stato lo stesso artista (e/o un critico a lui molto vicino) che mi ha chiesto di reagire alla sua opera, e di farlo da storico dell'arte antica: e il fatto che ciò sia accaduto sei volte su dieci vuol forse dire che uno sguardo (o un linguaggio) da fuori del castello incantato della critica d'arte contemporanea viene talora avvertito come utile (non dirò: 'necessario') anche da chi dentro quel castello si muove. Questi inviti, da Bill Viola a William Kentridge, sono venuti a distanza di anni l'uno dall'altro, e nei larghi intervalli ho continuato a lavorare su temi (testi o mostre) lontani dall'arte contemporanea, eppure talvolta in risonanza con essa. Così fu con le mostre gemelle *Serial Classic* e *Portable Classic* tenute nel 2015 alla Fondazione Prada, nelle sedi di Milano e Venezia, e cioè in un contesto tutto contemporaneo, dove l'idea-base - la serialità dell'arte antica - poté giovare dell'allestimento di un architetto d'avanguardia come Rem Koolhaas (vedi, in "Engramma", una galleria dei due allestimenti).

Che qualcuno della mia generazione abbia curiosità per l'arte contemporanea è ovvio; ma avrà diritto di parola anche senza avere competenze specifiche in questo campo? È una domanda da porsi, visto che troppo spesso c'è chi osa intervenire anche su temi scientifici di grandissimo rilievo (basti pensare ai virologi improvvisati, la cui loquacità aumenta la confusione già grande fra gli specialisti). Diverso è però il caso della letteratura e delle arti, che esistono proprio in funzione del loro pubblico, anche dei lettori o spettatori meno attrezzati. Qualche austero contemporaneista forse lo negherà, ma la legittimazione di un discorso non-specialistico sull'arte d'oggi viene dalla stretta necessità che essa dialoghi con il suo pubblico, donne e uomini del nostro tempo. Tutti, e allora perché non anche gli storici dell'arte antica? Il rifiuto (o l'ignoranza) del passato che caratterizza una parte importante delle culture d'oggi rende ardua e inconsueta ogni analisi sui tempi lunghi della storia, e la straordinaria complessità del presente (nelle arti e non solo) sprona a concentrarsi su di esso, anche con una filologia del giorno per giorno che non contempla alcun *flashback* negli spazi incogniti del passato remoto. Questa doppia dimensione temporale (la *longue durée* e il tempo corto dell'oggi) è uno dei pochi temi che sceglierò per citare qualche *Leitmotiv* che ho trovato nei contributi di "Engramma" dedicati al mio *Incursioni*.

Proverò a prelevarne ad arbitrio tesi e pensieri, componendone un mosaico che cerca (non so con quanto successo) di evidenziare, fra contributi tanto diversi per disciplina e per stile di pensiero, non solo gli accordi e le divergenze, ma anche qualche stimolo e proposito degni di sviluppo.

### **Tempo**

Nel suo testo, Monica Centanni parte dalle mie pagine su Penone per evidenziare negli scavi arborei di questo grande scultore “l’uso attivo del tempo”, peraltro “trattato come un ingrediente di base” anche da Bill Viola nei suoi video che movimentano antiche predelle, soffiando sul *bewegtes Beiwerk* di panni cinquecenteschi. Centanni coglie nel segno individuando nel fattore tempo un tema che si insegue dall’uno all’altro dei capitoli del libro: il tempo come materia malleabile, teatro di nascoste simmetrie tra passato e presente.

Sembra farle eco Roberto Diodato quando vede nel “sentimento contemporaneo del tempo [...] un eccesso di precarietà, uno smarrimento tra l’assenza della memoria e la fragilità del progetto”, e lo fa parlando di Bill Viola, il cui “tratto distintivo [è] il rapporto tra movimento come espressione di un senso del tempo e *pathos*, paticità fondamentale dell’umano”. La video-arte, osserva Diodato, “esplicitamente assume il tempo come proprio oggetto”, e lo fa in un mondo dove “la disarticolazione temporale dell’esistenza” trova illusorio sollievo nel linguaggio dei consumi, che “sfruttando la contrazione della durata” innesca “micro-narrazioni del sé [...], brevi costanze interessanti”. Questo lo scenario entro cui “la spazializzazione del tempo tipica del contemporaneo” consente al “*pathos* [di] dispiegarsi nella sua intensità”. Perciò ha ragione Alessandro Poggio quando scrive che “nel percorso proposto in *Incursioni* il passato non viene semplicemente prima del presente, ma è parte del presente”, come ha mostrato Kentridge rimaneggiando nel suo grandioso fregio sul Tevere immagini d’ogni età (dalla *Lupa Romana* alla *Dolce vita*) in un’accorta “tensione tra linguaggio iconico e narrativo”.

Infine, accostando a *Incursioni* il libro del fisico Carlo Rovelli (*L’ordine del tempo*), Antonella Sbrilli legge la funzione ‘tempo’ all’incrocio fra “l’orientamento del mondo, la perizia artigianale, l’invenzione creativa, la narrazione e la trasmissione di forme complesse e di significati”.

Muovendosi entro una tal costellazione, Sbrilli è specialmente efficace quando scrive che “anche dove i segnali del passato si captano con un certo agio [...] il discorso allestito da Settis procede sempre in modo da non ricorrere a uno schema di causa-effetto [ma piuttosto secondo] una rete di temporalità sovrapposte e interagenti tra loro”.

### **Tradizione**

Cenere o fuoco? Il celebre *dictum* attribuito a Gustav Mahler (“Tradizione non è adorare la cenere, ma custodire il fuoco”) fa da titolo a due dei saggi di “Engramma”, quelli di Maria Grazia Ciani e di Salvatore Tedesco. Ciani cerca nel rapporto impossibile fra dodecafonìa e quel grande vuoto che è la musica della Grecia classica un’analogia con “l’‘occhio assoluto’ [di Warburg], che vede ‘al di là’ e insieme ‘intorno’, che raccoglie – come Mahler – le testimonianze più varie e ne fa una piattaforma estesa e multiforme dove passato e presente confluiscono per alimentare la creatività”. Tedesco mette invece al centro “una questione tematica saliente [...], quella del nesso fra la memoria e il vissuto”, che comporta la “generazione di forme di confine [...] fra passato e presente, fra tradizione e contemporaneità”: esempio privilegiato ne è il fregio di Kentridge, che rispecchia un “ambito eminentemente politico di costruzione della memoria e della stessa identità autoriale” mediante l’arte pubblica e la sua iscrizione nello spazio urbano.

Ma che cosa, dunque, dobbiamo intendere per ‘tradizione’? Dario Evola insiste sull’“urgenza di riappropriarci dell’etimo di tradizione come *tradere*, processo di passaggio di consegne, scambio relazionale, trading, trasmissione, transito”, e sottolinea la necessaria comunanza (o interscambio) di procedure e di sguardi fra la ricerca storico-artistica e il museo come istituzione. Anche le mostre, egli giustamente scrive, possono esser pensate “all’insegna della abitabilità della tradizione e del museo”. Un’abitabilità che può diventare un gioco di scatole cinesi: Diodato, che cita Merleau-Ponty che cita Husserl, definisce ‘tradizione’ come “il potere di dimenticare le origini e di dare al passato non già una sopravvivenza, che è una forma ipocrita dell’oblio, ma una nuova vita, che è la forma nobile della memoria”.

Con piena sintonia, Gabriella De Marco ricorda la “coppia bene assortita” di memoria e oblio (Szyborska) come chiave di lettura per fare della

tradizione un 'sensore dell'attualità', e perciò da intendersi non come 'consuetudine normalizzante' ma in quanto trasmissione di saperi [...] che produce non immobilità ma cambiamento".

In altra direzione si muove lo scritto *Sulla fragilità della tradizione* di Claudio Franzoni, autore anche di una recensione di *Incursioni* su *DoppioZero* (aprile 2021). Egli sottolinea che "come un basso continuo, 'tradizione' punteggia quasi ogni pagina del libro"; e però osserva che la parola (e il concetto) finiscono con l'"appannare differenze e contraddizioni", giacché "la tradizione - in quanto consegna - non è tanto l'insieme di cose che vengono date a qualcuno, ma la motivazione [...] che accompagna questa cessione". Una tale idea di 'tradizione' come 'consegna', e dunque 'filiazione', rischia tuttavia di essere intesa come un processo (quasi sempre) consapevole, e non il "potere di dimenticare le origini" di Husserl (vedi sopra). Un esempio: se leggiamo Cicerone e studiamo la sintassi latina stiamo provando a "ricordare (e tramandare) le nostre origini"; e invece le dimentichiamo ogni giorno mentre parliamo quella forma tarda di latino che è la nostra lingua. 'Tradizione' sarà dunque piuttosto un flusso in larghissima misura inconsapevole, desultorio, contraddittorio; e proprio *per questo* tanto più robusto ed efficace quanto più insospettato. E ha ragione Elisabetta Di Stefano quando argomenta che "per interpretare il dialogo che si instaura tra opere distanti nel tempo" è di grande utilità euristica, seguendo Tatarkiewicz, la nozione di 'somiglianza di famiglia' che già Wittgenstein applicò ai giochi linguistici, e assai prima di lui Francis Galton usava per designare quell'indefinibile prossimità fra membri di una stessa famiglia che ce li fa riconoscere per tali (si sa poi che Carlo Ginzburg ha trapiantato la stessa nozione nelle scienze storiche).

## **Tem**

Maurizio Bettini cita opportunamente l'"epidemiologia delle credenze" di Dan Sperber (le rappresentazioni che si presentano sotto forma di racconto sono più stabili e durature di altre): ma questa metafora è applicabile anche alle immagini, nel loro perenne oscillare fra narrazione e iconismo. È quel che mostra Marilena Caciorgna, accostando la mano di bronzo aggiunta da Penone a un albero che *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* al racconto ovidiano della ninfa Enone, il cui nome scritto dall'amato sulla corteccia di un albero cresceva con esso. Dal

supremo narratore latino, Ovidio, a uno scultore del nostro tempo, due racconti uniti “dalla contaminazione uomo-natura”. Ma di quale racconto parliamo, se proviamo a costruire, come fa Maria Luisa Catoni, un “ecosistema delle immagini [incentrato sulla] possibilità di articolare nel *medium* visuale una spola fra dentro e fuori l’arte”? Attenta al meccanismo argomentativo del libro, Catoni vi legge non tanto l’esercizio di “strumenti propri della ricerca storica, filologica e archeologica” quanto “un movimento inverso, dal contemporaneo all’antico”, che invita l’archeologo a “tornare all’antico con un bagaglio di domande rinnovato o precisato [...] grazie alla complessità e densità documentale [...] dei contesti artistici contemporanei”. Particolarmente efficace, in tal senso, è la sua proposta di considerare come altrettanti *stress tests* gli accorpamenti analogici (o le codificazioni) di *schemata* in condizioni di grande complessità.

Di un tal test verrebbe voglia di far prova sviluppando, con in mano un bel libro di Veronica della Dora (*Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium*, Cambridge 2016), le affinità fra la geologia dei paesaggi naturali e le “montagne delle icone” bizantine, che Claudia Cieri Via legge nella “ricerca artistica di Mantegna [e in particolare nella] connessione fra l’indagine geologica e l’indagine archeologica, nell’ambito delle quali il tempo ha un ruolo determinante”. Nella stessa direzione si può aggiungere “l’immaginario topografico” (così Anna Anguissola) di Tullio Pericoli nei suoi visionari paesaggi marchigiani.

Un artista come Munch, scrive poi Eva Di Stefano, “dispiega nella sua pittura ardente un repertorio di remote formule espressive”, dove è difficile decidere se il riuso di una determinata *Pathosformel* sia o meno intenzionale. E davvero *L’urlo* deriverà dall’attitudine di una mummia peruviana, come propose Rosenblum, o bisognerà ipotizzarne matrici più propriamente iconografiche? O forse questa “indimenticabile formula di *pathos* moderna, vera icona dell’angoscia” sarà un’invenzione *ex nihilo*? Con una sorprendente mossa di *Quellenforschung* naturalistica, alcuni studiosi norvegesi hanno recentemente proposto che il cielo di quel dipinto, descritto dallo stesso Munch come “improvvisamente rosso come il sangue [...], come se un enorme, infinito urlo attraversasse la natura” fosse un fenomeno meteorologico, le “nubi madreperlacee”, raro ma localizzato nelle aree scandinave (Svein M. Fikke, Fred Prata e Øyvind Nordli, *Edvard Munch ou le cri des nuages*, in “Revue de l’art”, nr. 210,

2020/4 [ma 2021], 40-49). Basta quel cielo a spiegare quel gesto? Certo è che la vocazione narrativa delle immagini (e il corrispondente orizzonte delle attese) accentua e moltiplica la tensione fra tradizione e invenzione.



1 | Edvard Munch, *L'urlo*, 1893, olio e pastelli su carta, Oslo, Galleria nazionale; 2 | Tramonto norvegese con 'nuvole perlate' (foto di Fred Parta).

### Artisticità

Partendo da *Art and Agency* di Alfred Gell (1998), Franco La Cecla e Anna Castelli scrivono che “una delle grandi novità della critica d’arte oggi è stata l’aver messo da parte un certo provincialismo dell’arte contemporanea e aver compreso che l’arte è una manifestazione universale”. Vero, purché capovolgiamo questo percorso rifiutando l’assunto che esista un’artisticità come valore immutabile (pensando, ad esempio, a un bifacciale della più remota preistoria come a un’opera d’arte del nostro tempo). Sarebbe ora, al contrario, di innescare un dispositivo mentale rigorosamente retroattivo, puntando a una *storia naturale dell’arte*. Il “sistema moderno delle arti” a cui facciamo riferimento ogni giorno, infatti, non è più antico del sec. XVIII (ce lo ha insegnato Paul Oskar Kristeller), e secondo Dario Evola richiede “la compresenza strutturale e funzionale di tre istituzioni: il Museo, le Accademie e l’Estetica”.

Quel che oggi convenzionalmente chiamiamo “arte” è dunque l’erede e successore di qualcosa che fino a tre secoli fa non aveva questo nome, o meglio l’insieme di valori che oggi vi associamo. Viene da un orizzonte “pre-artistico” di azioni, funzioni, valori, senza il quale, e senza

storicizzare l'idea stessa di "arte", essa si impoverisce, si svuota, si fa angusta e sempre uguale a se stessa (studiarne la tradizione è anche cogliere questo punto). Quanto all'attivismo artistico/politico a cui Daniela Sacco applica, non impropriamente, l'etichetta di "incursioni", azioni sovversive finalizzate alla restituzione post-coloniale di opere d'arte trafugate (come, esempio d'attualità, i bronzi del Benin), esso può essere un'estensione del campo proprio delle pratiche artistiche ovvero il loro più o meno temporaneo abbandono, se si vuole (scrive Sacco) "aprire le questioni squisitamente estetiche a problematiche etiche". Termini come 'allusione', 'appropriazione', 'influenza', 'manipolazione', 'prelievo', 'prestito' e così via saranno dunque "rei di occultare inconfessabili debiti dell'arte contemporanea rispetto all'arte antica, o peggio, azioni di 'assoggettamento' dell'arte antica da parte di quella contemporanea" (ancora Sacco)? La stessa parola 'arte', nel senso che ha assunto nella cultura 'occidentale', sarà solo un'etichetta di comodo, un dispositivo di annessione e di conquista delle civiltà 'altre'?

## **Museo**

Nel saggio di Maurizio Harari, Dioniso e il dionisismo (temi che in *Incursioni* ricorrono nei capitoli su Duchamp e su Bergman) diventano la cartina di tornasole per decodificare la trama del libro (o piuttosto della storia dell'arte) come "un meraviglioso museo della memoria, museo degli anacronismi e delle dis-contestualizzazioni". E quando, scrive efficacemente Harari, "nel *game of recognitions* [l'allusione è a una frase di Susan Sontag] si consuma vertiginosamente una distanza temporale di secoli [...] l'esercizio agnitivo non contestualizza, ma dis-contestualizza, cioè trasferisce l'oggetto di conoscenza dal contesto in cui fu creato a un nuovo contesto governato dalla memoria".

Giuseppe Di Giacomo vede nella morfologia goethiana il decisivo strumento descrittivo e interpretativo per intendere o classificare questo continuo "riconoscere in qualcosa che vediamo per la prima volta la traccia di qualcos'altro che sapevamo già", e inoltre estende il perimetro del libro esplorando opere che si prestano a verificarne i meccanismi euristici, come le *Demoiselles d'Avignon* e un autoritratto di Rembrandt. Più si allargano (nel tempo e nello spazio) i confronti, più la palestra della critica si approssima allo spazio multiforme del museo, che nei saggi di "Engramma" torna spessissimo. Museo-istituzione (Evola) e museo-

memoria (Harari) convergono in un alternarsi di montaggio e smontaggio, che s'incarna, secondo Valentina Porcheddu, nella concezione di *ogni* Museo come "potente anacronismo", che ha la sua ragion d'essere nell'"arbitraria giustapposizione di frammenti memoriali", ciascuno dei quali corrisponda, nelle gallerie museali, a un oggetto distinto. Mettendo a fuoco questo punto, Porcheddu ne fa uso per leggere il fregio romano di Kentridge come un' "attualità che [...] accresce pesantemente l'onta della dimenticanza [...], il dolo della rimozione": in altri termini, le figure di Kentridge, ormai distrutte dagli agenti atmosferici come l'artista aveva progettato, possono essere proprio per questo un dispositivo mnemonico che fa leva sull'oblio. Lo sono anche le manipolazioni artistiche di immagini 'da museo', l'archeologia tematizzata da artisti come Sacha Sosno, Edward Allington, Banksy, Oliver Laric di cui parla nel suo saggio Anna Anguissola; ma per lei anche il gesto creativo di Mimmo Iodice, quando "strappa una fotografia in due pezzi per poi ricomporli [...] si ripete nel processo analitico dello studioso che smembra le immagini, vi riconosce i segni di un linguaggio antico e li ricuce, infine, nella trama di un dialogo ininterrotto".

### **Novità**

Altro e più lungo esercizio sarebbe ripercorrere, di saggio in saggio, allusioni e talvolta interpretazioni nuove, che la lettura di questo o quel capitolo di *Incursioni* ha innescato. Mi accontenterò qui di citare due sole ipotesi, entrambe a proposito del misterioso metro da sartoria che compare accanto alla testa 'tagliata' di Marcel Duchamp nella foto analizzata nel primo capitolo del libro. Maurizio Bettini, pensando alla passione dell'artista, "così connaturata al suo stile e al suo personaggio, per anagrammi, rebus, sciarade, acronimi, *contrepèteries*", si chiede: "E dunque, se il 'mètre' che si snoda sul tavolo, accanto alla testa dell'artista, fosse lì per indicare il 'maître', il maestro?". Maurizio Harari, invece, "non esclude che il metro da sarto, involuto come una serpe [...] possa alludere ai rettili che le Menadi talora esibiscono attorcigliati alle braccia". Spiegazioni che vanno in due direzioni diversissime, il gioco di parole o l'allusione erudita, eppure sono tra loro non incompatibili, quasi a confermare che, per il grande iconoclasta che fu Duchamp, "dentro o dietro un ripudio così radicale la tradizione artistica in qualche modo - come residuo, rifiuto, rimasuglio - c'è ancora tutta" (*Incursioni*, p. 63).

---

## English abstract

The essay presents the response by Salvatore Settis to the Choral reading about his recent book *Incurzioni*. Contemporary art and tradition (Feltrinelli 2020). In "Engramma" no. 180 Monica Centanni and Giuseppe Pucci invited archaeologists, art historians, philologists, anthropologists and philosophers to compose a choral reading of *Incurzioni*. The book intercrosses the boundaries of the history of art, contemporary and beyond, of philology and antiquity, of philology and of the history of the classical tradition, of philology and anthropology. Here Salvatore Settis answers focusing on some key points: time, tradition, themes, artistry, museum, innovations.

*keywords* | Salvatore Settis; *Incurzioni*; Contemporary art; Classical tradition.

# Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914-2019)

aggiornamento a cura di Alessandra Pedersoli

Fin dal 1914 l'Istituto Nazionale del Dramma Antico presenta al Teatro greco di Siracusa le opere drammatiche dell'antichità. Grazie all'attività dell'Istituto, il Teatro greco della città siciliana è da quasi un secolo luogo scenico e agorà, spazio di rappresentazione ma anche spazio aperto ad accogliere idee e contributi molteplici, relativi al problema della lettura e reinvenzione moderna della tragedia greca. Variando negli anni la scelta dei drammi (allestiti dal 2000 con cadenza annuale, fatta eccezione per l'edizione 2020, sospesa a causa della pandemia da Sars-Covid19, posticipata al 2021 ed eccezionalmente allestita nei mesi di luglio e agosto), la selezione degli interpreti e gli stili della messa in scena, con la sua attività l'Istituto tutela e valorizza un inestimabile patrimonio: l'eredità e l'attualità del dramma classico (tutti i documenti e i materiali riprodotti in questo contributo sono conservati presso l'Archivio Fondazione INDA (AFI) di Siracusa)\*

## I. 1914 | Agamennone di Eschilo



### **Agamennone di Eschilo**

Traduzione, direzione artistica e  
musiche di Ettore Romagnoli  
Scena di Duilio Cambellotti  
Costumi di Bruno Puozzo

Agamennone: Gualtiero Tumiati  
Clitennestra: Teresa Mariani  
Cassandra: Elisa Berti Masi  
Egisto: Giulio Tempesti



### III. 1922 | Baccanti di Euripide, Edipo Re di Sofocle



#### **Baccanti di Euripide**

Traduzione e direzione artistica di  
Ettore Romagnoli  
Musiche di Giuseppe Mulè  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie delle sorelle Braun

Dioniso: Annibale Ninchi  
Tiresia: Fernando Testa  
Cadmo: Guglielmo Barnabò  
Penteo: Giulio Lacchini  
Agave: Teresa Franchini

#### **Edipo Re di Sofocle**

Traduzione e direzione artistica di  
Ettore Romagnoli  
Musiche di Giuseppe Mulè  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Edipo: Annibale Ninchi  
Creonte: Giulio Lacchini  
Tiresia: Guglielmo Barnabò  
Giocasta: Linda Torri

## IV. 1924 | Sette a Tebe di Eschilo, Antigone di Sofocle



### **Sette a Tebe di Eschilo**

Traduzione e direzione artistica di  
Ettore Romagnoli  
Musiche di Giuseppe Mulè  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Valerie Kratina

Eteocle: Fulvio Bernini  
Antigone: Maria Laetitia Celli  
Ismene: Ester Zeni  
Messaggero: Ilario Della Noce

### **Antigone di Sofocle**

Traduzione e direzione artistica di  
Ettore Romagnoli  
Musiche di Giuseppe Mulè  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Valerie Kratina

Antigone: Maria Laetitia Celli  
Ismene: Ester Zeni  
Creonte: Gualtiero Tumiatì  
Emone: Massimo Piamforini  
Tiresia: Fulvio Bernini

## V. 1927 | Medea di Euripide, Il Ciclope di Euripide, Le Nuvole di Aristofane, Satiri alla caccia di Sofocle



### Medea di Euripide

Traduzione e direzione artistica di  
Ettore Romagnoli  
Musiche di Giuseppe Mulè  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Valerie Kratina

Medea: Maria Laetitia Celli  
Creonte: Fulvio Bernini  
Giasone: Fernando Solieri  
Egeo: Massimo Piamforini

### Il Ciclope di Euripide

Traduzione e direzione artistica di  
Ettore Romagnoli  
Musiche di Giuseppe Mulè  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Valerie Kratina

Sileno: Giulio Gemmò  
Ulisse: Giovanni Giacchetti  
Polifemo: Gualtiero Tumiatì

### Le Nuvole di Aristofane

Traduzione e direzione artistica di  
Ettore Romagnoli  
Musiche di Ettore Romagnoli  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Valerie Kratina

Lesina: Gualtiero Tumiatì  
Tirchippide: Oscar Andreani  
Socrate: Fulvio Bernini  
Il Discorso giusto: Massimo Piamforini  
Il Discorso ingiusto: Giulio Gemmò  
Pascione: Giovanni Giacchetti

### I Satiri alla caccia di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di  
Ettore Romagnoli  
Musiche di Giuseppe Mulè  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Valerie Kratina

Apollo: Massimo Piamforini  
Sileno: Giulio Gemmò  
La ninfa Cillene: Donatella Gemmò

## VI. 1930 | Ifigenia in Aulide di Euripide, Agamennone di Eschilo



**Ifigenia in Aulide di Euripide**  
Traduzione di Giuseppe Garavani  
Musiche di Giuseppe Mulè  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Jia Ruskaja

Agamennone: Corrado Racca  
Menelao: Giovanni Giacchetti  
Clitennestra: Evelina Paoli  
Ifigenia: Giovanna Scotto

**Agamennone di Eschilo**  
Traduzione di Armando Marchioni  
Alibrandi  
Musiche di Ildebrando Pizzetti  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Agamennone: Corrado Racca  
Clitennestra: Evelina Paoli  
Cassandra: Giovanna Scotto  
Egisto: Giovanni Giacchetti

## VII. 1933 | Ifigenia in Tauride di Euripide, Trachinie di Sofocle



### **Ifigenia in Tauride di Euripide**

Traduzione di Giovanni Alfredo Cesareo  
Direzione artistica di Franco Liberati  
Musiche di Ildebrando Pizzetti  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Rosalie Chladek

Ifigenia: Maria Melato  
Oreste: Mario Bernardi  
Pilade: Giorgio Piemonti  
Bifolco: Gianni Pietrasanta  
Toante: Guido Verdiani  
Nunzio: Annibale Ninchi  
Atena: Franca Taylor

### **Trachinie di Sofocle**

Traduzione di Ettore Bignone  
Direzione artistica di Franco Liberati  
Musiche di Ildebrando Pizzetti  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Rosalie Chladek

Deianira: Maria Melato  
Illo: Mario Bernardi  
Eracle: Annibale Ninchi  
Lica: Gianni Pietrasanta

## VIII. 1936 | Ippolito di Euripide, Edipo a Colono di Sofocle



### **Ippolito di Euripide**

Traduzione di Giovanni Alfredo Cesareo  
Direzione artistica di Franco Liberati  
Musiche di Giuseppe Mulè  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Rosalie Chladek

Ippolito: Annibale Ninchi  
Fedra: Giovanna Scotto  
Teseo: Gualtiero Tumiati

### **Edipo: Annibale Ninchi**

Antigone: Vanda Bernini  
Ismene: Emma Baroni  
Teseo: Amedeo Nazzari  
Creonte: Achille Maieron  
Polinice: Giovanni Giacchetti

### **Edipo a Colono di Sofocle**

Traduzione di Ettore Bignone  
Direzione artistica di Franco Liberati  
Musiche di Ildebrando Pizzetti  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Rosalie Chladek

## IX. 1939 | Aiace di Sofocle, Ecuba di Euripide



### **Aiace di Sofocle**

Traduzione di Ettore Bignone  
Direzione artistica di Franco Liberati  
Musiche di Riccardo Zandonai  
Scena di Pietro Aschieri  
Costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Rosalie Chladek

Atena: Giovanna Scotto  
Ulisse: Carlo Ninchi  
Aiace: Annibale Ninchi  
Tecmessa: Giovanna Scotto  
Messaggero: Aroldo Tieri  
Teucro: Gino Cervi  
Menelao: Paolo Stoppa  
Agamennone: Ernesto Sabatini

### **Ecuba di Euripide**

Traduzione di Manlio Faggella  
Direzione artistica di Franco Liberati  
Musiche di Gianfranco Malipiero  
Scena di Pietro Aschieri  
Costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Rosalie Chladek

Ecuba: Giovanna Scotto  
Polimestore: Annibale Ninchi  
Polissena: Rina Morelli  
Taltibio: Carlo Ninchi

## X. 1948 | Orestea di Eschilo



### **Orestea di Eschilo**

Traduzione di Manara Valgimigli  
Musiche di Gianfranco Malipiero  
Scena e costumi di Duilio Cambellotti  
Coreografie di Rosalie Chladek

Agamennone: Mario Besesti  
Clitennestra: Giovanna Scotto  
Cassandra: Sarah Ferrati  
Egisto: Franco Mauri  
Oreste: Salvo Randone  
Elettra: Daniela Palmer

## XI. 1950 | Baccanti di Euripide, Persiani di Eschilo



### **Baccanti di Euripide**

Traduzione di Ettore Romagnoli  
Regia di Guido Salvini  
Musiche di Giorgio Federico Ghedini  
Scena e costumi di Giulio Coltellacci  
Coreografie di Rosalia Chladek

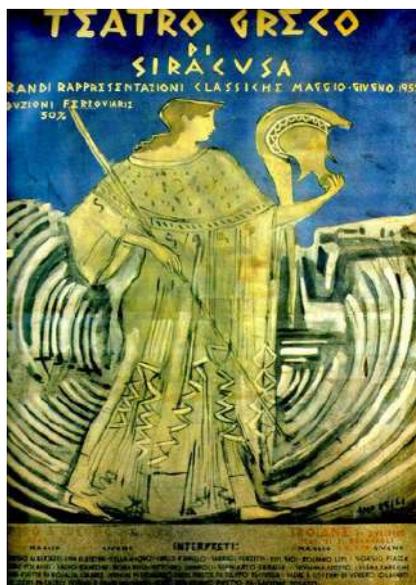
Dioniso: Vittorio Gassman  
Tiresia: Renzo Ricci  
Cadmo: Arnoldo Foà  
Penteo: Rolando Lupi  
Agave: Sarah Ferrati

### **Persiani di Eschilo**

Traduzione di Ettore Bignone  
Regia di Guido Salvini  
Musiche di Giorgio Federico Ghedini  
Scena e costumi di Giulio Coltellacci  
Coreografie di Rosalia Chladek

Atoosa: Sarah Ferrati  
Messaggero: Vittorio Gassman  
Ombra di Dario: Renzo Ricci  
Serse: Antonio Crast

## XII. 1952 | Edipo a Colono di Sofocle, Troiane di Euripide



### **Edipo a Colono di Sofocle**

Traduzione di Ettore Bignone  
Regia di Guido Salvini  
Musiche di Fiorenzo Carpi  
Scena e costumi di Veniero Colasanti  
Coreografie di Rosalie Chladek

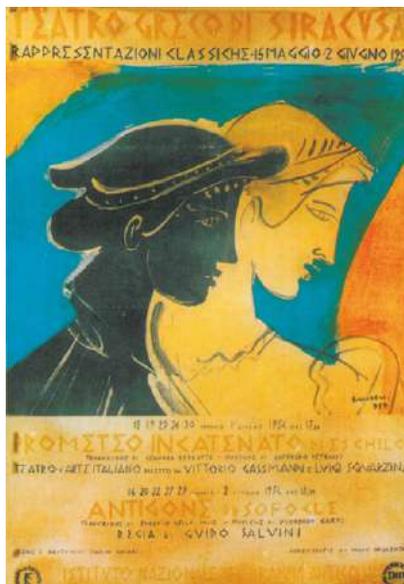
Edipo: Salvo Randone  
Antigone: Edda Albertini  
Ismene: Stella Aliquò  
Teseo: Carlo D'Angelo  
Creonte: Vittorio Sanipoli  
Polinice: Giancarlo Sbragia

### **Troiane di Euripide**

Traduzione di Ettore Romagnoli  
Regia di Guido Salvini  
Musiche di Fiorenzo Carpi  
Scena e costumi di Veniero Colasanti  
Coreografie di Rosalie Chladek

Ecuba: Giovanna Scotto  
Taltibio: Piero Carnabucci  
Cassandra: Elena Zareschi  
Andromaca: Edda Albertini  
Menelao: Gabriele Ferzetti  
Elena: Vivi Gioi

### XIII. 1954 | Prometeo incatenato di Eschilo, Antigone di Sofocle



#### **Prometeo incatenato di Eschilo**

Traduzione di Gennaro Perrotta  
Regia di Guido Salvini  
Scena e costumi di Mario Chiari  
Musiche di Goffredo Petrassi  
Coreografie di Mady Obolensky

Prometeo: Vittorio Gassman  
Cratos: Giorgio Piazza  
Efesto: Andrea Bosis  
Oceano: Filippo Scelzo  
Io: Anna Proclemer  
Ermes: Mario Scaccia

#### **Antigone di Sofocle**

Traduzione di Eugenio Della Valle  
Regia di Guido Salvini  
Scena e costumi di Mario Chiari  
Musiche di Fiorenzo Carpi  
Coreografie di Mady Obolensk

Antigone: Lilla Brignone  
Creonte: Salvo Randone  
Ismene: Elena Zareschi  
Emone: Franco Mezzera  
Tiresia: Annibale Ninchi

## XIV. 1956 | Elettra di Sofocle, Ippolito di Euripide



### **Elettra di Sofocle**

Traduzione di Leone Traverso  
Regia di Giulio Pacuvio  
Musiche di Mario Labroca  
Scena e costumi di Franco Laurenti  
Coreografie di Aurel Millos

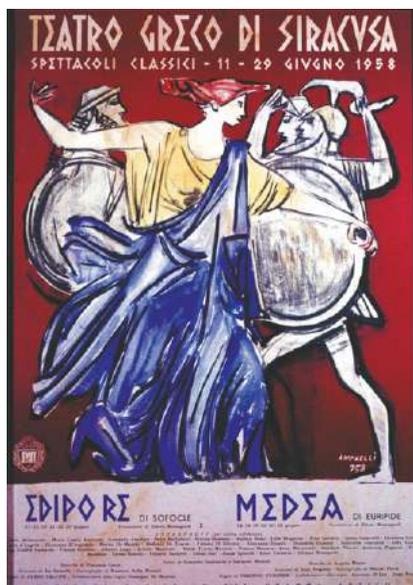
Aio: Annibale Ninchi  
Oreste: Sergio Fantoni  
Elettra: Diana Torrieri  
Crisotemi: Edda Albertini  
Clitennestra: Lina Volonghi  
Egisto: Gianni Santuccio  
Pilade: Mario Ambrosino

### **Ippolito di Euripide**

Traduzione di Leone Traverso  
Regia di Orazio Costa Giovangigli  
Musiche di Angelo Musco  
Scena e costumi di Valeria Costa  
Coreografie di Aurel Millos

Ippolito: Massimo Girotti  
Fedra: Elena Zareschi  
Teseo: Gianni Santuccio

## XV. 1958 | Edipo Re di Sofocle, Medea di Euripide



### **Edipo Re di Sofocle**

Traduzione di Ettore Romagnoli  
Regia di Guido Salvini  
Musiche di Fiorenzo Carpi  
Scena di Concetto Santuccio e Carmelo Minniti  
Costumi di Isa Spinelli  
Coreografie di Rosanne Sofia Moretti

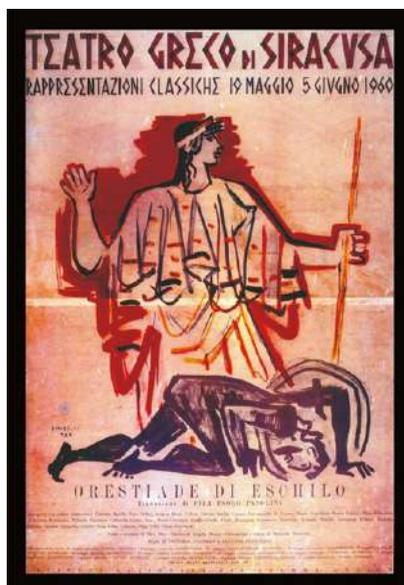
Edipo: Salvo Randone  
Creonte: Carlo D'Angelo  
Tiresia: Annibale Ninchi  
Giocasta: Andreina Pagnani

### **Medea di Euripide**

Traduzione di Ettore Romagnoli  
Regia di Virginio Puecher  
Musiche di Angelo Musco  
Scena di Concetto Santuccio e Carmelo Minniti  
Costumi di Ezio Frigerio  
Coreografie di Marise Flach

Medea: Lilla Brignone  
Creonte: Carlo D'Angelo  
Giasone: Tino Carraro  
Egeo: Enzo Tarascio

## XVI. 1960 | Orestide di Eschilo



### **Orestide di Eschilo**

Traduzione di Pier Paolo Pasolini  
Regia di Vittorio Gassman e Luciano  
Lucignani  
Musiche di Angelo Musco  
Scena e costumi di Theo Otto  
Coreografie di Mathilda Beauvoir

Agamennone: Vittorio Gassman  
Clitennestra: Olga Villi  
Cassandra: Valentina Fortunato  
Egisto: Andrea Bosis  
Oreste: Vittorio Gassman  
Elettra: Valentina Fortunato

## XVII. 1962 | Ecuba di Euripide, Ione di Euripide



### **Ecuba di Euripide**

Traduzione di Salvatore Quasimodo  
Regia di Giuseppe Di Martino  
Musiche di Bruno Nicolai  
Scena e costumi di Pietro Zuffi  
Coreografie di Jacque Lecoq

Ecuba: Elena Zareschi  
Polissena: Edmonda Aldini  
Polimestore: Carlo D'Angelo  
Taltibio: Renzo Ricci

### **Ione di Euripide**

Traduzione di Quintino Cataudella  
Regia di Sandro Bolchi  
Musiche di Gino Martinuzzi jr  
Scena e costumi di Piero Zuffi  
Coreografie di Jacque Lecoq

Ermete: Andrea Botic  
Ione: Corrado Pani  
Creusa: Anna Miserocchi

## XVIII. 1964 | Eracle di Euripide, Andromaca di Euripide



### **Eracle di Euripide**

Traduzione di Salvatore Quasimodo  
Regia di Giuseppe Di Martino  
Musiche di Bruno Nicolai  
Scena e costumi di Mischa Scandella  
Coreografie di Jacque Lecoq

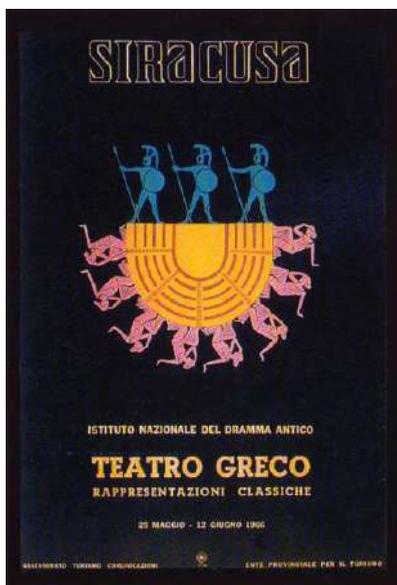
Anfitrione: Vittorio Sanipoli  
Megara: Valentina Fortunato  
Lico: Arnoldo Foà  
Eracle: Sergio Fantoni  
Iride: Grazia Marescalchi  
Lissa: Edda Valente  
Messaggero: Carlo D'Angelo  
Teseo: Massimo Foschi

### **Andromaca di Euripide**

Traduzione di Raffaele Cantarella  
Regia di Mario Ferrero  
Musiche di Angelo Musco  
Scena e costumi di Mischa Scandella  
Coreografie di Jacque Lecoq

Andromaca: Anna Miserocchi  
Ermione: Ilaria Occhini  
Menelao: Arnoldo Foà  
Peleo: Ivo Garrani  
Oreste: Antonio Venturi  
Teti: Angela Cardile

## XIX. 1966 | Sette a Tebe di Eschilo, Antigone di Sofocle



### **Sette a Tebe di Eschilo**

Traduzione di Carlo Diano  
Regia di Giuseppe Di Martino  
Musiche di Bruno Nicolai  
Scena di Lucio Lucentini  
Costumi di Maurizio Monteverde  
Coreografie di Jacque Lecoq

Eteocle: Sergio Fantoni  
Araldo: Raoul Grassilli  
Antigone: Lucia Catullo  
Ismene: Bianca Galvan

### **Antigone di Sofocle**

Traduzione di Eugenio Della Valle  
Regia di Mario Ferrero  
Musiche di Bruno Nicolai  
Scena di Lucio Lucentini  
Costumi di Maurizio Monteverde  
Coreografie di Jacque Lecoq

Antigone: Edmonda Aldini  
Ismene: Giuliana Lojodice  
Creonte: Aroldo Tieri  
Emone: Arnaldo Ninchi  
Tiresia: Annibale Ninchi

## XX. 1968 | Elettra di Euripide, Fenicie di Euripide



### **Elettra di Euripide**

Traduzione di Carlo Diano  
Regia di Davide Montemurri  
Musiche di Roman Vlad  
Scena e costumi di Emanuele Luzzati  
Coreografie di Flavio Bennati

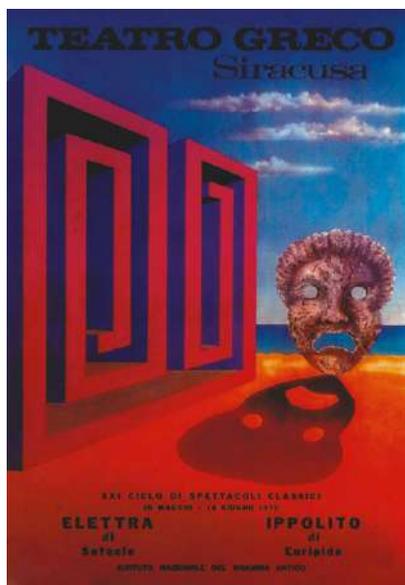
Elettra: Valentina Fortunato  
Oreste: Arnaldo Ninchi  
Clitennestra: Elena Zareschi  
Castore: Ugo Cardea

### **Fenicie di Euripide**

Traduzione di Enzo Cetrangolo  
Regia di Franco Enriquez  
Musiche di Mikis Theodorakis  
Scena e costumi di Emanuele Luzzati  
Coreografie di Marise Flach

Giocasta: Adriana Innocenti  
Antigone: Valeria Moriconi  
Polinice: Luciano Virgilio  
Eteocle: Arnaldo Ninchi  
Creonte: Roldano Lupi  
Tiresia: Fosco Giacchetti

## XXI. 1970 | Elettra di Sofocle, Ippolito di Euripide



### **Elettra di Sofocle**

Traduzione di Eugenio Della Valle  
Regia di Franco Enriquez  
Musiche di Franco Enriquez  
Scena e costumi di Emanuele Luzzati  
Coreografie di Angelo Corti

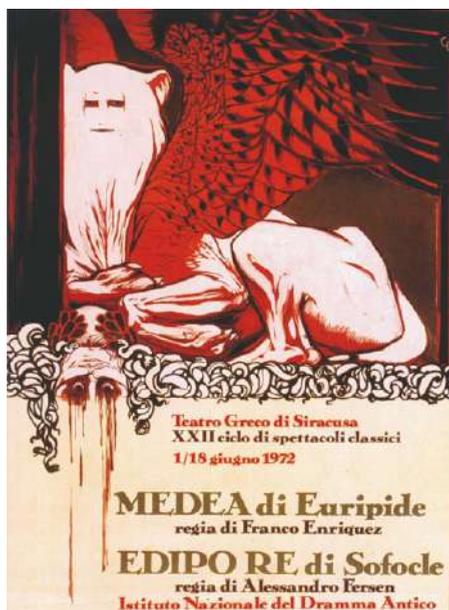
Aio: Tino Carraro  
Oreste: Osvaldo Ruggeri  
Pilade: Sandro Borchì  
Elettra: Carla Gravina  
Crisotemide: Leda Negroni  
Clitemnestra: Adriana Innocenti  
Egisto: Piero Nuti

### **Ippolito di Euripide**

Traduzione di Carlo Diano  
Regia di Franco Enriquez  
Musiche di Giancarlo Chiaramello  
Scena e costumi di Emanuele Luzzati  
Coreografie di Marise Flach

Ippolito: Beppe Pambieri  
Fedra: Olga Villi  
Teseo: Nando Gazzolo

## XXII. 1972 | Medea di Euripide, Edipo Re di Sofocle



### **Medea di Euripide**

Traduzione di Carlo Diano  
Regia di Franco Enriquez  
Musiche di Giancarlo Chiaramello  
Scena e costumi di Emanuele Luzzati e Santuzza Cali  
Coreografie di Marise Flach

Medea: Valeria Moriconi  
Creonte: Gianni Cavina  
Giasone: Orso Maria Guerrini  
Egeo: Andrea Bosis

### **Edipo Re di Sofocle**

Traduzione di Salvatore Quasimodo  
Regia di Alessandro Fersen  
Musiche di Roberto Mann  
Scena e costumi di Emanuele Luzzati e Santuzza Cali  
Coreografie di Alessandro Fersen

Edipo: Glauco Mauri  
Creonte: Lino Trois  
Tiresia: Gianni Santuccio  
Giocasta: Valeria Moriconi

## XXIII. 1974 | Ifigenia in Aulide di Euripide, Troiane di Euripide



### **Ifigenia in Aulide di Euripide**

Traduzione di Eugenio Della Valle  
Regia di Orazio Costa Giovangigli  
Musiche di Gino Stefani  
Scena e costumi di Tullio Costa  
Coreografie di Angelo Corti

Agamennone: Renzo Giovampietro  
Menelao: Gianni Musy  
Clitennestra: Gabriella Giacobbe  
Ifigenia: Ilaria Occhini  
Achille: Osvaldo Guerrieri

### **Troiane di Euripide**

Traduzione di Edoardo Sanguineti  
Regia di Giuseppe Di Martino  
Musiche di Bruno Nicolai  
Scena e costumi di Tullio Costa  
Coreografie di Angelo Corti

Ecuba: Anna Miserocchi  
Taltibio: Claudio Aurelio Volontè  
Cassandra: Lucia Catullo  
Andromaca: Franca Nuti  
Menelao: Giulio Bosetti  
Elena: Mara Berni

## XXIV. 1976 | Edipo a Colono di Sofocle, Le Rane di Aristofane



### **Edipo a Colono di Sofocle**

Traduzione di Marcello Gigante  
Regia di Aldo Trionfo  
Musiche di Benedetto Ghiglia  
Scena di Giorgio Panni  
Costumi di Santuzza Cali  
Coreografie di Angelo Corti

Edipo: Glauco Mauri  
Antigone: Francesca Benedetti  
Ismene: Barbara Vermorin  
Teseo: Nestor Garay  
Creonte: Andrea Matteuzzi  
Polinice: Nico Vassallo

### **Le Rane di Aristofane**

Traduzione di Benedetto Marzullo  
Regia di Roberto Guicciardini  
Musiche di Benedetto Ghiglia  
Scena di Giorgio Panni  
Costumi di Santuzza Cali  
Coreografie di Angelo Corti

Dioniso: Tino Buazzelli  
Xantia: Ezio Marano  
Eracle: Franco Alpestre  
Euripide: Virgilio Zernitz  
Eschilo: Lombardo Fornara

## XXV. 1978 | Coefore di Eschilo, Elena di Euripide



### **Coefore di Eschilo**

Traduzione di Edoardo Sanguineti  
Regia di Giuseppe Di Martino  
Musiche di Bruno Nicolai  
Scena e costumi di Lorenzo Ghiglia  
Coreografie di Angelo Corti

Oreste: Pino Micol  
Elettra: Piera Degli Esposti  
Clitennestra: Gabriella Giacobbe  
Egisto: Andrea Botic

### **Elena di Euripide**

Traduzione di Carlo Diano  
Regia di Roberto Guicciardini  
Musiche di Benedetto Ghiglia  
Scena e costumi di Lorenzo Ghiglia  
Coreografie di Claudia Lawrence

Elena: Lydia Alfonsi  
Teucro: Andrea Botic  
Menelao: Gianni Santuccio

## XXVI. 1980 | Baccanti di Euripide, Trachinie di Sofocle



### **Baccanti di Euripide**

Traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Vico Faggi  
Regia di Giancarlo Sbragia  
Musiche di Guido Turchi  
Scena e costumi di Vittorio Rossi  
Coreografie di Angelo Corti

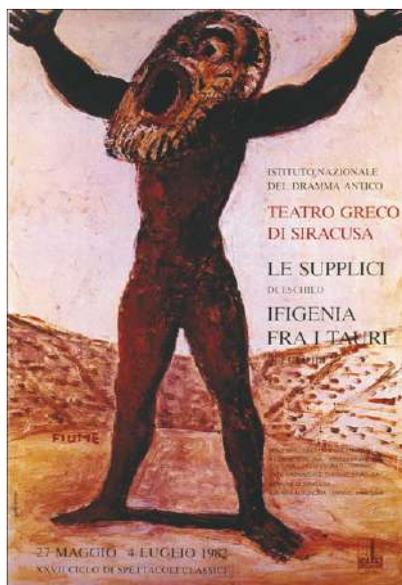
Dioniso: Michele Placido  
Tiresia: Ennio Groggia  
Cadmo: Andrea Bosis  
Penteo: Luigi Diberti  
Agave: Anna Maria Guarnieri

### **Trachinie di Sofocle**

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi  
Regia di Giancarlo Cobelli  
Musiche di Salvatore Sciarrino  
Scena e costumi di Paolo Tommasi  
Coreografie di Pierluigi Pagano Merlini

Deianira: Valeria Moriconi  
Illo: Massimo Belli  
Lica: Nino Castelnuovo  
Eracle: Tino Schirinzi  
Iole: Elvira Berardini

## XXVII. 1982 | Supplici di Eschilo, Ifigenia fra i Tauri di Euripide



### **Supplici di Eschilo**

Traduzione di Giuseppe Di Martino e  
Scevola Mariotti  
Regia di Otomar Krejca  
Musiche di Jan Klusák  
Scena di Walter Pace  
Costumi di Jan Skalicky  
Coreografie di Claudia Lawrence

Danao: Arnolfo Foà  
Pelasgo: Massimo De Francovich  
Araldo: Edoardo Siravo

### **Ifigenia fra i Tauri di Euripide**

Traduzione di Vincenzo Consolo e Dario  
Del Corno  
Regia di Lamberto Puggelli  
Musiche di Fiorenzo Carpi e Bruno  
Nicolai  
Scena di Walter Pace  
Costumi di Luisa Spinatelli  
Coreografie di Marise Flach

Ifigenia: Anna Maria Guarnieri  
Oreste: Massimo Foschi  
Pilade: Umberto Ceriani  
Mandriano: Raffaele Giangrande  
Toante: Andrea Bosic  
Guardia: Luciano Virgilio  
Atena: Marisa Minelli

## XXVIII. 1984 | Filottete di Sofocle, Oreste di Euripide



### **Filottete di Sofocle**

Traduzione di Maricla Boggio e  
Agostino Masaracchia  
Regia di Walter Pagliaro  
Musiche di Arturo Anecchino  
Scena di Paolo Tommasi  
Costumi di Alberto Verso  
Coreografie di Claudia Lawrence

Ulisse: Piero di Jorio  
Neottolema: Giuseppe Pambieri  
Filottete: Giulio Brogi  
Mercante: Edoardo Siravo  
Voce di Ercole: Turi Ferro

### **Oreste di Euripide**

Traduzione della Scuola di Teatro  
dell'INDA sotto la direzione di Giusto  
Monaco  
Regia di Luigi Squarzina  
Musiche di Gianandrea Gazzola  
Scena e costumi di Paolo Tommasi  
Coreografie di Leda Lojodice

Oreste: Franco Branciaroli  
Elettra: Benedetta Buccellato  
Elena: Anna Teresa Rossini  
Ermione: Antonella Crucitti  
Menelao: Cesare Gelli  
Tindaro: Edoardo Florio  
Pilade: Luigi Mezzanotte

## XXIX. 1986 | Le Madri/Supplici di Euripide, Antigone di Sofocle



### **Le Madri/Supplici di Euripide**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Giancarlo Sbragia

Musiche di Marcello Panni

Scena e costumi di Vittorio Rossi

Coreografie di Raffaella Mattioli

Teseo: Luigi Diberti

Adrasto: Ivo Garrani

Ifi: Adolfo Geri

Evadne: Paola Mannoni

Atena: Milla Sannoner

Etra: Elena Zareschi

### **Antigone di Sofocle**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Guido Paduano

Regia di Walter Pagliaro

Musiche di Arturo Anneschino

Scena di Vittorio Rossi

Costumi di Alberto Verso

Coreografie di Caterina Mattea

Antigone: Margaret Mazzantini

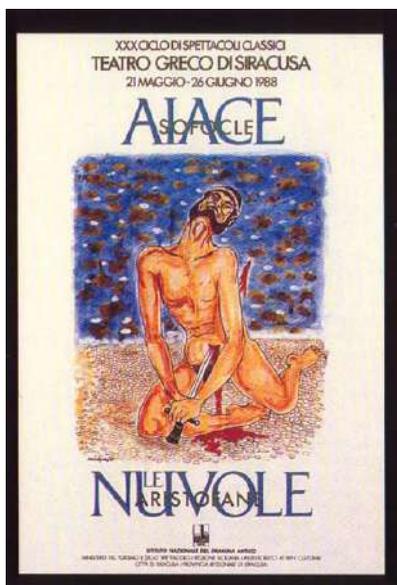
Ismene: Cristina Borgogni

Creonte: Turi Ferro

Emone: Giorgio Bonino

Tiresia: Warner Bentivegna

## XXX. 1988 | Aiace di Sofocle, Le Nuvole di Aristofane



### **Aiace di Sofocle**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Gregorio Serrao

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Nicola Rubertelli

Costumi di Ambre Danon

Atena: Anna Teresa Rossini

Ulisse: Mauro Avogadro

Aiace: Massimo Popolizio

Tecmessa: Micaela Esdra

Messaggero: Stefano Madia

Teucro: Luigi Diberti

Menelao: Edoardo Siravo

Agamennone: Luigi Pistilli

### **Le Nuvole di Aristofane**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Enzo Degani

Regia di Giancarlo Sammartano

Musiche di Stefano Marucci

Scena di Enzo Patti

Costumi di Zaira De Vincentis

Coreografie di Lucia Latour

Strepsiade: Paolo Bonacelli

Sparagnippide: Sebastiano Lo Monaco

Discepolo: Claudio Trionfi

Socrate: Sergio Graziani

Discorso migliore: Giustino Durano

Discorso peggiore: Donato Castellaneta

Primo creditore: Gaetano Campisi

## XXXI. 1990 | Elettra di Sofocle, Persiani di Eschilo



### **Elettra di Sofocle**

Traduzione della Scuola di teatro dell'INDA sotto la direzione di Bruno Gentili

Regia di Guido De Monticelli

Musiche di Mario Borciani

Scena di Paolo Bregni

Costumi di Zaira De Vincentis

Coreografie di Paola Maffioletti

Precettore: Gianrico Tedeschi

Oreste: Mario Cei

Elettra: Micaela Esdra

Crisotemi: Mascia Musy

Clitennestra: Paola Mannoni

Egisto: Ireneo Petruzzi

Pilade: Enzo Campailla

### **Persiani di Eschilo**

Traduzione della Scuola di teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Mario Martone

Musiche di Franco Battiato e Giusto Pio

Scena di Mario Martone

Costumi di Zaira De Vincentis

Primo corifeo: Toni Servillo

Secondo corifeo: Antonio Neiwiller

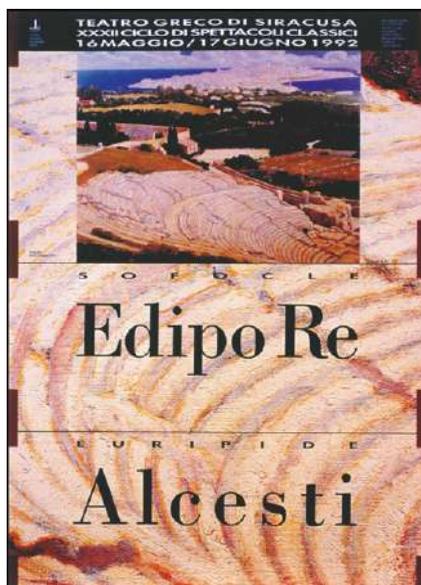
Atossa: Mariella Lo Sardo

Voce del messaggero: Remo Girone

Ombra di Dario: Piero Di Iorio

Serse: Andrea Renzi

## XXXII. 1992 | Edipo Re di Sofocle, Alcesti di Euripide



### **Edipo Re di Sofocle**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Giancarlo Sepe

Musiche di Stefano Marucci

Scena e costumi di Umberto Bertacca

Edipo: Giancarlo Sbragia

Creonte: Mariano Rigillo

Tiresia: Sebastiano Tringali

Giocasta: Anna Proclemer

### **Alcesti di Euripide**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Antonio Garzya

Regia di Sandro Sequi

Musiche di Girolamo Arrigo

Scena e costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta

Coreografie di Donatella Capraro e Marcello Parisi

Apollo: Pino Censi

Thanatos: Bruno Torrissi

Alcesti: Piera Degli Esposti

Eracle: Federico Grassi

Feréte: Gianni Agus

Admeto: Aldo Reggiani

## XXXIII. 1994 | Agamennone di Eschilo, Acarnesi di Aristofane, Prometeo di Eschilo



### **Agamennone di Eschilo**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Umberto Albini  
Regia e musiche di Roberto De Simone  
Scena di Nicola Rubertelli  
Costumi di Odette Nicoletti  
Coreografie di Gabriella Stanzio

Agamennone: Mariano Rigillo  
Clitennestra: Ida Di Benedetto  
Cassandra: Alvia Reale  
Egisto: Virgilio Villani  
Sentinella: Franco di Francescantonio  
Araldo: Sebastiano Lo Monaco

### **Acarnesi di Aristofane**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco  
Regia di Egisto Marcucci  
Musiche di Franco Piersanti  
Scena e costumi di Graziano Gregori

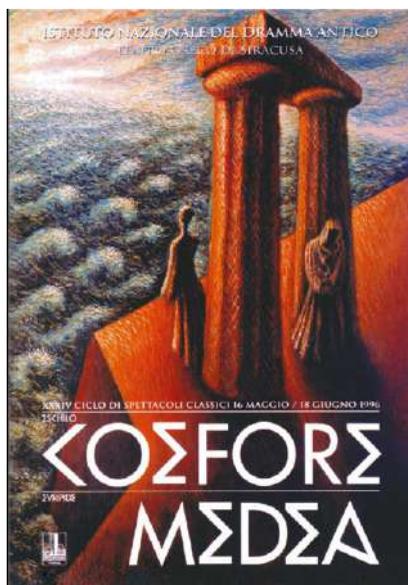
Diceopoli: Marcello Bartoli  
Araldo: Giovanni Grasso  
Anfiteo: Ulderico Pesce  
Ambasciatore: Renato Campisi  
Pseudartaba: Gianluca Riggi  
Teoro: Paolo Falace

### **Prometeo di Eschilo**

Traduzione di Benedetto Marzullo  
Regia di Antonio Calenda  
Musiche di Germano Mazzocchetti  
Scena di Bruno Buonincontri  
Costumi di Bruno Schlinkert  
Coreografie di Aurelio Gatti

Prometeo: Roberto Herlitzka  
Schutz: Piero Di Iorio  
Staffel: Davide Sbrogiò  
Efesto: Antonio Zanoletti  
Oceano: Gabriele Ferzetti  
Corifea: Benedetta Bucellato  
Io: Piera Degli Espositi  
Hermes: Nello Mascia

## XXXIV. 1996 | Coefore di Eschilo, Medea di Euripide



### **Coefore di Eschilo**

Traduzione di Umberto Albini  
Regia di Giorgio Pressburger  
Musiche di Philip Glass, Dimitri  
Nicolau, Arvo Part, Isao Tomita, Ryuichi  
Sakamoto  
Scena e Costumi di Enrico Job  
Coreografie di Gloria Catizone

Oreste: Ennio Fantastichini  
Elettra: Anna Bonaiuto  
Clitennestra: Ivana Monti  
Egisto: Franco Interlenghi

### **Medea di Euripide**

Traduzione di Maria Grazia Ciani  
Regia di Mario Missiroli  
Musiche di Benedetto Ghiglia  
Scena e costumi di Enrico Job

Medea: Valeria Moriconi  
Creonte: Gabriele Ferzetti  
Giasone: Paolo Graziosi  
Egeo: Donatello Falchi

## XXXV. 1998 | Baccanti di Euripide, Ecuba di Euripide



### **Baccanti di Euripide**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Guido Reverdito

Regia di Walter Pagliaro

Musiche di Arturo Anneschino

Scena di Luciano Damiani

Costumi di Alberto Verso

Coreografie di Gheorghe Iancu

Dioniso: Paolo Graziosi

Tiresia: Franco Alpestre

Cadmo: Piero Sammataro

Penteo: Piero Di Iorio

Agave: Micaela Esdra

### **Ecuba di Euripide**

Traduzione di Salvatore Nicosia

Regia di Lorenzo Salveti

Musiche di Paolo Terni

Scena di Luciano Damiani

Costumi di Sibylle Ulsamer

Coreografie di Gloria Catizone

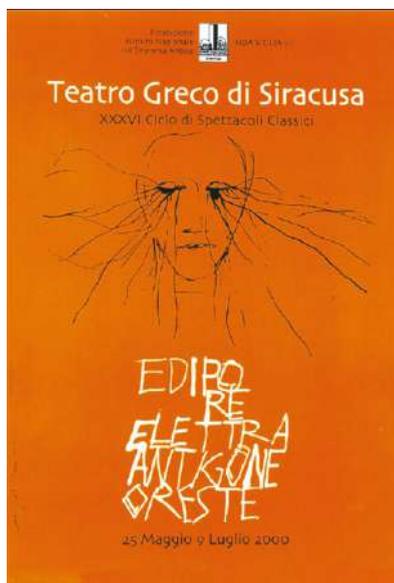
Ecuba: Valeria Moriconi

Polissena: Selvaggia Quattrini

Polimestore: Gigi Angelillo

Taltibio: Luca Lazzareschi

## XXXVI. 2000 | Edipo Re di Sofocle, Antigone di Sofocle, Elettra di Euripide, Oreste di Euripide



### **Edipo Re di Sofocle**

Traduzione di Salvatore Quasimodo  
Regia di Gabriele Lavia  
Musiche di Manuel Sassarego  
Scena di Carmelo Giammello  
Costumi di Andrea Viotti  
Coreografie di Pier Paolo Koss

Edipo: Gabriele Lavia  
Creonte: Luca Lazzareschi  
Tiresia: Pietro Biondi  
Giocasta: Andrea Jonasson

### **Antigone di Sofocle**

Traduzione di Giovanni Raboni  
Regia di Patrice Kerbrat  
Musiche di Giovanna Marini  
Scena e costumi di Guido Fiorato

Antigone: Elena Ghiavro  
Creonte: Giulio Bosetti  
Ismene: Sandra Franzo  
Emone: Luciano Roman  
Tiresia: Attilio Cucari

### **Elettra di Euripide**

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi  
Regia di Piero Maccarinelli  
Musiche di Marco Betta  
Scena di Bruno Buonincontri  
Costumi di Santuzza Cali  
Coreografie di Giuditta Cambieri

Elettra: Elisabetta Pozzi  
Oreste: Giovanni Crippa  
Clitemnestra: Anita Bartolucci  
Castore: Marco Marelli

### **Oreste di Euripide**

Traduzione di Dario Del Corno  
Regia di Piero Maccarinelli  
Musiche di Marco Betta  
Scena di Bruno Buonincontri  
Costumi di Santuzza Cali  
Coreografie di Giuditta Cambieri

Elettra: Manuela Mandracchia  
Oreste: Graziano Piazza  
Elena: Elisabetta Pozzi  
Ermione: Laura Mazzi  
Menelao: Francesco Migliaccio  
Tindareo: Gigi Angelillo  
Pilade: Giovanni Crippa

## XXXVII. 2001 | Agamennone di Eschilo, Coefore di Eschilo, Festa delle donne di Aristofane, Anfitrione di Plauto



### **Agamennone di Eschilo**

Traduzione di Manara Valgimigli  
Regia di Antonio Calenda  
Musiche di Germano Mazzocchetti  
Scena di Bruno Buonincontri  
Costumi di Elena Mannini  
Coreografie di Mischa van Hoecke

Agamennone: Mariano Rigillo  
Clitennestra: Piera Degli Esposti  
Cassandra: Daniela Giovanetti  
Egisto: Giampiero Fortebraccio

### **Coefore di Eschilo**

Traduzione di Manara Valgimigli  
Regia di Antonio Calenda  
Musiche di Germano Mazzocchetti  
Scena di Bruno Buonincontri  
Costumi di Elena Mannini  
Coreografie di Mischa van Hoecke

Oreste: Alessandro Preziosi  
Elettra: Daniela Giovanetti  
Clitennestra: Piera Degli Esposti  
Egisto: Giampiero Fortebraccio

### **Festa delle donne di Aristofane**

Traduzione di Edoardo Sanguineti  
Regia di Tonino Conte  
Musiche di Andrea Ceccon  
Scena e costumi di Emanuele Luzzati  
Coreografie di Stefania Scarinzi

Mnesiloco: Massimo Venturiello  
Euripide: Enrico Campanati  
Agatone: Pietro Fabbri

### **Anfitrione di Plauto**

Traduzione di Renato Oniga  
Regia di Michele Mirabella  
Musiche di Matteo D'Amico  
Scena di Alessandro Chiti  
Costumi di Isabella Montani  
Coreografie di Anna Lea Antolini

Sosia: Maurizio Micheli  
Alcmena: Brigitta Boccoli  
Anfitrione: Claudio Angelini

## XXXVIII. 2002 | Prometeo incatenato di Eschilo, Baccanti di Euripide, Le Rane di Aristofane



### **Prometeo incatenato di Eschilo**

Traduzione di Dario Del Corno  
Regia di Luca Ronconi  
Musiche di Paolo Terni  
Scena di Margherita Palli  
Costumi di Gianluca Sbicca  
Coreografie di Marise Flach

Prometeo: Franco Branciaroli  
Kratos: Emanuele Vezzoli  
Efesto: Luciano Virgilio  
Oceano: Warner Bentivegna  
Io: Laura Marinoni  
Ermes: Stefano Santospago  
Corifea: Galatea Ranzi

### **Baccanti di Euripide**

Traduzione di Maria Grazia Ciani  
Regia di Luca Ronconi  
Musiche di Paolo Terni  
Scena di Margherita Palli  
Costumi di Gianluca Sbicca

Coreografie di Marise Flach

Dioniso: Massimo Popolizio  
Tiresia: Luciano Virgilio  
Cadmo: Walter Bentivegna  
Penteo: Giovanni Crippa  
Agave: Galatea Ranzi

### **Le Rane di Aristofane**

Traduzione di Raffaele Cantarella  
Regia di Luca Ronconi  
Musiche di Paolo Terni  
Scena di Margherita Palli  
Costumi di Gianluca Sbicca  
Coreografie di Marise Flach

Dioniso: Massimo Popolizio  
Xantia: Antonello Fassari  
Eracle: Stefano Santospago  
Caronte: Maurizio Gueli  
Euripide: Riccardo Bini  
Eschilo: Giovanni Crippa  
Plutone: Maurizio Gueli

## XXXIX. 2003 | Persiani di Eschilo, Eumenidi di Eschilo, Le Vespe di Aristofane



### **Persiani di Eschilo**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Bruno Buonincontri

Costumi di Elena Mannini

Coreografie di Catherine Pantigny

Atossa: Piera Degli Esposti

Messaggero: Roberto Herlitzka

Ombra di Dario: Osvaldo Ruggieri

Serse: Luca Lazzareschi

### **Eumenidi di Eschilo**

Traduzione di Manara Valgimigli

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Bruno Buonincontri

Costumi di Elena Mannini

Coreografie di Catherine Pantigny

Pizia: Antonietta Carbonetti

Oreste: Hossein Taheri

Apollo: Osvaldo Ruggieri

Atena: Anita Bartolucci

### **Le Vespe di Aristofane**

Traduzione di Raffele Cantarella

Regia di Renato Giordano

Musiche di Stefano Saletti e Renato Giordano

Scena di Alessandro Chiti

Costumi di Marina Luxardo

Filocleone: Pino Caruso

Schifacleone: Sergio Basile

Sosia: Fabio Busotti

Santia: Nello Mascia

## XL. 2004 | Edipo Re di Sofocle, Medea di Euripide



### **Edipo Re di Sofocle**

Traduzione di Salvatore Quasimodo  
Regia di Roberto Guicciardini  
Musiche di Dario Arcidiacono  
Scena di Piero Guicciardini  
Costumi di Lorenzo Ghiglia  
Coreografie di Michele Abbondanza

Edipo: Sebastiano Lo Monaco  
Creonte: Claudio Mazzenga  
Tiresia: Mario Scaccia  
Giocasta: Francesca Benedetti  
Antigone: Carol Martines  
Ismene: Andrea Granata

### **Medea di Euripide**

Traduzione di Dario Del Corno  
Regia di Peter Stein  
Musiche di Giovanni Sollima  
Scena di Ferdinand Wögerbauer  
Costumi di Moidele Bickel

Medea: Maddalena Crippa  
Creonte: Paolo Graziosi  
Giasone: Gianluigi Fogacci  
Egeo: Fabio Sartor

## XLI. 2005 | Sette contro Tebe di Eschilo, Antigone di Sofocle



### **Sette contro Tebe di Eschilo**

Traduzione di Monica Centanni  
Regia di Jean-Pierre Vincent  
Musiche di Marco Podda  
Scena di Jean-Paul Chambas  
Costumi di Patrice Cauchetier

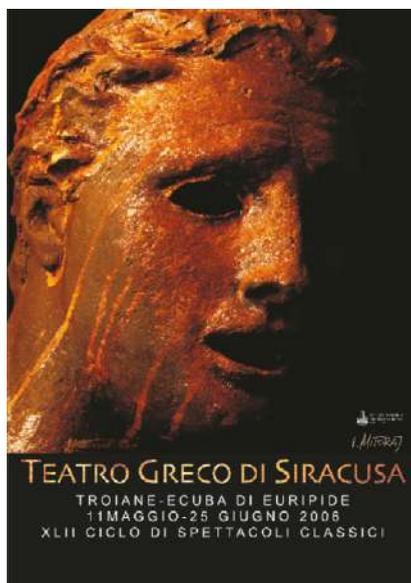
Eteocle: Massimo Popolizio  
Messaggero: Carlo Valli  
Antigone: Rossana Giordano  
Ismene: Lucia Cammalleri

### **Antigone di Sofocle**

Traduzione di Maria Grazia Ciani  
Regia di Irene Papas  
Musiche di Vangelis  
Scena di Irene Papas  
Costumi di Sophia Kokosalaki  
Coreografie di Aurelio Gatti

Antigone: Galatea Ranzi  
Creonte: Alessandro Haber  
Ismene: Micol Pambieri  
Emone: Roberto Salemi  
Tiresia: Maurizio Donadoni

## XLII. 2006 | Troiane di Euripide, Ecuba di Euripide



### **Troiane di Euripide**

Traduzione di Laura Pepe  
Regia di Mario Gas  
Musiche di Oreste Gas  
Scena e costumi di Antonio Belart

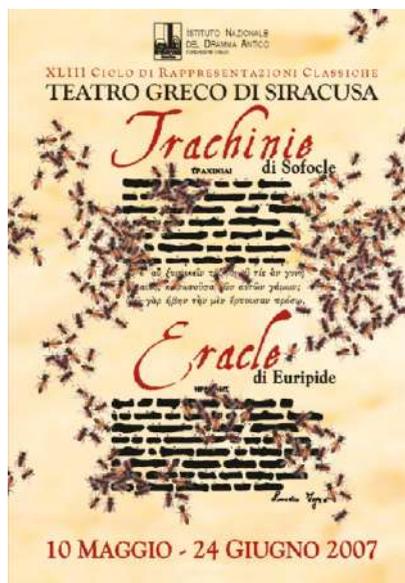
Ecuba: Lucilla Morlacchi  
Taltibio: Luca Lazzareschi  
Cassandra: Crisitina Spina  
Andromaca: Angela Demattè  
Menelao: Francesco Biscione  
Elena: Giovanna Di Rauso

### **Ecuba di Euripide**

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi  
Regia di Massimo Castri  
Musiche di Arturo Annechino  
Scena e Costumi di Maurizio Balò  
Coreografie di Daniela Schiavone

Ecuba: Elisabetta Pozzi  
Polimestore: Sergio Romano  
Polissena: Ilaria Genatiempo  
Taltibio: Miro Landoni

## XLIII. 2007 | Trachinie di Sofocle, Eracle di Euripide



### **Trachinie di Sofocle**

Traduzione di Salvatore Nicosia  
Regia di Walter Pagliaro  
Musiche di Arturo Annechino  
Scena e costumi di Giovanni Carluccio

Deianira: Micaela Esdra  
Illo: Diego Florio  
Lica: Luca Lazzareschi  
Eracle: Paolo Graziosi  
Iole: Lucina Campisi

### **Eracle di Euripide**

Traduzione di Giulio Guidorizzi  
Regia di Luca De Fusco  
Musiche di Antonio Di Pofi  
Scena di Antonio Fiorentino  
Costumi di Maurizio Millenotti  
Coreografie di Alessandra Panzavolta

Anfitrone: Ugo Pagliai  
Megara: Giovanna Di Rauso  
Lico: Massimo Reale  
Eracle: Sebastiano Lo Monaco  
Iride: Deli De Maio  
Lissa: Marianella Bargilli  
Messaggero: Luca Lazzareschi  
Teseo: Roberto Bisacco

## XLIV. 2008 | Orestiade di Eschilo



### **Orestiade di Eschilo**

Traduzione di Pier Paolo Pasolini

Regia, scena e costumi di Pietro Carriglio

Musiche di Matteo D'Amico

Coreografie di Leda Lojodice

Agamennone: Giulio Brogi

Clitennestra: Galatea Ranzi

Cassandra: Ilaria Genatiempo

Egisto: Luciano Roman

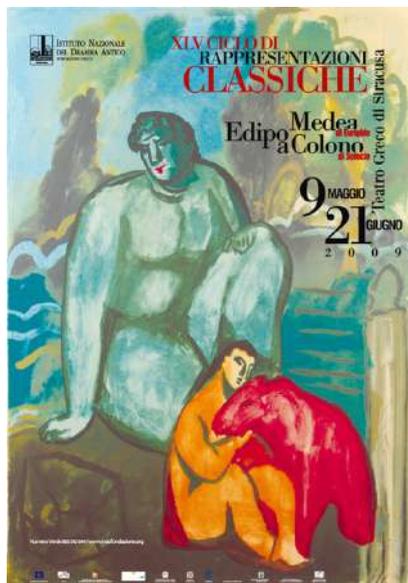
Oreste: Luca Lazzareschi

Elettra: Galatea Ranzi

Apollo: Maurizio Donadoni

Atena: Elisabetta Pozzi

## XLV. 2009 | Medea di Euripide, Edipo a Colono di Sofocle



### **Medea di Euripide**

Traduzione di Maria Grazia Ciani  
Regia di Krzysztof Zanussi  
Musiche di Daniele D'Angelo  
Scena di Massimiliano e Doriana Fuksas  
Costumi di Beatrice Bordone Bulgari

Medea: Elisabetta Pozzi  
Creonte: Francesco Biscione  
Giasone: Maurizio Donadoni  
Egeo: Michele De Marchi

### **Edipo a Colono di Sofocle**

Traduzione di Giovanni Cerri  
Regia di Daniele Salvo  
Musiche di Marco Podda  
Scena di Massimiliano e Doriana Fuksas  
Costumi di Nicola Luccherini

Edipo: Giorgio Albertazzi  
Antigone: Roberta Caronia  
Ismene: Carmelinda Gentile  
Teseo: Massimo Nicolini  
Creonte: Maurizio Donadoni  
Polinice: Giacinto Palmarini

## XLVI. 2010 | Aiace di Sofocle, Fedra di Euripide, Lisistrata di Aristofane



### **Aiace di Sofocle**

Traduzione di Guido Paduano  
Regia di Daniele Salvo  
Musiche di Marco Podda  
Scena di Jordi Garcés  
Costumi di Silvia Aymonino  
Coreografie di Vasily Lukianenko

Atena: Ilaria Genatiempo  
Ulisse: Antonio Zanoletti  
Aiace: Maurizio Donadoni  
Tecmessa: Elisabetta Pozzi  
Messaggero: Massimo Nicolini  
Teucro: Giacinto Palmarini  
Menelao: Mauro Avogadro  
Agamennone: Francesco Biscione

### **Fedra di Euripide**

Traduzione di Edoardo Sanguineti  
Regia di Carmelo Rifici  
Musiche di Daniele D'Angelo  
Scena di Jordi Garcés

Costumi di Margherita Baldoni  
Coreografie di Alessio Maria Romano

Fedra: Elisabetta Pozzi  
Nutrice: Guia Ielo  
Teseo: Maurizio Donadoni  
Ippolito: Massimo Nicolini

### **Lisistrata di Aristofane**

Traduzione di Ettore Romagnoli  
Regia di Emiliano Bronzino  
Musiche di Daniele D'Angelo e  
Francesco Branciamore  
Scena di Jordi Garcés  
Costumi di Mariella Gennarino  
Coreografie di Dario La Ferla

Lisistrata: Ilaria Genatiempo  
Vincibella: Simonetta Cartia  
Mirrina: Carmelinda Gentile  
Lampetta: Doriana La Fauci  
Fottino: Sergio Mancinelli

## XLVII. 2011 | Filottete di Sofocle, Andromaca di Euripide, Le Nuvole di Aristofane



### **Filottete di Sofocle**

Traduzione di Giovanni Cerri  
Regia di Gianpiero Borgia  
Musiche di Papacecco e Francesco Santalucia  
Scena e costumi di Maurizio Balò  
Coreografie di Vasily Lukianenko

Ulisse: Antonio Zanoletti  
Neottolema: Massimo Nicolini  
Filottete: Sebastiano Lo Monaco  
Mercante: Daniele Nuccetelli  
Eracle: Giacinto Palmarini

### **Andromaca di Euripide**

Traduzione di Davide Susanetti  
Regia di Luca De Fusco  
Musiche di Antonio Di Pofi  
Scena e costumi di Maurizio Balò  
Coreografie di Alessandra Panzavolta

Andromaca: Laura Marinoni

Ermione: Roberta Caronia  
Menelao: Paolo Serra  
Peleo: Mariano Rigillo  
Nutrice: Nunzia Greco  
Oreste: Giacinto Palmarini  
Teti: Gaia Aprea

### **Le Nuvole di Aristofane**

Traduzione di Alessandro Grilli  
Regia di Alessandro Maggi  
Musiche di Antonio Di Pofi  
Scena e costumi di Marta Crisolini  
Malatesta  
Coreografie di Dario La Ferla

Strepsiade: Mariano Rigillo  
Filippide: Giacinto Palmarini  
Discepolo: Sergio Mancinelli  
Socrate: Antonio Zanoletti  
Discorso migliore: Mauro Avogadro  
Discorso peggiore: Anna Teresa Rossini  
Creditore: Andrea Romero

## XLVIII. 2012 | Prometeo di Eschilo, Baccanti di Euripide, Gli Uccelli di Aristofane



### **Prometeo di Eschilo**

Traduzione di Guido Paduano  
Regia di Claudio Longhi  
Musiche di Andrea Piermartire  
Scena di Oma\*Amo Rem Koolhaas  
Costumi di Gianluca Sbicca  
Coreografie di Martha Graham Dance Company

Prometeo: Massimo Popolizio  
Potere: Massimo Nicolini  
Violenza: Michele Dell'Utri  
Efesto: Gaetano Bruno  
Oceano: Mauro Avogadro  
Corifea: Daniela Giovanetti  
Io: Gaia Aprea  
Hermes: Jacopo Venturiero

### **Baccanti di Euripide**

Traduzione di Giorgio Ieranò  
Regia di Antonio Calenda  
Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Oma\*Amo Rem Koolhaas  
Costumi di Pier Paolo Bisleri  
Coreografie di Martha Graham Dance Company

Dioniso: Maurizio Donadoni  
Tiresia: Francesco Benedetto  
Cadmò: Daniele Griggio  
Penteo: Massimo Nicolini  
Agave: Daniela Giovanetti

### **Gli Uccelli di Aristofane**

Traduzione di Alessandro Grilli  
Regia di Roberta Torre  
Musiche di Enrico Melozzi  
Scena di Oma\*Amo Rem Koolhaas  
Costumi di Roberto Crea  
Coreografie di Dario La Ferla

Pisetero: Mauro Avogadro  
Evelpide: Sergio Mancinelli  
Upupa: Rocco Castrocicelo

## XLIX. 2013 | Edipo Re di Sofocle, Antigone di Sofocle, Le donne al Parlamento di Aristofane



### **Edipo Re di Sofocle**

Traduzione di Guido Paduano  
Regia di Daniele Salvo  
Musiche di Marco Podda  
Scena e costumi di Maurizio Balò  
Coreografie di Antonio Bertusi

Edipo: Daniele Pecci  
Creonte: Maurizio Donadoni  
Tiresia: Ugo Pagliai  
Giocasta: Laura Marinoni  
Servo e Sacerdote: Mauro Avogadro  
Nunzio: Francesco Biscione

### **Antigone di Sofocle**

Traduzione di Anna Beltrametti  
Regia di Cristina Pezzoli  
Musiche di Stefano Bollani  
Scena di Maurizio Balò  
Costumi di Nanà Cecchi  
Coreografie di Walter Leonardi

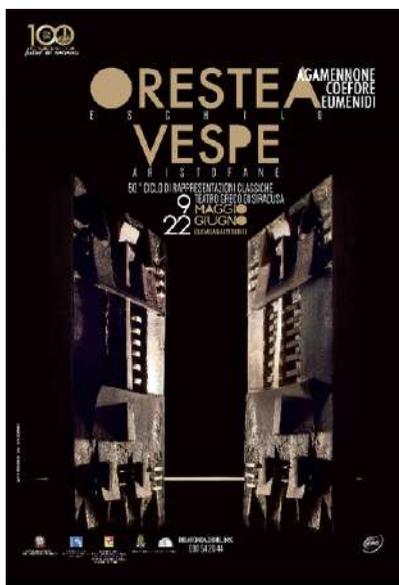
Antigone: Ilenia Maccarrone  
Creonte: Maurizio Donadoni  
Ismene: Valentina Cenni  
Emone: Matteo Cremon  
Tiresia: Isa Danieli

### **Le donne al Parlamento di Aristofane**

Traduzione di Andrea Capra  
Regia di Vincenzo Pirrotta  
Musiche di Luca Mauceri  
Scena di Maurizio Balò  
Costumi di Giuseppina Maurizi  
Coreografie di Alessandra Fazzino

Prassagora: Anna Bonaiuto  
Blepiro: Vincenzo Pirrotta  
Evasore: Antonio Alveario  
Cremete: Alessandro Romano

## L. 2014 | Oresteia di Eschilo, Le vespe di Aristofane



### **Agamennone di Eschilo**

Traduzione di Monica Centanni  
Regia di Luca De Fusco  
Musiche di Antonio Di Pofi  
Scena e costumi di Arnaldo Pomodoro  
Coreografie di Alessandra Panzavolta

Agamennone: Massimo Venturiello  
Clitemnestra: Elisabetta Pozzi  
Cassandra: Giovanna Di Rauso  
Egisto: Andrea Renzi  
Sentinella: Mauro Avogadro  
Araldo: Mariano Rigillo

### **Coefore e Eumenidi di Eschilo**

Traduzione di Monica Centanni  
Regia di Daniele Salvo  
Musiche di Marco Podda  
Scena e costumi di Arnaldo Pomodoro  
Coreografie di Alessio Maria Romano

Oreste: Francesco Scianna  
Elettra: Francesca Ciochetti  
Clitemnestra: Elisabetta Pozzi  
Egisto: Graziano Piazza  
Pilade: Marco Imparato  
Pizia: Paola Gassman  
Apollo: Ugo Pagliani

Atena: Piera Degli Esposti  
Regina delle Erinni: Clara Galante

### **Le Vespe di Aristofane**

Traduzione: Alessandro Grilli  
Regia: Mauro Avogadro  
Musiche di Banda Osiris  
Scena e costumi di Arnaldo Pomodoro  
Coreografie di Ivan Bicego Varengo

Vivacleone: Antonello Fassari  
Abbassocleone: Martino D'Amico  
Sosia: Sergio Mancinelli  
Santia: Enzo Curcurù  
Figlio: Alessandro Romano  
Servo Cantante: Adonai Mamo  
Cane di Cidatene: Francesco Scaringi  
Mirtia: Doriana La Fauci  
Accusatore - Asino di Vivacleone: Sebastiano Fazzina  
Troiana: Giulia Diomede  
Convitate: Alice Bronzi, Elisa Golino  
Ladrete: Antonio Bandiera  
Piatto: Laura Ingiulla  
Grattugia: Cristina Coniglio  
Pentola: Alessia Ancona  
Graticola: Rossella Zagami  
Cherefonte: Domenico Macri

## LI. 2015 | Supplici di Eschilo, Ifigenia in Aulide di Euripide, Medea di Seneca



### **Supplici di Eschilo**

Traduzione di Guido Paduano  
Regia di Moni Ovadia  
Adattamento scenico in siciliano e greco moderno di Moni Ovadia, Mario Incudine, Pippo Kaballà  
Musiche di Mario Incudine  
Scena di Gianni Carluccio  
Costumi di Elisa Savi  
Coreografie di Dario La Ferla

Danao: Angelo Tosto  
Pelasgo: Moni Ovadia  
Araldo degli Egizi: Marco Guerzoni  
Cantastorie: Mario Incudine  
Prima Corifea: Donatella Finocchiaro  
Voce egizia: Faisal Taher  
Musicisti: Antonio Vasta (fisarmonica-zampogna), Antonio Putzu (fiati), Manfredi Tumminello (chitarra-bouzouki), Giorgio Rizzo (percussioni)

### **Ifigenia in Aulide di Euripide**

Traduzione di Giulio Guidorizzi  
Regia di Federico Tiezzi  
Musiche di Francesca Della Monica, Ernani Maletta  
Scena di Pier Paolo Bisleri  
Costumi di Giovanna Buzzi

Agamennone: Sebastiano Lo Monaco  
Menelao: Francesco Colella  
Clitemnestra: Elena Ghiaurov  
Ifigenia: Lucia Lavia  
Achille: Raffaele Esposito

### **Medea di Seneca**

Traduzione di Giusto Picone  
Regia di Paolo Magelli  
Musiche di Arturo Anneschino  
Scena e costumi di Ezio Toffolutti

Medea: Valentina Banci  
Giasone: Filippo Dini  
Creonte: Daniele Griggio  
Nutrice: Francesca Benedetti  
Messaggero: Diego Florio

## LII. 2016 | Elettra di Sofocle, Alcesti di Euripide, Fedra di Seneca



### **Elettra di Sofocle**

Traduzione di Nicola Crocetti  
Regia di Gabriele Lavia  
Musiche di Giordano Corapi  
Scena di Alessandro Camera  
Costumi di Andrea Viotti

Pedagogo: Massimo Venturiello  
Oreste: Jacopo Venturiero  
Pilade: Massimiliano Aceti  
Elettra: Federica Di Martino  
Crisòtemi: Pia Lanciotti  
Clitennestra: Maddalena Crippa  
Egisto: Maurizio Donadoni

### **Alcesti di Euripide**

Traduzione di Maria Pia Pattoni  
Regia di Cesare Lievi  
Musiche di Marcello Panni  
Scena e costumi di Luigi Perego

Apollo: Massimo Nicolini  
Tanàto: Pietro Montandon  
Alcesti: Galatea Ranzi  
Eracle: Stefano Santospago  
Feréte: Paolo Graziosi  
Admeto: Danilo Nigrelli

### **Fedra di Seneca**

Traduzione di Maurizio Bettini  
Regia di Carlo Cerciello  
Musiche di Paolo Coletta  
Scena di Roberto Crea  
Costumi di Alessandro Ciammarughi  
Coreografie di Dario La Ferla

Fedra: Imma Villa  
Nutrice: Bruna Rossi  
Teseo e Ippolito: Fausto Russo Alesi

## LIII. 2017 | Sette contro Tebe di Eschilo, Fenicie di Euripide, Le Rane di Aristofane



### **Sette contro Tebe di Eschilo**

Traduzione di Giorgio Ieranò  
Regia di Marco Baliani  
Musiche di Mirto Baliani  
Scena e costumi di Carlo Sala  
Coreografie di Alessandra Fazzino

Eteocle: Marco Foschi  
Messaggero: Aldo Ottobriano  
Antigone: Anna Della Rosa  
Aedo: Gianni Salvo  
Araldo: Aldo Ottobriano

### **Fenicie di Euripide**

Traduzione di Enrico Medda  
Regia di Valerio Binasco  
Musiche di Arturo Annetchino  
Scena e costumi di Carlo Sala

Giocasta: Isa Danieli  
Antigone: Giordana Faggiano  
Polinice: Gianmaria Martini  
Eteocle: Guido Caprino  
Creonte: Michele Di Mauro  
Tiresia: Alarico Salaroli

### **Le Rane di Aristofane**

Traduzione di Olimpia Imperio  
Regia di Giorgio Barberio Corsetti  
Musiche di SeiOttavi  
Scena di Massimo Troncanetti  
Costumi di Francesco Esposito  
Riprese Video di Igor Renzetti

Dioniso: Salvo Ficarra  
Xantia: Valentino Picone  
Eracle: Roberto Salemi  
Caronte: Giovanni Prosperi  
Euripide: Gabriele Benedetti  
Eschilo: Roberto Rustioni  
Plutone: Dario Iubatti

## LIV. 2018 | Edipo a Colono di Sofocle, Eracle di Euripide, I Cavalieri di Aristofane



### **Edipo a Colono di Sofocle**

Traduzione di Federico Condello  
Regia e scena di Yannis Kokkos  
Musiche di Alexandros Markeas  
Costumi di Paolo Mariani

Edipo: Massimo De Francovich  
Antigone: Roberta Caronia  
Ismene: Eleonora De Luca  
Teseo: Sebastiano Lo Monaco  
Creonte: Stefano Santospago  
Polinice: Fabrizio Falco

### **Eracle di Euripide**

Traduzione di Giorgio Ieranò  
Regia di Emma Dante  
Musiche di Serena Ganci  
Scena di Carmine Maringola  
Costumi di Vanessa Sannino  
Coreografie di Manuela Lo Sicco

Anfitrione: Serena Barone  
Megara: Naike Anna Silipo  
Lico: Patricia Zanco  
Eracle: Mariagiulia Colace  
Iris: Francesca Laviosa  
Lyssa: Arianna Pozzoli  
Messaggero: Katia Mirabella  
Teseo: Carlotta Viscovo

### **I Cavalieri di Aristofane**

Traduzione di Olimpia Imperio  
Regia di Giampiero Solari  
Musiche di Roy Paci  
Scena di Angelo Linzalata  
Costumi di Daniela Cernigliaro  
Coreografie di Lara Guidetti

Demostene: Giovanni Esposito  
Nicia: Sergio Mancinelli  
Salsicciaio: Francesco Pannofino  
Paflagone: Gigio Alberti  
Corifeo: Roy Paci

## LV. 2019 | Elena di Euripide, Troiane di Euripide, Lisistrata di Aristofane



### **Elena di Euripide**

Traduzione di Walter Lapini  
Regia e scena di Davide Livermore  
Musiche di Andrea Chenna  
Costumi di Gianluca Falaschi  
Video Design di D-Wok

Elena: Laura Marinoni  
Teucro: Viola Marietti  
Menelao: Sax Nicosia  
Una vecchia: Mariagrazia Solano  
Primo Messaggero: Maria Chiara Centorami  
Teonoe: Simonetta Cartia  
Teoclimeno: Giancarlo Judica Cordiglia

### **Troiane di Euripide**

Traduzione di Alessandro Grilli  
Regia di Muriel Mayette-Holtz  
Musiche di Cyril Giroux  
Scena di Stefano Boeri

Costumi di Marcella Salvo

Ecuba: Maddalena Crippa  
Taltibio: Paolo Rossi  
Cassandra: Marial Bajma Riva  
Andromaca: Elena Arvigo  
Menelao: Graziano Piazza  
Elena: Viola Graziosi

### **Lisistrata di Aristofane**

Traduzione di Giulio Guidorizzi  
Regia di Tullio Solenghi  
Musiche di Marcello Cotugno  
Scena e costumi di Andrea Viotti  
Coreografie di Paola Maffioletti

Lisistrata: Elisabetta Pozzi  
Calonice: Federica Carruba Toscano  
Mirrina: Giovanna Di Rauso  
Lampitò: Viola Marietti  
Cinesia: Tullio Solenghi

## LVI. 2021 | Baccanti di Euripide, Coefore / Eumenidi di Eschilo, Nuvole di Aristofane



### **Baccanti di Euripide**

Traduzione di Guido Paduano  
Regia di Carlus Padrissa (La Fura dels Baus)  
Musiche e scene di Carlus Padrissa  
Costumi di Tamara Joksimovic  
Coreografie di Mireia Romero Miralles

Dioniso: Lucia Lavia  
Cadmo: Stefano Santospago  
Tiresia: Antonello Fassari  
Penteo: Ivan Graziano  
Primo Messaggero: Spyros Chamilos, Francesca Piccolo  
Secondo Messaggero: Antonio Bandiera  
Agave: Linda Gennari  
Corifee: Simonetta Cartia, Elena Polic Greco

### **Coefore / Eumenidi di Eschilo**

Traduzione di Walter Lapini  
Regia di Davide Livermore  
Musiche di Andrea Chenna  
Scena di Davide Livermore, Lorenzo Russo Rainaldi  
Costumi di Gianlica Falaschi  
Disegno luci di Antonio Castro

#### **Coefore**

Oreste: Giuseppe Sartori  
Pilade: Spyros Chamilos  
Elettra: Anna Della Rosa  
Voce e immagine di Agamennone: Sax

#### **Nicosia**

Clitemnestra: Laura Marinoni  
Cilissa: Maria Grazia Solano  
Egisto: Stefano Santospago  
Donna: Irasema Carpinteri

#### **Eumenidi**

La Pizia: Maria Grazia Solano  
Apollo: Giancarlo Judica Cordiglia  
Fantasma di Clitemnestra: Laura Marinoni  
Atena: Olivia Manescalchi  
Statua di Atena: Federica Cinque

### **Nuvole di Aristofane**

Traduzione di Nicola Cadoni  
Regia di Antonio Calenda  
Musiche di Germano Mazzocchetti  
Scena e costumi di Bruno Buonincontri  
Coreografie di Jacqueline Bulnès

#### **Aristofane: Stefano Santospago**

Strepsiade: Nando Paone  
Fidippide: Massimo Nicolini  
Socrate: Antonello Fassari  
Corifee: Galatea Ranzi, Daniela Giovanetti  
Discorso Migliore: Stefano Galante  
Discorso Peggioro: Jacopo Cinque  
Primo Creditore di Strepsiade: Alessio Esposito  
Secondo Creditore di Strepsiade: Matteo Baronchelli  
Xantia: Rosario D'Aniello

\* I documenti e i materiali riprodotti in questa pagina sono conservati presso l'Archivio Fondazione Inda – AFI – di Siracusa).

### **Edizioni precedenti in Engramma**

Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914–2009), a cura di Anna Banfi, Giulia Bordignon e Alessandra Pedersoli, in “La Rivista di Engramma” 72 (maggio/giugno 2009).

Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914–2019) a cura di Anna Fressola, in “La Rivista di Engramma” 170 (dicembre 2019).

### **English abstract**

From 1914 the Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) presents the ancient classical dramas performed at the Greek Theater of Syracuse. Thanks to the activity of the INDA, for more than a century the Greek Theater of the Sicilian city has been a stage and an agora, a space for representation but also a space that hosts multiple ideas and contributions, related to the problem of the modern reading and reinvention of Greek tragedy. INDA, varying over the years the choice of dramas (established since 2000, with annual productions), interpretations, performers and staging styles, preserves and valorizes through its activity an inestimable heritage: the inheritance and the newness of classical drama. Presented here is the register of the plays staged from 1914 to 2021.

*keywords* | Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA); Greek Theater; Staging of classical drama.



la rivista di **engramma**

luglio/agosto **2021**

**183 • Alias. Miti còlti sul (manu)fatto**

**Editoriale**

Monica Centanni, Maurizio Harari

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

Oliver Taplin

**Metamorfosi e peregrinazioni di Io**

Concetta Cataldo, Rocco Davide Vacca

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

Monica Centanni, Alessandro Grilli

**Dal mito tragico all'immagine su vaso**

Alessandro Grilli

**Il sileno e Dioniso**

Ludovico Rebaudo

**La donna e il cavallo: persistenza di un paragone**

Claudio Franzoni

**Giorgio de Chirico, Le printemps de l'ingénieur**

Maurizio Harari

**Giuseppe Pucci. Scritti corsari di un archeologo classico**

Roberto Andreotti

**Bibliografia di Giuseppe Pucci**

Mara Sternini

**'Tradizione', fra memoria e oblio**

Salvatore Settis

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

Alessandra Pedersoli