

la rivista di **engramma**
settembre/ottobre **2022**

195

**Filologia
delle immagini**

La Rivista di Engramma
195

La Rivista di
Engramma

195

settembre/ottobre
2022

Filologia delle immagini

a cura di
Maddalena Bassani, Concetta Cataldo
e Roberto Indovina



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini, ilaria gripa,
roberto indovina, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, francesco monticini, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, maurizio harari,
fabrizio lollini, natalia mazour, oliver taplin,
piemario vescovo

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

195 settembre/ottobre 2022

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

©2022

edizioniengramma

ISBN carta 978-88-31494-92-2

ISBN digitale 978-88-31494-93-9

finito di stampare dicembre 2022

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=189> 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 *Filologia delle immagini. Editoriale di Engramma n. 195*
Maddalena Bassani, Concetta Cataldo, Roberto Indovina
- 11 *Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili
cortocircuiti iconografico-letterari*
Concetta Cataldo
- 51 *Il Tereo di Sofocle. Violenza e drammaturgia del mito*
Miriam Sabbatucci
- 87 *Peithò, seduzione amorosa e seduzione politica*
Antonio Maria Draìà
- 111 *Giocasta, Clitemnestra, la Corifea*
Interviste a Maddalena Crippa, Laura Marinoni, Gaia Aprea.
Con un intervento di Peter Stein (Siracusa 2022)
a cura di Gaia Gallitto e Mariarita Barresi
- 143 *Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa
(1914-2022)*
a cura di Alessandra Pedersoli
- 207 *Un libro, un evento*
*A proposito di Francesca Ghedini, Lo sguardo degli antichi. Il
racconto nell'arte classica, Roma, Carocci, 2022*
Maria Grazia Ciani
- 221 *Argilla. Storie di Viaggi. Un itinerario scientifico e didattico
fra mari e millenni*
*Presentazione della mostra, Gallerie d'Italia, Vicenza (dal 29
settembre 2022 al 8 giugno 2023)*
a cura di Monica Salvadori, Monica Baggio e Luca Zamparo

Filologia delle immagini

Editoriale di Engramma 195

Maddalena Bassani, Concetta Cataldo, Roberto Indovina



Reperto Fagan, pertinente al blocco VI del fregio orientale del Partenone, Atene, Museo dell'Acropoli.

Filologia delle immagini – può un “testo a fronte” aiutarci a interpretare le raffigurazioni vascolari? Può un’immagine su un vaso fungere da *visual representation* di un testo o di un episodio mitico trasmesso in una fonte letteraria? Come spiegare le incongruenze che comunque sono presenti tra testo/mito/figura? Può un testo generare interferenze, spaccature e rielaborazioni in una tradizione figurativa? Questi temi sono al centro di un numero di Engramma pensato all’insegna di un metodo che incrocia, e allo stesso tempo giustappone, iconografia e filologia.

In copertina, un frammento marmoreo divenuto celebre proprio durante quest’ultimo anno. È il piede di una fanciulla che racconta una storia fatta di partenze e ritorni: il “reperto Fagan”, protagonista di una restituzione, in corso di definizione, dal Museo archeologico regionale Antonio Salinas di Palermo al Museo dell’Acropoli di Atene. Nel 1893 Walter Amelung riconobbe il piede come appartenente a una figura femminile del fregio ionico orientale del Partenone e lo attribuì a una divinità posta accanto ad Artemide, forse Peithò, la Persuasione. Ci piace immaginare che proprio la fanciulla divina, Peithò, ci guidi in questo percorso multidirezionale tra testo e figura.

Le immagini, specchio dell'immaginario antico come di quello contemporaneo, continuano a parlarci non soltanto attraverso la bellezza dei colori e delle forme – manifestazioni tangibili ancorché non sempre decifrabili di un contesto storico e culturale – ma anche mediante una sorta di metamorfosi che fa dell'immagine stessa un'espressione che ha una sua eloquenza, al pari della parola. La quale, a sua volta e proprio grazie al cortocircuito che crea la metamorfosi stessa, può tradursi in immagine, veicolando così nuovi significati e dunque nuovi immaginari.

Un focus è sul mondo greco di età classica ed ellenistica. In queste coordinate si iscrivono il saggio di Concetta Cataldo, *Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili cortocircuiti iconografico-letterari*, che indaga le possibili cause del cambiamento iconografico della rappresentazione vascolare del supplizio di Prometeo, individuando l'origine dell'interferenza nei testi teatrali e definendo un nuovo punto di partenza utile a ripensare anche la *vexata quaestio* dell'autenticità del *Prometeo incatenato*; il contributo di Antonio Draìà, *Peithò, seduzione amorosa e seduzione politica* che evidenzia lo scarto semiotico della personificazione della Persuasione sulla base dei testi tragici e dei repertori iconografici, nei quali emerge in modo netto la doppia *timé* erotico-amorosa e politica di Peithò; il saggio di Miriam Sabbatucci, *Il Tereo di Sofocle. Violenza e drammaturgia del mito*, che presenta una rilettura del dramma alla luce delle fonti letterario-iconografiche, mettendo in evidenza il tema della 'violenza rovesciata' e sottolineando l'elaborazione tutta sofoclea di parti del mito relativo a Procne e Filomela.

La prospettiva si allarga sul mondo greco-romano con la lettura di Maria Grazia Ciani, che presenta un recente volume dedicato proprio al racconto delle immagini: *Un libro, un evento*. A proposito di: Francesca Ghedini, *Lo sguardo degli antichi. Il racconto nell'arte classica*, Roma 2022. Al mondo antico e alla sua tradizione e rappresentazione, si riferiscono altresì le interviste di Gaia Galitto e Mariarita Barresi a Gaia Aprea, Maddalena Crippa e Laura Marinoni, che sono state protagoniste della stagione teatrale 2022 dell'Inda a Siracusa. In questo numero si pubblica anche l'aggiornamento a cura di Alessandra Pedersoli del Regesto degli spettacoli realizzati dall'Inda dal 1914 al 2022 al Teatro greco di Siracusa: si tratta dell'eredità della grecità sulla scena del teatro contemporaneo che è anche un luogo in cui raccogliere nel presente idee e contributi diversi,

relativi al problema della lettura e reinvenzione moderna della tragedia greca. Si presentano infine i materiali della mostra “Argilla. Storie di viaggi. Un itinerario scientifico e didattico fra mari e millenni”, curata da Monica Salvadori, Monica Baggio e Luca Zamparo, che espone importanti esemplari di ceramiche greche della collezione di Intesa Sanpaolo e di alcuni musei del Veneto, allestita alle Gallerie d’Italia di Vicenza e che resterà aperta fino al 18 giugno 2023.

Questo numero di Engramma, con le sue nuove letture e proposte, costituisce un piccolo passo in avanti per un metodo di analisi e di interpretazione che trae il suo punto di partenza dalle prospettive indicate dal Seminario Pots&Plays nel numero 99 di Engramma (luglio/agosto 2012), riprese e ripercorse nel numero 183 di Engramma, *Alias. Miti còlti sul (manu)fatto* (luglio/agosto 2021).

English abstract

Engramma no. 195, “Filologia delle immagini”, edited by Maddalena Bassani, Concetta Cataldo, and Roberto Indovina, is a reflection on the iconography of myth and its re-elaboration on figured ceramics through the textual mediation of theatre. The essays here included explore the relationship between texts and images. The contributions by Concetta Cataldo, Antonio Maria Draia and Miriam Sabatucci are linked to the theme of “Pots & Plays” and accordingly analyze the interactions between Greek theatrical texts and vase painting of the fifth and the fourth centuries BC. Mariagrazia Ciani presents a review of Francesca Ghedini’s volume dedicated to history through images in the ancient world. We also include an interview with the actresses of the 2022 theatrical season and an update of the list of classic dramas performed by the Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA – National Institute of Ancient Drama) from 1914 to 2022 in Syracuse. Finally, a presentation of the exhibition “Argilla. Storie di viaggi. Un itinerario scientifico e didattico fra mari e millenni”, in Vicenza.

keywords | Philology of Images; Theatre; *Prometheus*; Peithò; *Tereus*; INDA; Figured pottery.

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

Concetta Cataldo

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

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

I. *Status quaestionis* relativo all'iconografia del mito prometeico

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

διῆσε δ' ἀλυκτοπέδησι Προμηθέα ποικιλόβουλον,
δεσμοῖς ἀργαλέοισι, μέσον διὰ κίων' ἐλάσσας·
καὶ οἱ ἐπ' αἰετὸν ὄρσε τανύπτερον· αὐτὰρ ὃ γ' ἤπαρ

ἦσθιεν ἀθάνατον, τὸ δ' ἀέξετο ἶσον ἀπάντη
νυκτός, ὅσον πρόπαν ἡμαρ ἔδοι τανυσίπτερος ὄρνις.
τὸν μὲν ἄρ' Ἀλκμήνης καλλισφύρου ἄλκιμος υἱὸς
Ἥρακλῆς ἔκτεινε, κακὴν δ' ἀπὸ νοῦσον ἄλλακκεν
Ἰαπετιονίδη καὶ ἐλύσατο δυσφροσυνάων,
οὐκ ἀέκητι Ζητὸς Ὀλυμπίου ὕψι μέδοντος,
ὄφρ' Ἥρακλῆος Θηβαγενέος κλέος εἶη
πλεῖον ἔτ' ἢ τὸ πάροιθεν ἐπὶ χθόνα πουλυβότειραν.

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

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

rubate – tra le mani e un costume molto ‘teatrale’. Beazley richiama apertamente la dipendenza dell’iconografia di queste produzioni da possibili rifacimenti o riallestimenti di opere eschilee nel V secolo a.C. (Beazley 1939, 626).

Il tema di Prometeo legato alla colonna (di matrice esiodea) vs. Prometeo incatenato alla rupe (di matrice eschilea) pare non essere al centro dell’interesse degli studiosi del primo Novecento se non nel contesto e a margine delle discussioni filologiche riguardanti la datazione e la paternità del *Prometeo incatenato*; a seguito del lavoro di Terzaghi nessuno ritorna più sul tema e gli studi iconografici si concentrano sulla rappresentazione di Prometeo *pyrphoros/pyrkaeus*. A tal riguardo sono interessanti i contributi di Faya Causey-Frel del 1984 (Causey-Frel 1984, 51-55) e Marco Di Branco del 1992-1993 (Di Branco 1992-1993, 313-324) incentrati sull’accostamento del dramma satiresco eschileo a ceramiche e ad alcuni frammenti marmorei provenienti da Pergamo databili tra il 170 e l’85 a.C. Nel 1994 Jean-Robert Gisler redige la voce *Prometheus* del LIMC che a tutt’oggi resta lo studio più completo riguardo le rappresentazioni di Prometeo nell’arte antica (Gisler 1994, 531-553). Per il mondo romano si vedano i lavori di Helsa Kaiser-Minn del 1981 (creazione dell’uomo sui monumenti tardo-antichi; Kaiser-Minn 1981) o di Robert Turcan del 1968 e poi del 1999 (utilizzo dell’iconografia di Prometeo sui sarcofagi romani; Turcan 1968, 630-634; Turcan 1999) e il più recente lavoro di Stefania Adamo Muscettola del 2004 (Adamo Muscettola 2004, 2-11). Per la glittica romana, che interpreta la figura di Prometeo come ‘creatore’, si veda il contributo di Gabriella Tassinari del 1992 (Tassinari 1992, 61-116); ancora come *prôtoplastos* spicca il saggio di Marie-Henriette Quet del 1999 (Quet 1999, 269-330), mentre il Titano legato alla rupe del Caucaso è indagato da Claudia Valeri nel 2010 (Valeri 2010, 427-438). Nel 2003 Carmela Roscino indaga sulle similitudini nelle raffigurazioni di Prometeo e Andromeda (Roscino 2003, 75-99). Il più recente è lo studio di Raffaella Viccei che data al 2012-2013 e che offre, attraverso una ricca panoramica sulle raffigurazioni prometeiche, una solida base documentaria nonché una ricognizione bibliografica che è stata preziosa anche per lo studio che qui si presenta (Viccei 2012-2013, 217-272).

II. Note iconografiche relative al mito prometeico

Le prime apparizioni del supplizio di Prometeo sulla ceramica figurata sono molto antiche e datano alla fine del VII secolo a.C. con una serie di produzioni a figure nere protoattiche: nel paragrafo II.1 si propone una lettura delle caratteristiche iconografiche di questa prima fase. Un caso a parte relativo alla produzione laconica è esaminato nel paragrafo II.2. Nel paragrafo II.3 sono prese in esame le ceramiche a figure rosse di produzione attica; segue l'analisi dell'iconografia del Titano nelle ceramiche a figure rosse italiote (II.4).

II.1 Il periodo protoattico e attico

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

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

- Eracle libera Prometeo e aquila [Figg. 1 e 7];
- Eracle libera Prometeo con aquila e una sola divinità [Figg. 2 e 5];
- Eracle libera Prometeo con aquila e teoria di divinità [Figg. 3 e 4].

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

- La presenza dell'aquila, fondamentale nel mito prometeico, oltre ad assolvere il suo ruolo di divoratrice del fegato del Titano e bersaglio delle frecce di Eracle, diventa elemento decorativo. Non è raffigurata singolarmente, ma fa parte di uno stormo di aquile [Figg. 2 e 7] che riempie gli spazi vuoti della scena principale e la sua moltiplicazione

rafforza il valore iconico della sua rappresentazione: l'aquila è la messaggera di Zeus, la sua ipostasi e uno degli animali in cui si metamorfizza (Buxton 2010, 87), e in questi vasi anche resa figurativa del suo imperio. Le parole di Zeus si vivificano nell'aquila e la sua ripetizione iconografica ne sottolinea l'intensità drammatica e la potenza;

- Eracle è rappresentato secondo l'arcaica posizione della 'corsa in ginocchio' con *leontè* e il 'nodo di Eracle', faretra alata, spada alla cintura e arco [Figg. 2-3 e 4]. Invece, nel cratere *skyphoide* proveniente da Vari [Fig. 1] è accovacciato e raffigurato come un cacciatore; Prometeo è sempre nudo, a volte barbato, altre imberbe. In alcuni vasi, la posizione seduta con spalle al palo differisce soltanto per le braccia, che non sempre sono legate [Figg. 3, 4 e 5]. Segni e posizione evidente della sua prigionia sono sul vaso di Vari [Fig. 1] - con braccia legate dietro la schiena - mentre nelle anfore Vidoni [Fig. 4] e di Karlsruhe [Fig. 5] pare pronto a balzare in avanti;

- L'oggetto al quale è incatenato Prometeo è un elemento cilindrico fortemente slanciato, che si ripete con le stesse caratteristiche in tutti i vasi fuorché nell'anfora Vidoni, dove è un tronco nodoso. La raffigurazione pittorica non descrive appieno il concetto esiodeo di colonna (Hes. *Th.* 522 μέσον διὰ κίων' ἐλάσσας), ma piuttosto un cippo, con il margine superiore tagliato trasversalmente o arrotondato, che assomiglia un po' a quello utilizzato per le flagellazioni, e che costringe il Titano a scontare il proprio supplizio in posizione seduta. I pittori dei vasi protoattici, con l'eccezione del cratere di Berlino [Fig. 7], collocano la scena mitologica principale nel registro superiore facendola coincidere con la superficie della spalla del vaso, più ampia dei restanti registri distribuiti sul corpo. La decorazione 'a registro' potrebbe far pensare a una compressione delle figure, quindi anche della colonna, nello spazio limitato della fascia decorata, che avrebbe costretto a rappresentare Prometeo seduto e legato a una mezza colonna;

- Nei vasi esaminati la scena della liberazione avviene - tranne nel cratere di Vari [Fig. 1] - alla presenza della divinità: quasi come se l'azione di Eracle avesse bisogno di un permesso divino, e del resto, è l'ordine di Zeus che viene a essere trasgredito. La presenza di divinità non risulta nella tradizione letteraria per questa altezza cronologica, e attestandosi

soltanto iconograficamente va a integrare a livello figurativo, il tema del supplizio a quello della liberazione. Questo desiderio di rendere solenne il momento della liberazione con tante divinità potrebbe indicare la presenza di narrazioni di vicende mitologiche che non sono passate per una formulazione poetica;

- Circa la metà dei vasi presi in considerazione finora presenta delle iscrizioni. In alcuni casi esse sono determinanti per la comprensione dei personaggi che compongono le teorie di divinità (Terzaghi 1905, 205 e ss.). Tutte le figure dell'anfora del Museo Archeologico Etrusco di Firenze [Fig. 3] sono accompagnate da iscrizioni comprensibili. Da sinistra verso destra si legge: ΗΕΡΜΕ[Σ], ΑΘΕΝΑΙΑ, ΠΡΟΜΕΘΕΕ, in alto, inframmezzato dal palo ΗΕΡΑΚΛΕ[Σ], parzialmente ricostruito perché o la scritta era sovradipinta sull'ala dell'aquila ed è andata perduta o sono state indicate soltanto le ultime due lettere della parola [ΑΙΕΤ]ΟΣ, ΔΕΜΕΤΕΡ, [ΠΟΣΕΙ]ΔΩΝ (Bothmer 1944, 168; Beazley 1956, 97.28; Beazley 1971, 37; Carpenter, Mannack, Mendonca 1989, 26; Immerwahr 1990, 40, n. 166, omette il nome di Prometeo e legge [Α]Π{Π}Ο[ΛΛΟΝ] invece di [ΠΟΣΕΙ]ΔΩΝ; Kluiver 1995, 65, n. 2). Sull'anfora della Collezione Vidoni [Fig. 4], invece, le iscrizioni non sono chiaramente leggibili e una ipotesi di lettura è tentata soltanto da Terzaghi (Terzaghi 1905, 205, n. 16) il quale riconosce sul capo di Prometeo una scritta monca e contenente alcuni errori grafici. Lo studioso legge da destra a sinistra Π[P]ΟΝΟΕΣ, "una forma che ha molta somiglianza di senso col nome del Titano e che del resto richiama anche Pronoe moglie di Prometeo". La superficie dell'anfora di Karlsruhe [Fig. 5] è costellata di scritte le quali purtroppo non sono decifrabili, non soltanto per le pessime condizioni del vaso, ma perché in alcuni casi sembrano non significanti: appaiono piuttosto come una serie di segni grafici ovvero lettere sparse, secondo un uso pittorico riscontrato anche su altri vasi (Mayor, Colarusso, Saunders 2014, 447-493). L'utilizzo delle iscrizioni, una sorta di didascalie qualificanti il personaggio raffigurato, potrebbe spiegarsi con l'intenzione dei pittori di indicare in maniera inequivocabile i soggetti da loro rappresentati alla committenza o l'introduzione di schemi e modelli figurativi non noti e dei quali si favorisce il pieno riconoscimento da parte del fruitore finale del vaso. Una ipotesi del genere era stata avanzata già da Beazley (Beazley 1939, 618-639), proprio a riguardo della nuova iconografia di Prometeo con i satiri, dove l'utilizzo dell'etichetta, oltre a dare un'indicazione di tipo teatrale (sull'argomento si veda Taplin

2007, 42-43; Seminario Pots&Plays 2015, 38), assegnava con sicurezza quella nuova tipologia iconografica a un determinato personaggio.

A chiusura di questa prima serie di vasi, sono rilevanti due osservazioni. La prima attiene al mito della liberazione di Prometeo da parte di Eracle, che risulta di grande importanza per l'officina protoattica del Pittore di Nessos (Beazley 1956, 4 e 6; Beazley 1986, 131, pl. 13.2-3; Brommer 1970, 50-67; Papaspyridi-Karouzou 1963, 11-14, 103-106, pls. 21-22), il quale produce ben due esemplari [Figg. 1 e 2] utilizzando la stessa forma di vaso, identica tematica e quasi lo stesso schema compositivo, istituendo di fatto la tradizione figurativa successiva presente sulle anfore tirreniche, anche se con piccole differenze. Diversa è la resa pittorica di Eracle, il quale, nel vaso di Vari [Fig. 1], è un cacciatore mentre nel cratere del Falero [Fig. 2] è l'eroe vittorioso della prima fatica contro il leone di Nemea di cui indossa la pelle (Pi. I. 6, 48). Altra discrepanza sta nella la posizione di Prometeo nei confronti di Eracle, in quanto nel vaso di Vari [Fig. 1] il Titano è di fronte a Eracle mentre in quello del Falero Eracle è posizionato alle spalle di Prometeo, quasi a tendere un agguato all'aquila nascosto dalla figura del Titano [Fig. 2]. In questo vaso è presente anche una divinità ammantata e con bastone che osserva la scena da dietro il volatile; non si sa se tale personaggio divino compaia anche nel primo manufatto a causa della sua frammentarietà. Il mito di Eracle, sempre più collegato alla nascente sfera di influenza attica, è il protagonista anche delle vicende del Titano.

L'altra osservazione riguarda la serie delle anfore 'tirreniche'. Esse consolidano nelle vicende della liberazione di Prometeo la presenza delle divinità, le quali pur assistendo alla scena, interagiscono tra loro e non intervengono all'azione raffigurata. Questa classe di materiale, prodotta principalmente per l'esportazione verso i grandi centri etruschi (Thiersch 1899; Beazley, Magi 1939; Bothmer 1944, 161-170), ha al centro delle sue tematiche le vicende più importanti legate al mondo degli dei: la nascita di Atena, le gigantomachie, il ritorno all'Olimpo di Efesto e le storie di Eracle, tra cui la liberazione di Prometeo. Il Titano, però, compare in quanto personaggio complementare a Eracle e non come interprete principale dell'evento raffigurato, cedendo il ruolo di protagonista delle scene mitiche a quelle incentrate sulla 'liberazione'. Anche se la vicenda della punizione di Prometeo è utilizzata da Esiodo come preludio alla

celebrazione dell'eroismo e della gloria di Eracle (Hes. *Th.* 530), essi sono comunque accomunati nella stessa funzione civilizzatrice dell'uomo, l'uno perché generoso fautore del dono del fuoco ai mortali, l'altro perché istitutore dei modi del sacrificio dopo il furto della mandria di Gerione (Apollod. II, 106-110). A rafforzare la dicotomia della funzione civilizzatrice di Prometeo ed Eracle è la presenza, accanto a quest'ultimo, di Hermes e Atena, entrambe divinità di *metis*. Dal punto di vista figurativo i pittori, interpretano la figura del Titano in modi diversi e gli oggetti del castigo sono relegati a elementi secondari, immancabili, ma di contorno: Prometeo non è mai legato, quasi come se il momento della liberazione dalle catene fosse avvenuta precedentemente e altro non restasse da fare a Eracle se non uccidere l'aquila a colpi di freccia. Inoltre, lo scarso interesse per lo strumento punitivo, la 'mezza colonna' è da rintracciare proprio nel fatto che essa è variamente interpretata: da palo, nell'anfora della Collezione Vidoni diventa un tronco nodoso [Fig. 4].

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

II.2 Il supplizio dei Titani della coppa laconica del Museo Gregoriano

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

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

II.3 Il periodo delle figure rosse attiche

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

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

La seconda testimonianza attica è un cratere a campana frammentario proveniente dagli scavi Galatia e conservato a Gordion [Fig. 10] che, spezzato nella molteplicità dei pezzetti superstiti, mostra una divinità, probabilmente Hermes (fr. P4715), parte del torso e del braccio di Prometeo legato a qualcosa che assomiglia a una superficie rocciosa (fr. P4716), parte dell'ala dell'aquila dietro la quale vi è Apollo che regge un ramo d'alloro (fr. P4714). La presenza di quest'ultimo è un *unicum* per la produzione attica a figure rosse a questo livello cronologico e ciò ha portato all'ipotesi che il frammento di Gordion potesse in qualche modo richiamare un momento non del *Prometeo incatenato* ma l'*incipit* del *Prometeo liberato* (DeVries 1997, 453; Viccei 2012-2013, 245) del quale conosciamo l'andamento grazie alla traduzione ciceroniana: anche nel *Liberato* Prometeo è appeso alla rupe del Caucaso (fr. *193 Radt; Radt 1985, 310-313) e Apollo è il dio invocato da Eracle prima di scagliare la freccia contro l'aquila (fr. *200 Radt; Radt 1985, 318). Il dio invece, con didascalia e arco, compare sull'anfora tirrenica della Collezione Vidoni [Fig. 4].

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

II.4 Produzioni a figure rosse italiote

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

La raffigurazione del supplizio di Prometeo è riscontrabile in un cratere apulo nello stile di *Gnathia* [Fig. 11] in cui il Titano è raffigurato in modo quasi caricaturale. L’elemento del castigo non è più raffigurato ed è individuabile soltanto dalla presenza di fascette bianche ai polsi. Ciò che però innova totalmente lo schema figurativo finora seguito è la posizione del Titano: Prometeo non è più inginocchiato ma in piedi con le braccia aperte. Coperto da un corto mantelletto, la sua nudità è sottolineata dal ventre prominente e dagli arti rinsecchiti. Il Titano raffigurato con barba e capelli canuti ha i genitali rigonfi, forse una rappresentazione caricaturale del *kynodesme*, pratica convenzionale nella produzione del Pittore di Konnachis (una carrellata rappresentativa delle sue produzioni è in Rebaudo 2015a, 147-162). La simbologia antica, che trasportava la liberazione del Titano in un contesto abitato da forze umane, animalesche e divine, è stata completamente rimpiazzata e l’aquila da messaggera di Zeus, si tramuta in un uccello molto meno pericoloso e austero, dalle sembianze più simili a un’anatra che a quelle di un feroce rapace.

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

dell'arco di roccia è raffigurato nuovamente un personaggio seduto e con ramo di alloro, per certi versi, assimilabile all'Apollo del frammento di Gordion [Fig. 10].

Eracle e l'aquila ritornano, invece, su di una *oinochoe* apula che raffigura la liberazione di Prometeo [Fig. 13]. Lo schema figurativo del vaso è, in questo caso, un sunto delle precedenti rappresentazioni. Prometeo compare in piedi, nudo con un velo svolazzante tra le braccia aperte: composizione tipica delle produzioni a figure rosse italiote, ma alle sue spalle c'è un cippo con catena sovradipinta, che richiama l'elemento del castigo dei vasi a figure nere più antichi. Completamente trasformata, perché realizzata come un parallelepipedo modanato, simile a un altare su cui tre oggetti ellittici potrebbero raffigurare delle offerte, la 'mezza colonna' ricorda il racconto esiodico (Hes. *Th.* 522 μέσον διὰ κίων' ἐλάσσαζ). Ai polsi e alle caviglie ceppi sovradipinti in bianco, richiamano gli antichi legacci, ma questa volta non sono collegati a nulla e non confluiscono verso la catena della mezza colonna, la quale funge da elemento quasi decorativo piuttosto che punitivo. Eracle, armato anche di clava, imbraccia nuovamente l'arco mentre l'aquila volteggia alle spalle di Prometeo. Tra Eracle e il Titano si segnala l'inserimento di Pan con cerchio e *kantharos*.

III. La tradizione testuale del supplizio di Prometeo

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

derivante da un commentario antico composto intorno al I sec. d.C. (Di Gregorio 1971, 2; Di Gregorio 1975, 80. Hes. *Sch. Th.* 522) così riporta:

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

'Avvincendolo a metà di una colonna': l'ignoranza, quella che viene dal corpo, è la colonna; dice 'colonna' i monti del Caucaso. In altro modo. 'A metà di una colonna', cioè legando Prometeo a metà di una colonna, o spingendolo fino a metà di una colonna e nascondendo questa nella terra, cioè trovandosi Prometeo legato alla parte più alta (della colonna) [Traduzione di Cassanmagnano 2009, 549].

La necessità dello scoliasta di spiegare questo verso è indice di una difficoltà presente già in antico di dare una giusta collocazione del luogo del castigo di Prometeo, non soltanto in ambito geografico, ma anche nell'immaginario collettivo. Dal punto di vista iconografico, a proposito del vaso di Vari [Fig. 1], Friedrich Gottlieb Welcker nel 1857, avanzò l'ipotesi che Prometeo più che essere legato a una colonna fosse rappresentato impalato (Welcker 1857, 763). La teoria, riportata anche da Nicola Terzaghi (Terzaghi 1905, 206) è priva di fondamento sia testuale che figurativo.

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

La prima testimonianza testuale del supplizio prometeico dopo Esiodo, facendo eccezione per Esopo, il quale però non accenna mai al supplizio del Titano e che riserva a Prometeo il ruolo di protagonista in tre favole (124: *Zeus, Prometeo, Atena e Momo*; 210: *Il leone, Prometeo e l'elefante*; 322: *Prometeo e gli uomini*), è da rintracciare in Eschilo il quale utilizza il mito in più occasioni facendone oggetto sia di un dramma satiresco che di almeno tre tragedie. Infatti, la figura di Prometeo attraversa in maniera quasi trasversale l'opera eschilea (Cipolla 2015, 83-84.) nonostante sia

ancora aperta la *querelle* tra gli studiosi sulla paternità eschilea del *Prometeo incatenato* (una sintesi della *vexata quaestio* è in Cataldo, Vacca 2021, 45 con bibliografia pregressa. Per l'attribuzione a un anonimo più tardo anche Méutis 1960 e Griffith 1977. Ritorna sull'argomento anche il recentissimo Citti 2021, 35).

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

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

della tragedia è l'incatenamento di Prometeo (Aesch. *Pr. hyp.*: τὸ δὲ κεφάλαιον αὐτοῦ ἐστὶ Προμηθέως δέσις; Wilamowitz-Moellendorff 1914, 22).

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

IV. Note di scena e scenografia

A partire dalle produzioni a figure rosse, sia attiche che apule, è rilevante un interesse maggiore delle officine non più soltanto per la scena della

liberazione di Prometeo da parte di Eracle ma anche un'attenzione più definita alla figura del Titano. Nel vaso del Pittore di Konnakis [Fig. 11] Prometeo compare in compagnia soltanto dell'aquila. Il teatro in generale potrebbe aver provocato l'innesto di elementi nuovi nello schema figurativo di solito utilizzato per le figure nere. Infatti, nel cratere apulo appena menzionato, si ritiene che la raffigurazione di Prometeo in forma caricaturale possa essere stata influenzata dal teatro di Epicarmo (Vicci 2012-2013, 247; Tedeschi 2017, 117). Ciò che sicuramente è rilevabile in queste produzioni è il distacco: prima Prometeo è parte di un contesto formato da più figure, per poi divenire un elemento isolato e centrale della rappresentazione. Prometeo diventa 'personaggio' nella produzione ceramica e anche in quella teatrale.

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

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

Proprio la linea del suolo, che in alcuni casi, è resa in maniera fortemente ondulata, indica l'inserimento delle figure in un contesto roccioso (sulla reinterpretazione dell'elemento prospettico e scenografico nel mondo classico si veda De Rosa 2017, con ricca bibliografia tematica).

Plausibilmente proprio la messa in scena delle tragedie e dei drammi satireschi incentrati sulla figura di Prometeo poté creare questo cambio di contesto: nel repertorio figurativo dei pittori non è sentito più come necessario raffigurare il Titano in un luogo non-luogo, perché l'arte poetica ha definito un contorno geografico netto: la rupe del Caucaso. Infatti, anche in teatro è avvenuto lo stesso procedimento di materializzazione: dal nulla mitico esiodeo si è passati a una geografia reale. Mettendo in scena le vicende del Titano, in maniera tragica o paratragica, nel mondo conosciuto, seppur lontano nell'immaginazione e nella conoscenza degli ateniesi del tempo come la Scizia, la storia di Prometeo è accaduta nuovamente, su di una scena teatrale: è avvenuta 'veramente'. Qualche indicazione di come potesse essere stato interpretato il 'nuovo mondo' di Prometeo è leggibile nella stessa tragedia del *Prometeo incatenato*: una "roccia sospesa sull'abisso" (Centanni 2003, 298-299 e 1152) in cui lo, la fanciulla cornigera, per parlare con il Titano è costretta ad alzare lo sguardo (Aesch. *Pr.* 563-564) e da quella stessa rupe minaccia di gettarsi (Aesch. *Pr.* 747-748). Molti studiosi nel tempo si sono interpellati per determinare come possano essere state allestite le opere drammaturgiche dedicate a Prometeo. Alcuni studiosi (Terzaghi 1905, 199; Bolle 1906, 6; Focke 1930, 277-278; Davidson 1994, 33-40 con bibliografia pregressa) ritengono plausibile un allestimento scenico 'spettacolare' con la realizzazione di una grande struttura a imitazione della roccia del Caucaso, altri di contro (Robert 1896, 561; Kaffenberger 1911, 27; Flickinger 1936, 166; Murray 1940, 39; Reinhardt 1949, 11, 77; Wilamowitz [1966] 1914, 114-140; Ferrin Sutton 1983, 289-294) bollano queste ipotesi ritenendole "weird" (Taplin 1977, 243) e ipotizzano un possibile allestimento scenografico che prevedesse l'uso di un fantoccio, dietro il quale potesse nascondersi un attore, affisso o trascinato in scena presso una struttura.

A sostegno della possibilità che il frammento di Naucrati possa raffigurare proprio Prometeo è importante sottolineare che a partire dalla metà del V secolo a.C. cominciano a essere raffigurati anche altri personaggi mitici incatenati a una rupe. La possibile somiglianza dei piedi nel frammento con altri incatenati è innegabile (Beazley, Payne, Price 1931, 123, pl. 67.1), però per ognuno dei personaggi mitici vi è in letteratura un diverso modo di rappresentare il castigo; viceversa, dal punto di vista vascolare, non risultano numerose occorrenze: Tizio è incatenato disteso nel Tartaro;

Teseo e Piritoo sono incatenati da Ade su troni di roccia; Amico è raffigurato legato sulla Cista Ficoroni; Tantalò, secondo Euripide (*Oreste*) è sospeso nel vuoto, legato per le mani e appeso a una rupe (per i riferimenti su questi personaggi mitologici si veda Ferrari 2018, 43: Amico; 569-570: Piritoo; 666-667: Tantalò; 686-689: Teseo e 702: Tizio).

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

Altra piccola notazione è sul costume. Come già evidenziato nelle ceramiche a figure nere, Prometeo è raffigurato completamente nudo ma già nel frammento di Gordion [Fig. 10] il Titano è vestito con un tessuto panneggiato. Nel frammento si scorge bene una spalla nuda del Titano,

mentre sul petto sale un lembo della veste che evidentemente era tenuta sull'altra spalla – come nel cratere apulo [Fig. 12] – e la cintura in vita che tiene la veste fortemente panneggiata – uguale in entrambi [Figg. 10 e 12] – e il polso di Prometeo che non è legato da corde ma da due giri di fascette, ancora simili in entrambi i vasi. Alcuni studiosi ipotizzano una derivazione teatrale dello schema compositivo di Prometeo alla roccia, ma anche sulla possibilità che sia stata la pittura parietale a influenzare il modello iconografico dei ceramografi (Phillips 1968, 1-23; Roscino 2003, 97).

V. Conclusioni

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

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

interdipendenza, ha cambiato in modo irreversibile il modo di raffigurare il Titano, creando nuovi spunti e nuovi schemi compositivi, come ben esemplificato nelle iconografie vascolari esaminate. Prometeo non ritornerà mai più nella sua posizione seduta della fase arcaica ma assumerà prevalentemente una posizione stante, con le braccia aperte a croce e i piedi leggermente sovrapposti, inchiodato davanti o su un elemento roccioso. La possibilità che il 'cortocircuito' iconografico sia stato determinato anche dal teatro è corroborata proprio dalla fortuna che il testo *Prometeo incatenato* ha ricevuto nella tradizione manoscritta, la quale ha preservato per intero il testo rispetto alle altre opere incentrate sul mito prometeico.

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

Note sulle fonti

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

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

Si propone qui di seguito un *excursus* sulla relazione tra iconografia vascolare, tradizione testuale e teatrale.

La storia degli studi sul rapporto tra immagine/testo è brillantemente percorsa da Ludovico Rebaudo; nella stesura di questa appendice molto si deve alla sua elaborazione del tema (Rebaudo 2015b, 56-75). L'idea che una pittura vascolare potesse essere stata influenzata da un testo teatrale è già presente in alcuni testi antiquari del XVII secolo. Il primo studioso che pone la questione in chiave moderna è Carl Robert il quale, nel discorso più generale dell' 'immaginario popolare', ritiene

che sia la tragedia il genere letterario che riesce in maniera più proficua a creare un bacino da cui reperire nuovo materiale mitico da raffigurare (Robert 1881). Julius Vogel in un volume dedicato alle tragedie euripidee si pone il problema del momento in cui nasce il vaso a tema teatrale, se immediatamente a seguito della messa in scena dell'opera o dopo un certo periodo di tempo (Vogel 1866, 11 e 17-27). John H. Huddilston nel 1898 pubblica due saggi (Huddilston 1898a; Huddilston 1898b) dedicati ai tragici e al rapporto tra la drammaturgia e le arti figurative, nei quali riferisce che le immagini vascolari non possono mai costituire delle riproduzioni di determinate scene teatrali, perché in esse interviene sempre l'estro dell'artista (Huddilston 1898a, 40). Nel 1926, Louis Séchan pubblica un volume nel quale cerca di ristabilire le trame di alcuni drammi perduti e per la loro ricostruzione lo studioso chiama in aiuto, oltre ai frammenti testuali, anche le scene vascolari, che ritiene 'influenzate' dal teatro attico: in questi casi il maestro artigiano avrebbe realizzato le immagini 'illustrando' le messe in scena teatrali (Séchan 1926). Tentativi di ricostruzione di trilogie perdute con l'ausilio delle testimonianze vascolari sono da rintracciarsi in Helmut Kenner (*Achilleide*: Kenner 1941, 1-24) e in Thalia Howe (tetralogia su Perseo: Howe 1953, 269-275). Anche Sir Arthur Pickard Cambridge nel 1946 definisce il testo una possibile fonte delle immagini vascolari anche se adeguata al filtro della convenzione pittorica (Pickard Cambridge 1946, 122-133). Thomas B. L. Webster, un filologo appassionato di ceramica greca e degli studi che stava portando avanti John D. Beazley (Beazley 1922, 70-98), pubblica una serie di repertori dedicati alle raffigurazioni vascolari connesse al mondo del teatro, primo esempio di catalogo sistematico di vasi a carattere teatrale (Webster 1960; Webster 1961; Webster 1962; Webster 1967; Webster 1969a; Webster 1969b; Webster, Green 1978). In quanto filologo, Webster ha accostato le immagini al testo per spiegare alcune raffigurazioni di difficile interpretazione. Nel 1971 Thomas B. L. Webster e Arthur D. Trendall danno alle stampe un volume in cui i materiali studiati sono organizzati secondo tematiche e corredati da un apparato fotografico: è evidente la relazione tra testo e sua illustrazione vascolare (Trendall, Webster 1971). Gli studi sull'argomento si moltiplicano con i lavori di Margot Schmidt, Arthur D. Trendall e Alexander Cambitoglou sui vasi apuli di Basilea (Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976), gli studi condotti da Eva C. Keuls su *Niobe* e le *Danaidi* eschilee (Keuls 1974; Keuls 1978a, 41-68; Keuls 1978b, 83-91) e l'unica monografia su un singolo poeta tragico rappresentato sulla ceramica magnogreca di Anneliese Kossatz-Deissman (Kossatz-Deissman 1978). Jean-Marc Moret (Moret 1975, 227-272), ritiene che poeti e pittori condividano alcuni aspetti comuni: la fretta di dover produrre in breve tempo (i drammaturghi per le scadenze imposte dalla partecipazione agli agoni teatrali e gli artigiani per produrre quanta più merce possibile) e l'utilizzo di tecniche di tipo formulare come atti rituali o tipicizzati (la supplica, l'assassinio rituale, l'aggressione) o azioni tratte dalla vita quotidiana (sul punto v. Rebaudo 2015b, 65-66). Jocelyn Penny Small studiando i testi omerici e le immagini (Small 1972; Small 2003, 37-38) sostiene che queste non siano utilizzabili come *testimonia philologica* e che eventuali relazioni iconografiche testo/immagine sono plausibili solo se viste alla luce dei "meccanismi di produzione artigianale e alla regola della trasmissione delle immagini" (Rebaudo 2015b, 68). John R. Green, a partire dagli anni '80 si dedica in diversi studi all'analisi delle rappresentazioni vascolari della commedia (Green 1982, 237-248; Green 1985a, 465-472; Green 1985b, 95-118; Green 1991, 49-56). Nel 1993, Oliver Taplin con il suo volume *Comic Angels* apre un nuovo fronte degli studi rivolto alla prospettiva dell'analisi filologica e drammaturgica del testo teatrale (Taplin 1993, 22-23, fig. 1.101 e 2.103). Lo studioso tedesco Luca Giuliani affronta la tematica dei vasi a tema teatrale cercando

di trovare una soluzione di compromesso fra le posizioni assunte nel corso degli anni. Alla metà degli anni '90 pubblica uno studio dedicato alla scena dell'assassinio di Reso rappresentato su tre vasi di produzione apula (Giuliani 1996, 71-86; figg. 14-20). Già Trendall e Webster avevano individuato in questi vasi dei possibili richiami al testo della tragedia euripidea (Trendall, Webster 1971, 5 e 7). Il parere di Giuliani è orientato sul desiderio del pittore di rappresentare il mito di Reso e il fatto che le scene figurate ricordino da vicino episodi letterari lirici, epici o tragici deriva dalla stessa cultura greca fortemente permeata dalla poesia (Giuliani 1996, 85). In ambito italiano, nel 2002 e nel 2003, Luigi Todisco pubblica due contributi sul teatro e sulla ceramica a soggetto tragico in Magna Grecia e Sicilia, che ricalcando le opere precedenti, forniscono ulteriori elenchi di vasi aggiornati, con una dettagliata bibliografia e un'analisi dei contesti di ritrovamento (Todisco 2002; Todisco 2003). Nel 2007, Oliver Taplin rilancia l'argomento con un volume in cui lo studioso ipotizza alla luce delle numerose ceramiche magnogreche rinvenute una possibile rifioritura della tragedia attica mediante la circolazione di compagnie itineranti nell'Italia meridionale durante il IV sec. a.C. (Taplin 2007, 8). Fermo restando che i pittori "are paintings of a myth, not paintings of a play" non si può escludere che vi siano relazioni e rapporti tra il teatro tragico e le immagini (Taplin 2007, 28). Inoltre, l'autore individua nelle scene figurate alcuni 'segnali' che seppur in maniera non esplicita, connettevano le immagini al mondo teatrale tragico e consentivano una lettura facilitata al fruitore del vaso: "the narratives", "an index of signals" e "two extradramatic signals" (Taplin 2007, 35-43). Taplin elenca le seguenti presenze ricorrenti: il costume; i *kothurnoi*; i portici; l'arco di roccia; le figure anonime; il vecchietto (Pedagogo); le Furie e altre personificazioni; le scene di supplica. La terza categoria proposta (segnali extradrammatici) riguarda dettagli contestualizzabili nelle produzioni apule: iscrizioni con nomi di personaggi in dialetto attico e la raffigurazione di tripodi (Taplin 2007, 41-43). Il lavoro di Taplin apre di fatto una nuova stagione di studi in cui si creano gruppi di ricerca che vedono affiancati filologi e studiosi del dramma antico accanto agli archeologi. In risposta ad alcuni quesiti lasciati irrisolti dal metodo proposto nel 2007, prende avvio il Seminario itinerante Pots&Plays, che vede tra i suoi protagonisti lo stesso studioso di Oxford e un gruppo di filologi e archeologi italiani. Il Seminario Pots&Plays, promosso dal Centro studi classicA dello Iuav di Venezia, in proficuo dialogo con studiosi appartenenti a diversi settori disciplinari (dalla filologia, all'archeologia, dalla letteratura ai *visual studies*) con il suo gruppo di ricerca produce nel 2015 il volume *Scene dal mito*, che avvia un approccio innovativo allo studio del teatro greco, sia dal punto di vista testuale che iconografico e iconologico (Bordignon 2015). Il filone di studi Pots&Plays inoltre ha prodotto la pubblicazione nel 2021, del numero monografico 183 de "La Rivista di Engramma" (luglio/agosto 2021), co-curato da Monica Centanni e Maurizio Harari e dedicato a Giuseppe Pucci (Centanni, Harari 2021). Ritorna sul rapporto tra le immagini e la testualità il recente volume di Francesca Ghedini (Ghedini 2022) con ampia bibliografia e storia degli studi.

Galleria iconografica, indicazioni cronologiche e bibliografiche



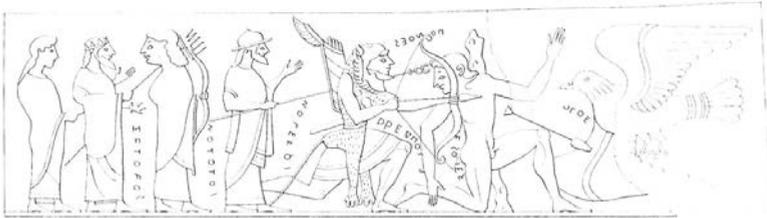
1 | Cratere *skyphoide* su alto piede. Atene, National Museum (n. inv. 16384). 610 a.C. Proveniente da Vari in Attica. Attribuito al Pittore di Nessos o al Pittore della Chimera. Bibliografia: Beazley 1956, 4 e 6; Papaspyridi-Karouzou 1963, 11-14, 103-106, pls. 21-22; Beazley 1971, 3.13; Brommer 1972, 86, fig. 42; Boardman 1974, fig. 6; Bianchi Bandinelli, Paribeni 1976, n. 136 (A); Tölle-Kastenbein 1980, 145, fig. 43; Beazley 1986, 131, pl. 13.2-3; Schefold, Jung 1988, 49, fig. 23; Carpenter, Mannack, Mendonca 1989, 1, 4; Gisler 1994, 539-540, n. 57; Hurwit 1998, 97, fig. 69; Batino 2002, 459, fig. 4; Charbonneaux, Martin, Villard 2003, 50-51, fig. 54; Alexandridou 2009, 503, fig. 4; Viccei 2012-2013, 221 anticipa la datazione del Pittore di Nessos al 620-600 a.C.



2 | Cratere protoattico. Luzern, Galerie Fischer, ex Erbach. 610-600 a.C. Proveniente dal Falero. Attribuito al Pittore di Nessos. Bibliografia: Benndorf 1868, 105-106; Terzaghi 1905, 203, fig. 6; Kübler 1950, 25, pl. 78; Beazley 1971, 6.3; Gisler 1994, 540, n. 58; Viccei 2012-2013, 221 anticipa la datazione del Pittore di Nessos al 620-600 a.C.



3 | Neck anfora tirrenica. Museo Archeologico Etrusco di Firenze (n. inv. 76359). 575-550 a.C. Proveniente da Corneto-Tarquinia. Attribuita al Pittore di Prometheus. Bibliografia: Terzaghi 1905, 203, tav. 2; Beazley, Magi 1939, 25; Bothmer 1944, 165 e 168; Beazley 1956, 94 ss. e 97.28.; Beazley 1971, 37; Scheibler 1983, 175, fig. 152; Carpenter, Mannack, Mendonca 1989, 26; Gisler 1994, 541, 67; Kluiver 1995, 59, no. 2; Kreuzer 2005, 196, fig. 16; Viccei 2012-2013, 221 posticipa la datazione del vaso al 560-550 a.C.



4 | Anfora tirrenica. Collezione Vidoni, perduta. 575-550 a.C. Appartenente al Tyrrhenian Group. Bibliografia: Jahn 1858, coll. 165-170, taf. CXIV, 2; Thiersch 1899, 134-141; Terzaghi 1905, 204, E, fig. 8; Beazley 1956, 97.30; Carpenter, Mannack, Mendonca 1989, 26; Gisler 1994, p. 541, n. 68.



5 | Anfora tirrenica. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe (n. inv. B2591). 575-550 a.C. Proveniente da La Tolfa (Roma). Attribuita al Tyrrhenian Group. Bibliografia: Thiersch 1899, 156, n. 23; Terzaghi 1905, 204 e ss.; Hafner 1951, 13-15, pl. 303, 304; Beazley 1956, 97.29; Carpenter, Mannack, Mendonca 1989, 26; Kluiver 1993, 179-194; Naso 1993, 105, fig. 27; Gisler 1994, 541-542, n. 69; Viccei 2012-2013, 221.



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



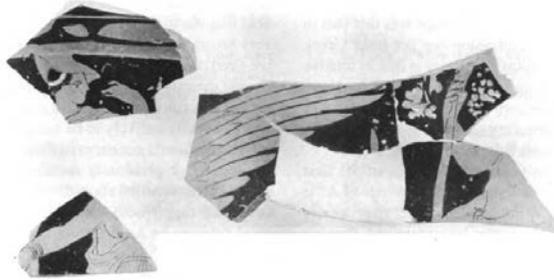
7 | Cratere a colonnette. Berlino, Antikensammlung (n. inv. F1722). 560-550 a.C. Proveniente da Chiusi. Attribuito al Tyrrhenian Group. Bibliografia: Terzaghi 1905, 204; Bothmer 1944, 161-170; Beazley 1956, 104.124; Beazley 1971, 39; Carpenter, Mannack, Mendonca 1989, 26; Gisler 1994, 542, n. 70; Viccei 2012-2013, 221.



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



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



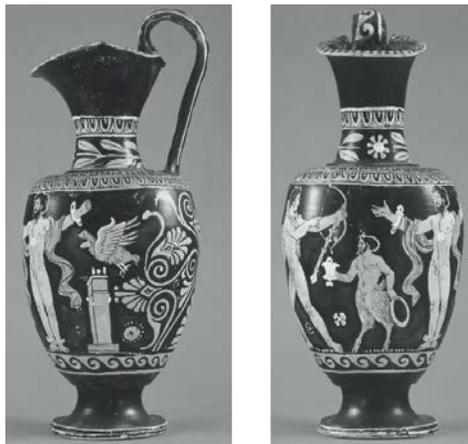
10 | Frammenti di cratere a campana attico. Gordion Museum, Turkey (nn. inv. P4714-16). 370-360 a.C. Non attribuito. Bibliografia: DeVries 1993, 520-521; DeVries 1997, 453, fig. 12; Roscino 2003, 97; Viccei 2012-2013, 245-246.



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



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



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

Riferimenti bibliografici

Aellen 1994

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

Adamo Muscettola 2004

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

Albizzati 1924

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

Alexandridou 2009

A. Alexandridou, *Offering Trenches and Funerary Ceremonies in the Attic Countryside*, in *From Artemis to Diana, Acta Hyperborea, Danish Studies in Classical Archaeology*, 12, Copenhagen 2009, 497-522.

Batino 2002

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

Beazley, Payne, Price 1931

J.D. Beazley, H.G.G. Payne, E.R. Price, *Corpus Vasorum Antiquorum. Great Britain*, Fascicules 2, Oxford 1931.

Beazley 1922

J.D. Beazley, *Citharoedus*, "Journal of Hellenic Studies" 42 (1922), 70-98.

Beazley 1939

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

Beazley, Magi 1939

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

Beazley 1956

J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956.

Beazley 1971

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

Beazley 1986

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

Benndorf 1868

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

- Bianchi Bandinelli, Paribeni 1976
 R. Bianchi Bandinelli, E. Paribeni, *L'Arte dell'Antichità Classica*, I, Grecia, Torino 1976.
- Boardman 1974
 J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974.
- Bolle 1906
 L. Bolle, *Die Bühne des Aeschylus*, Wismar 1906.
- Bordignon 2015
 G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015.
- Bothmer 1944
 von D. Bothmer, *The Painters of "Tyrrhenian" Vases*, "American Journal of Archaeology" 48.2 (1944), 161-170.
- Brommer 1970
 F. Brommer, *Mythologische Darstellung auf Vasenfragmenten der Sammlung Cahn*, in E. Walter-Karydi, K. Schauenburg, F. Brommer, I. Juckers, M. von Heland (eds.), *Studien zur griechischen Vasenmalerei*, "Antike Kunst 7" 1970, 50-67.
- Brommer 1972
 F. Brommer, *Herakles*, Köln 1972.
- Buxton 2010
 R. Buxton, *Metamorphoses of Gods into Animals and Humans*, in J.N. Bremmer, A. Erskine (eds.), *The Gods of ancient Greece. Identities and Transformations*, Edinburgh 2010, 81-91.
- Carpenter, Mannack, Mendonca 1989
 T.H. Carpenter, T. Mannack, M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989.
- Cassanmagnano 2009
 C. Cassanmagnano, *Esiodo. Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolii*, Milano 2009.
- Cataldo, Vacca 2021
 C. Cataldo, R.D. Vacca, *Metamorfosi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno*, "La Rivista di Engramma", "Alias. Miti còlti sul (manu)fatto", n. 183, luglio/agosto 2021, 21-50.
- Catalin 2010
 C. Catalin, *The Ancient Representations of the Titan Atlas*, "Museum Helveticum" 67.4 (2010), 195-206.
- Causey-Frel 1984
 F. Causey-Frel, *Prometheus parodied: A Gnathia Hilarotragedy*, in *Festschrift für Leo Mildenberg*, Wetteren 1984, 51-55.

Centanni 2003

M. Centanni, *Eschilo. Le tragedie*, Milano 2003.

Centanni 2022

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

Centanni, Harari 2021

M. Centanni, M. Harari (a cura di), *Alias. Miti còlti sul (manu)fatto*, "La Rivista di Engramma" n. 183, luglio/agosto 2021.

Charbonneaux, Martin, Villard 2003

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

Cipolla 2015

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

Citti 2021

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

D'Antò 1980

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

Davidson 1994

J. Davidson, *Prometheus Vincit on the Athenian Stage*, "Greece & Rome", Second Series 41.1 (1994), 33-40.

De Rosa 2017

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

DeVries 1993

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

DeVries 1997

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

Di Branco 1992-1993

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

Di Gregorio 1971

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

- Di Gregorio 1975
L. Di Gregorio, *Scholia vetera in Hesiodi Theogoniam*, Milano 1975.
- Ferrari 2018
A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Milano 2018.
- Ferrin Sutton 1983
D. Ferrin Sutton, *The Date of Prometheus Bound*, "Greek Roman and Byzantine Studies" (1983), 289-294.
- Flickinger 1936
R.C. Flickinger, *The Greek Theater and Its Drama*, Chicago 1936.
- Focke 1930
F. Focke, *Aischylos' Prometheus*, "Hermes" 65 (1930), 259-304.
- Frazer 1921
J.G. Frazer, Apollodorus, *The Library, with an English Translation by Sir James George Frazer*, 2 voll., London 1921.
- Gasti 2017
F. Gasti, *Igino. Miti del Mondo Classico*, Ariccia (RM) 2017.
- Ghedini 2022
F. Ghedini, *Lo sguardo degli antichi. Il racconto nell'arte classica*, Roma 2022.
- Gisler 1994
J.R. Gisler, *Prometheus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Artemis Verlag, Zurich-München, 1994, vol. VII, 531-553.
- 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 1982
J.R. Green, *Dedications of Masks*, "Revue Archéologique", Nouvelle Série, Fasc. 2, "Hommage à Henri Metzger" (1982), 237-248.
- Green 1985a
J.R. Green, *A Representation of the Birds of Aristophanes*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, J. Frel and S. Knudsen Morgan (eds.), vol. 2, *Occasional Papers on Antiquities*, 2, Malibu 1985, 95-118.
- Green 1985b
J.R. Green, *Drunk Again. A Study in the Iconography of the Comic Theatre*, "American Journal of Archaeology" 89 (1985), 465-472.
- Green 1986
J.R. Green, *Some Gnathia Pottery in the Paul Getty Museum*, in Frel J., Knudsen Morgan S. (eds.), *Greek Vases in The Paul Getty Museum*, vol. 3, Malibu 1986, 115-138.

- Green 1991
J.R. Green, *Notes on Phlyax Vases*, "Numismatica e antichità classiche" 20 (1991), 49-56.
- Griffith 1977
M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge 1977.
- Griffith 1983
M. Griffith, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge 1983.
- Hafner 1951
G. Hafner, *Corpus Vasorum Antiquorum. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum*, vol. 1, München 1951.
- Holwerda 1890
A.E.J. Holwerda, *Korinthisch-Attische Vasen*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 5 (1890), 237-268.
- Howe 1953
T.P. Howe, *Illustrations to Aeschylus' Tetralogy on the Perseus Theme*, "American Journal of Archaeology" 57, 1953, 269-275.
- Huddilston 1898a
J.H. Huddilston, *Greek Tragedy in the Light of Vase-Paintings*, London 1898.
- Huddilston 1898b
J.H. Huddilston, *The Attitude of the Greek Tragedians Toward Art*, London 1898.
- Hurwit 1998
J.M. Hurwit, *The Athenian Acropolis, History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge 1998.
- Immerwahr 1990
H.R. Immerwahr, *Attic Script: A Survey*, Oxford 1990.
- Jahn 1858
O. Jahn, *Prometheus*, "Archäologische Zeitung" XVI (1958), coll. 165-170, Taf. CXIV, 2.
- Kaffenberger 1911
H. Kaffenberger, *Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie* (diss.), Giessen 1911.
- Kaiser-Minn 1981
H. Kaiser-Minn, *Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts*, Berlin 1981.
- Kenner 1941
H. Kenner, *Zur Achilleis des Aischylos*, "Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien" 33 (1941), 1-24.

Keuls 1974

E.C. Keuls, *The Water Carriers in Hades. A Study of Catharsis through Toil*, "Classical Antiquity", Amsterdam 1974.

Keuls 1978a

E.C. Keuls, *Aeschylus' Niobe and Apulian Funerary Symbolism*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 30 (1978), 41-68.

Keuls 1978b

E.C. Keuls, *The Happy Ending. Classical Tragedy and Funerary Art*, "Mededelingen van het Nederlands instituut te Rome", n.s., 5.40 (1978), 83-91.

Kluiver 1993

J. Kluiver, *The Potter-Painters of 'Turrhenian' Neck-Amphorae. A Close Look at the Shape*, "Bulletin Antieke Beschaving" 68 (1993), 179-194.

Kluiver 1995

J. Kluiver, *Early "Tyrrhenian": Prometheus Painter, Timiades Painter, Goltzy Painter*, "Bulletin Antieke Beschaving" 70 (1995), 55-103.

Kossatz-Deissmann 1978

A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz am Rhein 1978.

Kreuzer 2005

B. Kreuzer, *Zurück in die Zukunft? 'Homerische' Werte und 'solonische' Programmatik auf dem Klitiaskrater in Florenz*, "Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien" 74 (2005), 175-198.

Kübler 1950

K. Kübler, *Altattische Malerei*, Tübingen 1950.

Lane 1933

E.A. Lane, *Lakonian Vase-Painting*, "The Annual of the British School at Athens" 34 (1933/1934), 99-189.

Mayor, Colarusso, Saunders 2014

A. Mayor, J. Colarusso, D. Saunders, *Making Sense of Nonsense Inscriptions Associated with Amazons and Scythians on Athenian Vases*, "Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens" 83.3 (July-September 2014), 447-493.

Méutis 1960

G. Méutis, *L'autenticité et la date du Prométhée enchaîné*, Genève 1960.

Moret 1975

J.M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique Italote : les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, voll. I-II, Genève 1975.

Murray 1940

G. Murray, *Aeschylus. The Creator of Tragedy*, Oxford 1940.

Naso 1993

A. Naso, *Scavi sui Monti della Tolfa nel secolo XIX: documenti e materiali*, "Archeologia Classica" 45, 1.1 (1993), 55-117.

Papaspyridi-Karouzou 1963

S. Papaspyridi-Karouzou, *Αγγεία του Αναγυρούντος, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 48, Αθήναι 1963.

Pelagatti 1958

P. Pelagatti, *Kylix laconica con Eracle e le Amazzoni*, "Bulletin de correspondance hellénique" 82 (1958), 482-494.

Pickard Cambridge 1946

A.W. Pickard Cambridge, *The Theatre of Dionysus at Athens*, Oxford 1946.

Pisi 1990

P. Pisi, *Prometeo nel culto attico*, Roma 1990.

Phillips 1968

K.M. Phillips, *Perseus and Andromeda*, "American Journal of Archaeology" 72.1 (Jan. 1968), 1-23.

Quet 1999

M.-H. Quet, *La mosaïque dite d'Aïôn de Shahba-Philippopolis, Philippe l'Arabe et la conception hellène de l'ordre du Monde, en Arabie, à l'aube du christianisme*, "Cahiers du Centre Gustave Glotz" 10 (1999), 269-330.

Radt 1985

S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3, Göttingen 1985.

Rebaudo 2015a

L. Rebaudo, *Teatro e innovazione nelle iconografie vascolari. Qualche riflessione sul Pittore di Konnakis*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 147-162.

Rebaudo 2015b

L. Rebaudo, *Teatro e pittura vascolare: breve storia di un problema. Il quadro degli studi*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 56-75.

Reinhardt 1949

K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949.

Robert 1881

C. Robert, *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin 1881.

Robert 1896

C. Robert, *Die Scenerie des Aias und der Eirene des Prometheus*, "Hermes" 31 (1896), 530-577.

Robertson 1951

M. Robertson, *The Place of Vase-Painting in Greek Art*, "The Annual of the British School at Athens" 46 (1951), 151-159.

Roscino 2003

C. Roscino, *Elementi scenici ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico. L'arco roccioso*, in A. Martina (a cura di), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Atti del convegno internazionale (Roma, 16-18 ottobre 2001), Roma 2003, 75-99.

Rossi 2012

F. Rossi, *La storia "difficile" del Pittore di Ascoli Satriano: riflessioni sull'identità di un ceramografo*, in M. Corrente (a cura di), *Lo spreco necessario. Il lusso nelle tombe di Ascoli Satriano*, Foggia 2012, 55-66.

Schauenburg 1970

K. Schauenburg, *Zu Attisch-Schwarzfigurigen Schalen Mit Innenfriesen*, in E. Walter-Karydi, K. Schauenburg, F. Brommer, I. Juckers, M. von Heland (eds.), *Studien zur griechischen Vasenmalerei*, "Antike Kunst" 7 (1970), 36, pl. 18.2.

Schauenburg 1981

K. Schauenburg, *Andromeda*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Artemis Verlag, Zurich-München 1981, 774-790.

Schefold, Jung 1988

K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988.

Scheibler 1983

I. Scheibler, *Griechische Topferkunst, Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefasse*, Munich 1983.

Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976

M. Schmidt, A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst*, Basel 1976.

Séchan 1926

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

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. Presentazione del tema*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 25-55.

Settembrini 1862

L. Settembrini, *Luciano, Prometeo o il Caucaso*, Firenze 1862.

- Small 1972
J.P. Small, *Studies Related to the Theban Cycle on Late Etruscan Urns* (diss.), Princeton 1972.
- Small 2003
J.P. Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003.
- Taplin 1977
O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Taplin 1993
O. Taplin, *Comic Angels and other approaches to Greek Drama through vase-paintings*, Oxford 1993.
- Taplin 2007
O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.
- Taplin 2015
O. Taplin, *Pots&Plays. Interactions between Oliver Taplin and the Italian Seminar*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 77-84.
- Tassinari 1992
G. Tassinari, *La raffigurazione di Prometeo creatore nella glittica romana*, "Xenia Antiqua" 1 (1992), 61-116.
- Tedeschi 2017
G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste 2017.
- Terzaghi 1905
N. Terzaghi, *Monumenti di Prometeo*, in Milani A. (a cura di), *Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica*, vol. 3, Firenze 1905, 199-215.
- Thiersch 1899
H. Thiersch, "Tyrrhenische" Amphoren: eine Studie zur Geschichte der altattischen Vasenmalerei, "Beiträge zur Kunstgeschichte" 27, Leipzig 1899.
- Todisco 2002
L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia*, Milano 2002.
- Todisco 2003
L. Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003.
- Tölle-Kastenbein 1980
R. Tölle-Kastenbein, *Pfeil und Bogen im antiken Griechenland*, Bochum 1980.
- Trendall 1989
A.D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London 1989.

- Trendall, Webster 1971
A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek drama*, London 1971.
- Tuci 2004
P.A. Tuci, *Arcieri sciti, esercito e democrazia nell'Atene del V secolo a.C.*, "Aevum" 78.1 (2004), 3-18.
- Turcan 1968
R. Turcan, *Note sur le sarcophage "au Prométhée"*, "Latomus" 27 (1968), 630-634.
- Turcan 1999
R. Turcan, *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains*, Paris 1999.
- Valeri 2010
C. Valeri, *Prometeo e ISSIONE puniti da Zeus. Breve nota su una bottega puteolana di orizzonte microasiatico*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité" 122.2 (2010), 427-437.
- Valgimigli 1904
M. Valgimigli, *Eschilo: la trilogia di Prometeo*, Bologna 1904.
- Vicci 2012-2013
R. Vicci, *Fuoco e fango. Il mito di Prometeo nella documentazione archeologica greca e romana*, "Aevum Antiquum" N.S.12-13 (2012-2013), 217-272.
- Vogel 1886
J. Vogel, *Scenen Euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden*, Leipzig 1886.
- Webster 1960
T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy [MOMC]*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies", Suppl. 9, London 1960.
- Webster 1961
T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy [MNC]*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies", Suppl. 11, London 1961.
- Webster 1962
T.B.L. Webster, *Monuments illustrating tragedy and satyr play [MTSP]*, "Bulletin Supplement" (University of London. Institute of Classical Studies), 14, Oxford 1962, 1-29, 31-129.
- Webster 1967
T.B.L. Webster, *Monuments illustrating tragedy and satyr play (Second Edition with Appendix) [MTSP]*, "Bulletin Supplement" (University of London. Institute of Classical Studies), 20, Oxford 1967, 1-29, 31-181, 183-190.
- Webster 1969a
T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy [MNC]*, (Second edition revised and enlarged), "Bulletin of the Institute of Classical Studies", Suppl. 24, London 1969.

Webster 1969b

T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy [MOMC]*, (Second edition), "Bulletin of the Institute of Classical Studies", Suppl. 23, London 1969.

Webster, Green 1978

T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy [MOMC]*, (Third edition revised and enlarged by J. R. Green), "Bulletin of the Institute of Classical Studies", Suppl. 39, London 1978.

Welcker 1857

F.G. Welcker, *Griechische Götterlehre*, vol. 1, Göttingen 1857.

Wilamowitz [1966] 1914

von U. Wilamowitz, *Aischylos: Interpretationen*, Dublin [1966] 1914.

Wilamowitz-Moellendorff 1914

U. Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschyli tragoediae*, vol. 1, Berolini 1914.

English abstract

The iconographic history of the myth of Prometheus is strongly connected with literary tradition. However, the ways of representing the myth seem to undergo a sudden interference phenomenon starting from the third quarter of the fifth century BC as compared to the previous figurative tradition, whose first attestations date to the end of the seventh century BC. From the examination of textual and vascular occurrences, it appears that Attic theatre once again plays a leading role.

keywords | Prometheus, Iconography, Theatre, Tragedy, Caucasus, Cliff, Column.

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)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Il Tereo di Sofocle. Violenza e drammaturgia del mito

Miriam Sabbatucci

I. Il *Tereo* di Sofocle

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

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

Gli studiosi hanno, dunque, ipotizzato che la data di rappresentazione della tragedia di Sofocle potesse in qualche modo essere collegata ai rapporti politico-militari che avevano interessato Atene e la Tracia nei primi anni della guerra del Peloponneso. L'alleanza militare tra queste due

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

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

Πανδιονίς: ἡ τοῦ Πανδίου θυγάτηρ. φασὶ δὲ μῦθον τοιόνδε· Πανδίων ὁ Ἀθηναῖος θυγατέρας ἔσχεν Πρόκνην καὶ Φιλομήλαν· ὤν τὴν Πρόκνην Τηρεὶ τῷ ἐκ Θράκης δίδωσι πρὸς γάμον, ὅς ἐξ ἐκείνης ἴτυν γεννᾷ. χρόνῳ δὲ ὁ Τηρεὺς ἐκ Θράκης ἐλθὼν Ἀθήναζε λαμβάνει καὶ τὴν Φιλομήλαν ἀπάγειν πρὸς τὴν Πρόκνην εἰς Θράκην, ἐν Αὐλίδι δὲ τῆς Βοιωτίας ἀποπαρθευεὶ καὶ ταύτην καὶ τὴν αὐτῆς γλῶτταν θερίζει, ὅπως μὴδὲν ἰσχύη φράσαι τῇ ἀδελφῇ· ἡ δὲ εἰς Θράκην ἐλθοῦσα δι' ἰστοουργίας τὸ πᾶν φανεροῖ. Πρόκνη δὲ τὸν υἱὸν ἀποσφάξασα ἴτυν ἐστιᾷ τὸν Τηρέα. ὁ δὲ μαθὼν ὅτι τὸν παῖδα ἐβεβρώκει, ἀνελεῖν ταύτας ἔμελλεν, οἱ θεοὶ δὲ αὐτὰς ἐλεήσαντες ἀπαρνέωσαν, καὶ Πρόκνη μὲν ἡ ἀηδὼν γεγонуῖα τὸν ἴτυν ὀδύρεται, Φιλομήλα δὲ χελιδών "Τηρεὺς" φησὶ "με ἐβιάσατο", ὁ δὲ Τηρεὺς ἔποψ γενόμενος "ποῦ ποῦ" φησὶν "αἱ μοι τὸν παῖδα κατατεμοῦσαι πρὸς εὐωχίαν παρέθεντο;" ταῦτά εἰσι τὰ λήρα μυθῶδρια. γράφει δὲ περὶ τούτου Σοφοκλῆς ἐν τῷ Τηρεὶ δράματι.

Pandionide, la figlia di Pandione. Raccontano: l'ateniese Pandione aveva come figlie Procne e Filomela; delle due, dà Procne in matrimonio a Tereo, re di Tracia, che con quella genera Ite. Con il tempo, Tereo, giunto dalla Tracia

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

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

Il secondo testimone che fa esplicitamente riferimento all'*hypothesis* della tragedia è il già citato P. Oxy. XLII 3013, che Parsons data al II-III sec. d.C. Il testo papiraceo in questione si apre con una sorta di intestazione che sembra decretarne il genere di appartenenza: Τηρεὺς ὑπόθεσις. Nonostante la denominazione ὑπόθεσις possa far pensare alle *hypotheses* di epoca alessandrina il testo papiraceo si discosta da questo genere di testimonianze, dal momento che quest'ultimo riporta unicamente l'eventuale trama della tragedia, senza fare alcun riferimento al contesto della rappresentazione tragica, motivo per cui ci si è interrogati circa l'interpretazione del contenuto del papiro di Ossirinco, che, come nel caso dello scolio di Tzetzes *ad Hes. Op.* 566, potrebbe non essere considerato come una vera e propria *hypothesis* del *Tereo*, ma costituirne piuttosto unicamente una versione mitografica (Parsons 1974, 47).

D'altro canto, però, il fatto che sia Tzetzes sia l'ignoto autore del P. Oxy. XLII 3013 scelgano di riportare una versione del mito di Procne e Filomela pressoché identica, facendo in entrambi i casi esplicita menzione al *Tereo*, e inserendo dei particolari narrativi ignoti alla letteratura greca che prima della tragedia sofoclea aveva accennato a questa vicenda mitica (v. in particolare lo stupro e la glossectomia operati da Tereo ai danni di

Filomela, e lo stratagemma della tela utilizzato da quest'ultima per comunicare a Procne quanto accaduto), ha portato la maggior parte degli studiosi a accettare queste due fonti come testimoni della versione mitica adottata da Sofocle per comporre il suo dramma (Parsons 1974, 46-49; Radt 1999, 435; Kiso 1984, 57-58; Sutton 1984, 128; Hourmouziades 1986, 134; Dobrov 1993, 198; Monella 2005, 80-83; Scattolin 2013, 119-142; Coo 2013, 349-384; Mancuso 2020, 5).

II. Fonti letterarie

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

πύκιναι δὲ μοι ἀμφ' ἄδινὸν κῆρ
ὄξειαι μελεδῶνες ὄδυρομένην ἐρέθουσιν.
ὥς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη, χλωρηὶς ἀηδῶν,
καλὸν αἰείδησιν ἔαρος νεὸν ἰσταμένοιο,
δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκνιοῖσιν,
ἦ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυηχέα φωνήν,
παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὃν ποτε χαλκῷ
κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθιοιο ἄνακτος.

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

Come quando la figlia di Pandareo, il verde usignolo,
non appena inizia la primavera, canta una bella melodia,
posando tra le fitte fronde degli alberi, dove variando spesso
rivversa la voce dai molti suoni, piangendo il figlio Itilo,
che un tempo per sconsideratezza uccise con il bronzo,
il figlio del potente re Zeto.

Il mito cui fa riferimento Penelope, dunque, ha per protagonista la figlia di Pandareo, della quale non viene fatto il nome, ma che è piuttosto ricordata come "verde usignolo" (χλωρηὶς ἀηδῶν, v. 518), animale in cui è stata mutata dopo aver compiuto δι' ἀφραδίας ("per sconsideratezza")

l'uccisione del figlio Itilo. Omero, dunque, pur menzionando l'infanticidio di Iti, riconduce il misfatto alla "sconsideratezza" della madre, senza fare alcun riferimento del fatto che l'uccisione del figlio è stata commessa per vendetta ai danni del marito, come avviene, invece, nella tragedia sofoclea.

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

Τῆ Νυκτέως Ζεὺς μίγνυται. Ἐξ ἧς Ζῆθος γίγνεται καὶ Ἀμφίων. Οὗτοι τὰς Θήβας οἰκοῦσι πρῶτοι, καὶ καλοῦνται Διὸς κοῦροι Λευκόπολοι. Γαμεῖ δὲ Ζῆθος μὲν Ἀηδόνα τὴν τοῦ Πανδαρέου. Τῶν δὲ γίγνεται Ἴτυλος καὶ Νηΐς. Ἴτυλον δὲ ἡ μήτηρ Ἀηδῶν ἀποκτείνει διὰ νυκτός, δοκοῦσα εἶναι τὸν Ἀμφίονος παῖδα, δηλοῦσα τὴν τοῦ προειρημένου γυναῖκα, ὅτ' αὐτῆ μὲν ἦσαν ἕξ παῖδες, αὐτῆ δὲ δύο. Ἐφορμᾷ δὲ ταύτῃ ὁ Ζεὺς ποινήν. Ἡ δὲ εὔχεται ὄρνις γενέσθαι, καὶ ποιεῖ αὐτὴν ὁ Ζεὺς ἀηδόνα. Θρήνει δὲ ἀεὶ ποτε τὸν Ἴτυλον, ὡς φησι Φερεκύδης.

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

lo supplica di diventare uccello, e Zeus la trasforma in un usignolo. Sempre quella piange Itilo, come afferma Ferecide.

L'ἄφραδία cui fa riferimento Omero per motivare l'uccisione di Itilo da parte di Aedon, viene infine spiegata tramite questo scolio attribuibile a Ferecide come un terribile errore compiuto da una donna accecata dalla gelosia, che finisce per uccidere il proprio figlio al posto di quello della prolifica cognata.

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

Τὸν δὲ μέτ' ὀρθρογῶη Πανδιονίς ὄρτο χελιδῶν
ἔς φάος ἀνθρώποις, ἔαρος νέον ἰσταμένοιο.
τὴν φθάμενος οἴνας περταμνέμεν· ὧς γὰρ ἄμεινον.

Dopo la stella di Arturo, la rondine figlia di Pandione che di primo mattino geme,
apparve agli uomini, al principio della primavera.
Pota le viti prima del suo arrivo, perché così è meglio.

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

esistenti del mito ve ne fosse una in cui fossero presenti sia Aedon che Chelidon, e che queste ultime fossero entrambe figlie di Pandione.

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

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

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

Il frammento in questione è stato oggetto di discussione da parte di alcuni studiosi, i quali hanno sottolineato il fatto che Eliano possa aver fatto riferimento al mito conosciuto da Esiodo aggiungendo il dettaglio del banchetto antropofagico di proprio pugno (Monella 2005, 38). Vero è, però, che fra le fonti iconografiche di questo mito ve ne sono alcune che sembrano proporre proprio la variante mitica che, secondo la testimonianza di Eliano, Esiodo avrebbe conosciuto, quella cioè in cui entrambe le Pandionidi, Aedon e Chelidon, sono complici dell'uccisione e dello smembramento di Ite, le cui carni vengono poi date in pasto all'ignaro padre (Cazzaniga 1950 I, 20 e segg.; Fitzpatrick 2001, 90-91).

III. Alcune fonti iconografiche

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



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

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

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



2 | *Kylix* attica a figure rosse del tipo C, Pittore di Makron, dall'Etruria, ca. 480 a.C., Paris, Louvre; n. inv. G 147. Bibliografia: Beazley [1942] 1963, 472, n. 211; Rumpf 1960, 680-681; Sparkes 1985, 31, tav. 35; Schefold-Jung 1988, 74, fig. 79; Valastro 1990, 123; Touloupa 1994, 527, n. 4; Chazalon 2003, 125, fig. 5; Milo 2008, 156; Giudice 2009, 406.

Nella scena sono rappresentate due figure femminili e una maschile: la donna che occupa il lato sinistro è raffigurata rivolta verso destra e con le mani sollevate verso l'alto, nell'atto di gesticolare animatamente mentre si rivolge alla figura femminile di destra, che invece è intenta a tenere per le spalle un bambino. Come nelle altre rappresentazioni iconografiche di questo particolare episodio narrativo, è presente la raffigurazione dell'arma del delitto, ovvero la spada, che in questo caso è riposta nel fodero che la donna gesticolante porta al fianco. Riguardo all'identificazione delle due figure femminili gli studiosi non sono concordi: alcuni pensano che la donna che occupa il lato sinistro sia Filomela sulla base del gesticolare, un atto che potrebbe essere motivato dalla glossectomia di cui era stata precedentemente vittima la giovane, alla quale non resta che esprimersi con i gesti per comunicare con la sorella Procne, che, invece, è identificata con la donna che occupa il lato sinistro (Rumpf 1960, 680-681; Sparkes 1985, 31, tav. 35; Schefold-Jung 1988, 74, fig. 79; Touloupa 1994, 527, n. 4). Altri studiosi, come Ludi Chazalon, invece, ritengono che la figura di sinistra possa essere Procne principalmente per due motivi (Chazalon 2003, 125, fig. 5): per via della spada che quest'ultima porta al fianco, e per la posizione occupata dalla figura femminile all'interno dello spazio scenico, che ricalca quello della Aedon raffigurata nella coppa di Monaco. In questo caso, dunque, il gesticolare della donna di sinistra sarebbe dettato non tanto da una necessità comunicativa, ma piuttosto da una reazione emotiva a quanto sta per accadere (Chazalon 2003, 125).

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

La fonte iconografica che, invece, secondo l'opinione di Jane E. Harrison (Harrison 1887, 439-445) e Ignazio Cazzaniga (Cazzaniga 1950, I, 17-18), sembra fare riferimento alla versione del mito attestata in Omero e nello scolio *ad Od.* XIX, 523 riconducibile a Ferecide, secondo la quale Aedon uccide il figlio per ἀφραδία e chiede per questo a Zeus di essere trasformata in usignolo, è una coppa conservata a Monaco. Si tratta di una *kylix* attica a figure rosse in stato frammentario, datata al 510-500 a.C., e attribuita da John D. Beazley al Pittore di Magnoncourt (Beazley [1942] 1963, 456, n. 1).



3 | *Kylix* attica a figure rosse, Pittore di Magnoncourt, da Cerveteri-Bocanera, ca. 510-500 a.C., München, Staatliche Antikensammlungen; n. inv. 2638. Bibliografia: Harrison 1887, 439-445; Cazzaniga 1950, I, 17-18; Beazley [1942] 1963, 456, n. 1; Sparkes 1985, 29-31, tav. 34, fig. 3; Schefold-Jung 1988, 43, fig. 32; Valastro 1990, 125; Touloupa 1994, 527, n. 2; Chazalon 2003, 123, fig. 4; Monella 2005, 27; Giudice 2009, 406.

Il fondo della coppa è occupato dalla raffigurazione di un infanticidio: sul lato sinistro della scena una donna in piedi è sul punto di conficcare una spada (impugnata nella mano destra) nella gola di un fanciullo, raffigurato nudo e semidisteso su una *kline*, il quale solleva il braccio destro in segno di pietà verso la sua carnefice. La presenza di due iscrizioni, ΑΕΔΟΝΑΙ e

ITYΣ (Harrison 1887, 439-445; Beazley [1942] 1963, 456, n. 1; Touloupa 1994, 527, n. 2), rispettivamente una in alto a destra rispetto alla figura femminile e l'altra alla sinistra della figura maschile, consente l'identificazione dei soggetti: si tratta di Aedon e di suo figlio Iti.

È probabile, come è possibile desumere dalle fonti letterarie e iconografiche, che prima di Sofocle esistessero almeno due varianti mitiche dell'infanticidio di Iti da parte della donna-usignolo che poi con il suo canto ne lamenta la morte. Una è la variante attestata in Omero e nello scolio *ad Od.* XIX, 523 riconducibile a Ferecide, nonché probabilmente raffigurata nella coppa di Monaco [Fig. 3], secondo la quale Aedon, figlia di Pandareo e moglie del re Zeto, ecista di Tebe, uccide il figlio per ἀφραδία e chiede per questo a Zeus di essere trasformata in usignolo; mentre la seconda variante potrebbe essere quella che, sulla base della testimonianza di Eliano (Fr. 312 Merkelbach-West), potrebbe aver conosciuto Esiodo, secondo la quale sono entrambe le sorelle, Aedon e Chelidon, figlie del re di Atene Pandione, che uccidono il figlio di Aedon e Tereo, ne imbandiscono le carni all'ignaro padre e vengono poi mutate rispettivamente in usignolo e rondine. Inoltre, il tema del banchetto antropofagico ordito dalle Pandionidi ai danni di Tereo, e l'inseguimento da parte di quest'ultimo delle due sorelle culminante con la metamorfosi ornitomorfa dei tre, è oggetto dell'iconografia di alcuni manufatti vascolari di V sec. a.C., tra i quali cito come esempio un cratere di Faleri, risalente al 470-460 a.C. Si tratta di un cratere a colonnette attico a figure rosse, che è stato rivenuto in Etruria nella *Falerii Veteres* latina (oggi Civita Castellana), e attualmente conservato al Museo di Villa Giulia (Mancuso 2019, 4).



4 | Cratere a colonnette attico a figure rosse, Gruppo di Napoli 3169, da *Falerii Veteres*, 470 a.C. ca., Roma, Museo di Villa Giulia; n. inv. 3579. Bibliografia: Beazley [1942] 1963, 514, n. 3; Schefold-Jung 1988, 74, fig. 80; Valastro 1990, 123; Halm-Tisserant 1993, 239, 33; Touloupa 1994, 527, n. 6; Oakley 1997, 47; Monella 2005, 66; Giudice 2009, 406-407.

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

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

Nel V sec. a.C., in ambito teatrale, si trova ancora una volta l'attestazione della vicenda mitica della donna-usignolo in un passo dell'*Agamennone* di Eschilo. All'interno del quarto stasimo della tragedia (Aesch. *Ag.* 1035-1330), nel momento in cui la profetessa troiana Cassandra, giunta insieme a Agamennone alla reggia di Argo, in preda al delirio, profetizza riguardo alla terribile sorte che attende lei e Agamennone all'interno del palazzo, e allo stesso tempo rievoca gli atroci delitti che hanno macchiato

di sangue la stirpe degli Atridi (Aesch. *Ag.* 1090-1096), le sue parole, che appaiono oscure, sconnesse e pregne di funesti presagi, sono paragonate dal coro degli anziani di Argo al “canto dissonante” (νόμον ἄνομον, v. 1142) dell’usignolo:

ΧΟΡΟΣ | φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος,
ἀμφὶ δ’ αὐτᾶς θροεῖς
νόμον ἄνομον, οἷά τις Ξουθᾶ
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, φιλοίκτους φρεσὶν
ἴτυν ἴτυν στένουσ’ ἀμφιθαλῆ κακοῖς
ἀηδῶν βίον.

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

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

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

ΧΟΡΟΣ | εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων
ἐγγάιος οἶκτον {οἰκτρὸν} αἰών,
δοξάσει τις ἀκούειν ὅπα τᾶς Τηρείας
μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου,
κιρκηλάτου γ’ ἀηδόνας,
ἄτ’ ἐπὶ χλωρῶν ποταμῶν {τ’} εἰργομένα
πενθεῖ νέον οἶτον ἠθέων,
Ξυντιθησι δὲ παιδὸς μόρον, ὡς αὐτοφόνως

ᾠλετο πρὸς χειρὸς ἔθεν
δυσμάρτος κότου τυχῶν.

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

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

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

invece, riferimento alla versione mitica risalente a Omero, in cui Aedon per errore, per ἀφραδία, uccide il figlio.

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

Qualche anno dopo la presunta data di rappresentazione del Tereo di Sofocle, Aristofane nella commedia *Gli Uccelli* (414 a.C.) fa puntualmente riferimento al dramma sofocleo, presentando in maniera comicamente deformata il personaggio tragico di Tereo. Sulla scena comica di Aristofane, infatti, il re tracio veste i panni, o per meglio dire le penne, di Upupa, uccello al quale si rivolgono i due protagonisti della commedia, gli Ateniesi Pisetero e EVELPIDE, per fondare insieme agli uccelli una nuova città ideale, Nubicuculia, che sia lontana e diversa da quelle degli uomini. Nella commedia aristofanea, il personaggio di Upupa, fa chiaramente riferimento al *Tereo* di Sofocle, così come alla sua vita precedente la metamorfosi ornitologica (Aristoph. Av. 96bis-103):

ΕΠΟΥΨ | μῶν με σκώπτετον ὀπῶντε τὴν πτέπωσιν; ἦν γὰρ ὃ ξέωοι
ἄνθρωπος.

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ | οὐ σοῦ καταγελῶμεν.

ΕΠ. | ἀλλὰ τοῦ;

ΠΕ. | τὸ ῥάμφος ἡμῖν σου γέλαιον φαίνεται.

ΕΠ. | τοιαῦτα μέντοι Σοφοκλέης λυμáίνεται ἐν ταῖς τραγωδίαισιν ἐμὲ τὸν
Τηρέα.

ΠΕ. | Τηρεὺς γὰρ εἶ σύ; πότερον ὄρνις ἢ ταῶς;
ΕΠ. | ὄρνις ἔγωγε.

UPUPA | Vi prendete gioco di me nel guardare le mie penne? Ebbene, stranieri, io fui un uomo.

PISETERO | Non ridiamo di te.

UPUPA | E di cosa allora?

PISETERO | Il tuo becco ci sembra ridicolo.

UPUPA | Certo, è Sofocle che mi oltraggia in questo modo nelle sue tragedie, io sono Tereo.

PISETERO | Allora sei tu Tereo? Ma sei forse un uccello o un pavone?

UPUPA | Io sono un uccello.

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

ἄγε σύννομέ μοι παῦσαι μὲν ὕπνου,
λύσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων,
οὔς διὰ θείου στόματος θρηνεῖς
τὸν ἔμὸν καὶ σὸν πολύδακρυον Ἴτιν:
ἐλελιζομένης δ' ἱεροῖς μέλεσιν
γένυος ξουθῆς.

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

A proposito di questi versi, è interessante sottolineare come il registro linguistico e il tono che il personaggio di Upupa-Tereo utilizza nel rivolgersi alla sua usignoletta, rimandino a una sfera intima e familiare. Upupa-Tereo, infatti, tenta di svegliare dolcemente quest'ultima apostrofandola come σύννομε μοι ("mia compagna", v. 209), e invitandola a intonare un canto di lamento per il loro amato figlio lti. Upupa-Tereo, dunque, sembra quasi dimentico del fatto che sia stata proprio "la sua

usignoletta" (v. 203) a uccidere brutalmente Iti, arrivando persino a offrirne le carni all'ignaro marito (Zanetto [1987] 1997, 193). È possibile che ciò sia dovuto alla tecnica della paratragodia tipica del genere comico, e che, dunque, Aristofane presenti il rapporto fra Upupa-Tereo e la "sua" usignoletta in termini idilliaci per rimandare in maniera antifrastica al *Tereo* di Sofocle, nel quale i due coniugi si comportano reciprocamente in modo tutt'altro che amorevole.

V. L'invenzione drammaturgica di Sofocle

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

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

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

Fr. 589 R

ἄνους ἔκεινος· αἱ δ' ἄνουστέρωσ ἔτι
ἐκείνον ἠμύναντο <πρὸς τὸ> καρτερόν.
ὅστις γὰρ ἐν κακοῖσι θυμωθεὶς βροτῶν
μείζον προσάπτει τῆς νόσου τὸ φάρμακον,
ἰατρός ἐστιν οὐκ ἐπιστήμων κακῶν

Quello è fuor di senno; e quelle ancora più dissennatamente
lo punivano con qualcosa di atroce.

Infatti, tra i mortali, chiunque nelle disgrazie, poiché adirato,
si serva di un farmaco peggiore della malattia,
è un medico che non ha conoscenza dei mali.

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

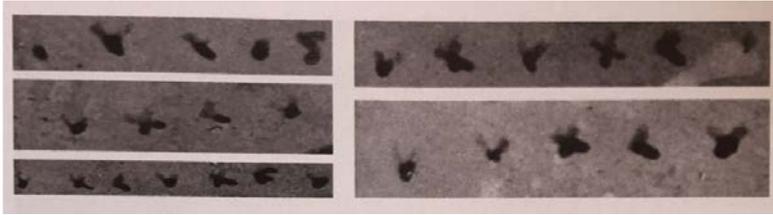
Un ulteriore elemento di novità ideato e inserito da Sofocle nel *Tereo*, altrimenti assente nelle fonti letterarie e iconografiche precedenti, è rappresentato dalla famosa κερκίδος φωνή ("la voce della spola", fr. 595 R), citata anche da Aristotele nella *Poetica* a proposito delle varie forme di ἀναγνώρισις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

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



5 | Anfora attica a collo distinto a figure nere, Pittore di Diosphos, ca. 525-475 a.C., lato A e lato B. Napoli, Museo Archeologico Nazionale; n. inv. 145468. Bibliografia: Caskey -Beazley 1954, 84, n. 1; Saletti 1966, 714; Beazley [1956] 1978, 510, n. 25; Schefold 1988, 75, n. 167; Valastro 1990, 123; Oakley 1997, 47; Chazalon 2003, 131-132; Monella 2005, 66; Giudice 2009, 406.

Sul lato A del vaso, un uomo barbato, raffigurato nudo con solo una sorta di stola sulle spalle, nell'atto di sguainare una spada (tenuta nella mano destra, mentre il rispettivo fodero è tenuto con la sinistra) insegue una donna (che occupa il lato destro della scena), la cui rappresentazione è corredata da un dettaglio tanto insolito quanto indicativo del tipo di azione in atto: un uccello poggia sul capo della donna a indicare la metamorfosi in atto o che sta per compiersi. È chiaro che l'uomo barbato vada identificato con il personaggio di Tereo, mentre la donna inseguita da quest'ultimo potrebbe essere Procne o anche Filomela; purtroppo, infatti, non ci sono dati che aiutino l'identificazione nell'uno o nell'altro senso: le iscrizioni presenti accanto ai due soggetti sono indecifrabili, al punto che Beazley le definisce "non sense", e l'uccello raffigurato sul capo della donna non ha attributi specifici che consentano di chiarire di che tipo di volatile si tratti, sebbene Beazley protenda per l'identificazione della donna inseguita sul lato A con Procne (Beazley [1956] 1978, 510, n. 25).



6 | Anfora di Napoli, particolare delle iscrizioni presenti rispettivamente sul lato A e sul lato B.

Sul lato B dell'anfora sono raffigurate due donne che fuggono letteralmente "a gambe levate", come si evince dal modo in cui viene rappresentato il movimento degli arti; ciascuna delle due, inoltre, presenta un uccello sulla testa, dettaglio che anche in questo caso, come per la scena del lato A, è indicativo della metamorfosi che sta avendo luogo. I due volatili sono rappresentati in modo diverso: quello che poggia sul capo della donna di sinistra ricorda l'uccello raffigurato sul lato A, e ha dimensioni leggermente più grandi rispetto a quello che poggia sul capo della donna di destra, ma ciò non basta a definire di quale specie di uccello si tratti; inoltre, di nuovo, le due iscrizioni presenti accanto alle donne appaiono indecifrabili.

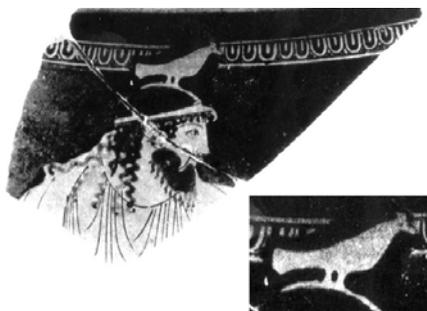
L'iconografia delle Pandionidi riguardante la loro metamorfosi in uccelli ricorre anche su un altro reperto vascolare, un cratere a colonnette attico a figure rosse, conservato ad Agrigento e risalente al 470 a.C. ca.



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

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

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



8 | Frammento di *hydria* a figure rosse, Pittore di Altamura, da Locri, 470-450 a.C., Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale; n. inv. 27202. Bibliografia: Beazley [1942] 1963, 594, n. 55; Brommer, 553, n. 2; Schefold-Jung 1988, 343, n. 167; Giudice 1989, 64, n. 361; Valastro 1990, 123; Halm-Tisserant 1993, 124, n. 92; Touloupa 1994, 528, n. 7; Oakley 1997, 47; Chazalon 2003, 135, fig. 10; Monella 2005, 66, n. 104; Giudice 2009, 404-412.

Il frammento in questione presenta la raffigurazione della parte superiore (parte del busto e testa) di un corpo maschile; il soggetto è un uomo barbato, raffigurato con indosso un *hymation*, sul cui capo poggia un uccello che sembra presentare una piccola cresta sul capo. Questo dettaglio, nonché la presenza di una parte di iscrizione (TEP[EYΣ]) accanto all'uomo (Beazley [1942] 1963, 594, n. 55), hanno dato modo di identificare il soggetto con Tereo, sul cui capo sembra essere raffigurato l'uccello in cui, secondo il mito, sarebbe destinato a mutare il re tracio. Alcuni studiosi come Elvia Giudice, nel suo articolo dedicato all'*hydria* di Locri (Giudice 2009, 407), hanno identificato il volatile raffigurato sulla testa di Tereo con l'upupa, caratterizzata proprio dalla presenza di una particolare cresta sul capo. Tuttavia, non esistono fonti letterarie antecedenti al *Tereo* di Sofocle che attestino la metamorfosi del re tracio in upupa. È bene ricordare che il passo delle *Supplici* precedentemente citato (Aesch. *Suppl.* 57-67), pressoché coevo alla datazione attribuita all'*hydria* di Locri, menziona il marito di Aedon come κίρκος ("sparviero") e non come upupa.

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

Le fonti letterarie greche sono pressoché concordi in merito al risultato della metamorfosi ornitomorfa delle Pandionidi, mentre per quanto riguarda la trasformazione di Tereo, re di Tracia e marito di Aedon/Procne, si trovano attestazioni discordanti. Se infatti autori di epoca arcaica come Omero e Esiodo tacciono in merito a una possibile metamorfosi del marito di Aedon in uccello, Eschilo in *Supplici* (v. 62) fa riferimento a quest'ultimo definendolo come sparviero che incalza l'usignolo, un riferimento alla trasformazione dei due coniugi mutati in uccelli in seguito all'uccisione di Ili.

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

Fr. 581 R

τοῦτον δ' ἐπόπτην ἔποπα τῶν αὐτοῦ κακῶν
πεποικίλωκε κάποδηλώσας ἔχει
θρασὺν πετραῖον ὄρνιν ἐν παντευχίῃ·
ὅς ἦρι μὲν φανέντι διαπαλεῖ πτερὸν
κίρκου λεπάργου· δύο γὰρ οὖν μορφᾶς φανεῖ
παιδὸς τε χαυτοῦ νηδύος μᾶς ἄπο·
νέας δ' ὀπώρας ἠνίκ' ἄν ξανθῆ στάχυσ,
στικτὴ νιν αὖθις ἀμφινωμήσει πτέρυξ·
ἄει δὲ μίσει τῶνδ' ἤπ' ἄλλον† εἰς τόπον
δρυμοὺς ἐρήμους καὶ πάγους ἀποικιεῖ

L'aveva rappresentato e rivelato
come upupa spettatore dei suoi stessi mali,
lo sfrontato uccello che sta sulle rupi in armatura completa;
all'apparire della primavera brandirà l'ala
di bianco sparviero; allora mostrerà due forme
da un unico ventre, quella del figlio e quella propria;
ma, quando biondeggerà il grano dell'estate,
l'ala screziata lo rivestirà nuovamente;
sempre va odiandole da un luogo all'altro
e si trasferirà in boschi desolati e alture rocciose.

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

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

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

VI. Conclusioni

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

sempre le due sorelle mutare rispettivamente in usignolo e in rondine (Mancuso 2019, 11).

Tuttavia, per quanto il mito delle Pandionidi molto probabilmente nasca e si sviluppi come mito di metamorfosi, a Sofocle spetta molto probabilmente il merito di aver innovato questa vicenda mitica. Attraverso la composizione del *Tereo*, infatti, il tragediografo sembra creare una versione del tutto originale del mito, in cui gli episodi di violenza che lo caratterizzano, non soltanto vengono messi in risalto ma vengono presentati in modo tale da creare una concatenazione causale fra essi. L'infanticidio di Iti, che le fonti letterarie precedenti al *Tereo* avevano citato ora come esito di ἀφραδία da parte di Aedon, secondo la versione mitica cui fa riferimento Omero (Hom. *Od.* 19. 518-524), ora come conseguenza del δυσμάρτωρ κότος, secondo la versione riportata da Eschilo (Aesch. *Suppl.* 57-67), con Sofocle viene per la prima volta presentato come la vendetta messa in atto da entrambe le Pandionidi per punire il trace Tereo della violenza precedentemente esercitata sulla cognata Filomela, vittima di stupro e glossectomia.

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

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

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



9 | Cratere a campana lucano a figure rosse, Pittore di Dolone, dalla Puglia, 390 a.C. ca., Paris, Louvre; n. inv. CA 2193. Bibliografia: Trendall [1967] 1983, 56, n. D4; Schimdt 1970, 818-832; Schefold-Jung 1988, 75; Berger-Doer 1992, VI, 1 120-127 e VI, 2 52-55; Dobrov 1993, 205, 209; Fitzpatrick 2001, 98; Galasso 2015, 287; Rebaudo 2015, 307.

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

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

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

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

Resta a questo punto da indentificare la figura maschile posta all'estremità destra della scena dipinta sul cratere, che Schmidt ipotizza possa essere l'anziano pedagogo di Ili, in riferimento a una sua eventuale presenza all'interno del perduto dramma sofocleo *Tereo* (Monella 2005, 108, 110-111).

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

Il ritrovamento del papiro in questione ha permesso di riconsiderare alcune questioni relative alla trama del *Tereo* e alla collocazione dei relativi frammenti superstiti. Il testo del papiro (per il quale si rimanda all'edizione di Slattery 2016) si presenta come una diretta continuazione del Fr. 583 R, un monologo in cui il personaggio di Procne si abbandona a un sentito sfogo in merito alla sua condizione di isolamento in Tracia e al destino che spetta alle donne una volta sposate. La testimonianza papiracea, infatti,

riporta, sebbene in modo frammentario, dal r. 1 al r. 3 versi coincidenti con gli ultimi tre del Fr. 583 R, mentre per la restante parte contiene alcuni versi mutili (rr. 4-7) che dovevano completare il monologo di Procne, e altri che dovevano essere recitati rispettivamente dal coro (rr. 8-9), da un pastore (rr. 10-11; 14-15; 18-25) e ancora da Procne (rr. 12-13; 16-17) (Finglass 2016, 63). La situazione scenica doveva verosimilmente presentarsi come suggerisce Milo nel suo articolo (Milo 2020, 99; per la numerazione dei righe del papiro la studiosa segue quella data da Finglass, che include anche il Fr. 583 R):

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

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

Grazie alla testimonianza papiracea, poi, è stato anche possibile individuare all'interno del dramma la presenza di un personaggio altrimenti ignoto, il pastore, che sembra fare il suo ingresso sulla scena in seguito al monologo di Procne per portare un messaggio alla regina; su quale fosse la natura della notizia, Finglass e Milo non sembrano concordare: il primo, sulla base delle integrazioni al testo papiraceo proposte da Harry e accolte da Finglass, sostiene che il pastore non porti buone notizie a Procne, e, fra le varie ipotesi, propone che quest'ultimo possa voler informare la regina proprio del ritrovamento in un contesto

agreste di Filomela mutilata (Finglass 2016, 70); Milo, invece, sostiene che la notizia portata dal pastore possa anche essere annunciata come positiva, e che quest'ultimo, incapace di riconoscere Filomela, potrebbe voler comunicare a Procne di aver trovato una fanciulla ateniese che possa eventualmente alleviare la solitudine della regina (Milo 2020, 99-100).

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

LXXXII 52092, potrebbe aver annunciato a Procne il ritrovamento di Filomela.

In merito all'identificazione del personaggio femminile raffigurato mentre regge il drappo di stoffa, è bene ricordare che in passato sono state avanzate due diverse ipotesi: una prevede che possa trattarsi semplicemente di una serva (Schmidt 1970, 826; Dobrov 1993, 205; 209), mentre l'altra che la fanciulla possa essere identificata con Filomela (Fitzpatrick 2001, 98). Effettivamente questa seconda ipotesi sarebbe in linea con quanto affermato da Milo nel suo articolo a proposito del P. Oxy. LXXXII 5292, ovvero che se fosse stata la stessa Filomela con il suo arrivo a portare in scena la tela "l'effetto drammatico sarebbe fortissimo" (Finglass 2016, 61; Milo 2020, 105). Chiaramente, la perdita del *Tereo* di Sofocle rappresenta un evidente limite alla possibile lettura della scena. Infatti, è impossibile chiarire le esatte dinamiche del riconoscimento fra Procne e Filomela, né tantomeno spiegare la compresenza sulla scena di Tereo e della cognata, da lui stesso stuprata e mutilata, che l'uomo dovrebbe voler tenere lontano dalla vista della moglie. Forse, proprio in virtù della glossectomia, Tereo pensa che sia impossibile per Filomela comunicare la verità a Procne e, inoltre, non è in grado di cogliere il pericolo rappresentato dalla tela capace, invece, di rivelare ogni cosa. Queste però, purtroppo, sono solo ipotesi, a mio avviso plausibili, ma che al momento è pressoché impossibile verificare. Inoltre, come sovente accade nell'iconografia vascolare, le scene raffigurate non rappresentano un 'fotogramma' del dramma e in questo caso la rielaborazione figurativa operata dal pittore potrebbe piuttosto indicare una scena di 'sintesi'. Infatti ciò che pone maggiori dubbi nella ricostruzione drammaturgica del *Tereo* sofocleo, è la presenza o meno di Tereo in scena e in quali momenti del dramma (sull'argomento si veda Finglass 2016, 71 e Milo 2020, 104-105).

Nota

A conclusione di questo contributo, è opportuno segnalare la recentissima pubblicazione di un volume incentrato sulla figura di Procne a opera della studiosa Sabrina Mancuso dal titolo *Der Prokne-Mythos als exemplum in der attischen Tragödie*. Il saggio in questione si presenta come un'ampia dissertazione mirata non soltanto ad analizzare il mito di Procne, ma anche a indagare la trattazione del mito dell'usignolo operata dai tragici

del dramma attico, spesso legato a funzioni metapoietiche. Il volume, che contiene un corposo capitolo dedicato *Tereo* di Sofocle (Mancuso 2022, 225-341), è stato pubblicato quando la stesura e la revisione del presente articolo erano ormai state ultimate, motivo per cui non è stato possibile consultare il nuovo, importante, contributo sul tema.

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

Fonti

Aristofane, *Gli Uccelli*

Aristofane, *Gli Uccelli*, a cura di G. Zanetto, introduzione e traduzione di D. Del Corno, Rocca San Casciano [1987] 1997.

Aristotele, *Poetica*

Aristotele, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Bari [1998] 2019.

Esiodo, *Le opere e i giorni*

Esiodo, *Le opere e i giorni*, in A. Colonna (a cura di), *Esiodo. Opere*, Torino [1977] 1983.

Eschilo, *Supplici*

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

Eschilo, *Agamennone*

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

Merkelbach, West 1967

R. Merkelbach, M.L. West, *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967.

Müller, Müller 1928

K. Müller, T. Müller, *Fragmenta historicorum Graecorum* (FHG), vol. I, Paris 1928.

Omero, *Odissea*

Omero, *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino 1989.

Ovidio, *Metamorfosi*

Ovidio, *Metamorfosi*, introduzione di G. Rosati, traduzione di G. Faranda Villa, note di R. Corti, Milano [1994] 1997.

Parsons 1974

P. Parsons, *3013. Argument of a Tereus?*, in *The Oxyrinchus Papyri* 42, London 1974, 46-49.

Pearson [1917] 1963

A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, vol. II, Roma [1917] 1963.

Radt 1999

S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF), vol. IV, Göttingen 1999².

Tucidide, *La guerra del Peloponneso*

Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, introduzione di Moses I. Finley, traduzione a cura di F. Ferrari, Milano 1996.

Welcker 1839

F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, vol. I, Bonn 1939.

Bibliografia

Beazley [1942] 1963

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

Beazley [1956] 1978

J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters* (ABV), New York 1978.

Berger-Doer 1992

G. Berger-Doer, *Kreousa II*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. VI, 1-2, Zurich 1992.

Caskey-Beazley 1954

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

Cazzaniga 1950

I. Cazzaniga, *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, in I – *Da Omero a Nonno Panopolitano*, Milano-Varese 1950.

Cazzaniga 1950

I. Cazzaniga, *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, in II – *L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio: ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, Milano-Varese 1950.

Chazalon 2003

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

Coo 2013

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

Dobrov 1993

G.W. Dobrov, *The Tragic and Comic Tereus*, "AJPh" 114 (1993), 189-234.

Finglass 2016

P.J. Finglass, *A New Fragment of Sophocles' Tereus*, "ZPE" 200 (2016), 61-85.

Fitzpatrick 2001

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

Galasso 2015

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

Giudice 2009

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

Giudice 1989

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

Griffo 1952

P. Griffo, *Il museo civico di Agrigento: cenni sulla storia e sulle collezioni*, Agrigento 1952.

Guerrini 1965

L. Guerrini, *Procne*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. VI, Roma 1965, 481-482.

Halm-Tisserant 1993

M. Halm-Tisserant, *Cannibalisme et immortalité. L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*, Paris 1993.

Harrison 1887

J. Harrison, *Itys and Aedon: a Panaitios Cylix*, "JHS" 8 (1887), 439-445.

Hourmouziades 1986

N.C. Hourmouziades, *Sophocles' Tereus*, in Jon H. Betts, J. T. Hooke, John R. Green (a cura di), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, Bristol 1986, 134-142.

Kiso 1984

A. Kiso, *The lost Sofocles*, New York 1984.

Mancuso 2019

S. Mancuso, *La rifunzionalizzazione del mito dell'usignolo nel dramma antico*, "I quaderni del ramo d'oro" 11 (2019).

Mancuso 2020

S. Mancuso, *Una vicenda tracia: Tereo fra tragedia e politica*, in *Il teatro della polis. Atti del convegno internazionale*, Andrea Giannotti (a cura di), Torino 2020.

Mancuso 2022

S. Mancuso, *Der Prokne-Mythos als exemplum in der attischen Tragödie*, Olms 2022.

Milo 2008

D. Milo, *Il Tereo di Sofocle*, Napoli 2008.

Milo 2020

D. Milo, *Passione, conoscenza e verità: seconde considerazioni sul Tereo di Sofocle*, "Vichiana" 57/2 (2020), 95-110.

Monella 2005

P. Monella, *Procne e Filomela dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2005.

Oakley 1997

J.H. Oakley, *The Achilles Painter*, Mainz 1997.

Pollard 1977

J. Pollard, *Birds in Greek Life and Myth*, London 1977.

Rebaudo 2015

L. Rebaudo, *The Underworld Painter and the Corinthian Adventures of Medeia. An interpretation of the Krater in Munich*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del drama antico*, Rimini 2015, 303-312.

Rumpf 1960

A. Rumpf, *Filomela*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. III, Roma 1960, 680-681.

Saletti 1966

C. Saletti, *Tereo*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. VII, Roma 1966, 714.

Scattolin 2013

P. Scattolin, *Le notizie sul Tereo di Sofocle nei papiri*, in *I papiri di Eschilo e di Sofocle*, Atti del Convegno Internazionale di studi, a cura di G. Batianini, A. Casanova (Firenze 14-15 giugno 2012), Firenze 2013, 119-142.

Schefold, Jung 1988

K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Münch 1988.

Schmidt 1970

M. Schmidt, *Recensione a A. Cambitoglou - A.D. Trendall, The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily*, Clarendon Press, Oxford 1967, "Gnomon" 42 (1970), 818-833.

Slattery 2016

S. Slattery, *5292. Sophocles Tereus*, "The Oxyrinchus Papyri" 82 (2016), 8-14.

Sparkes 1985

B.A. Sparkes, *Aspects of Onesimos* in G.G. Boulter (ed.), *Greek Art. Archaic into Classical*, Leiden 1985.

Touloupa 1994

E. Touloupa, *Prokne et Philomela*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. VII, Zurich-Münch 1994, VII, 1, 527-529 e VII, 2, 418-420.

Trendall [1967] 1983

A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily*, London 1983.

Valastro 1990

S. Valastro, *Apornithomenoi: alcune riflessioni sulle metamorfosi di Tereo e Procne*, in *I vasi attici ed altre ceramiche coeve*, "Cronache di Archeologia" 29 (1990), 121-128.

English abstract

The purpose of the article is a rereading of Sophocles' Tereus in the light of literary and iconographic sources preceding it. The article highlights Itis' infanticide in a new and original way with respect to previous authors who dealt with the myth of the Pandionidae. He establishes a causal sequence between the violence suffered by Philomela and the killing of Procne's son, conceived by the two sisters as a revenge against Tereus, who is guilty of raping and cutting off his sister-in-law's tongue.

keywords | Sophocles' Tereus; Procne; Philomela.

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)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Peithò, seduzione amorosa e seduzione politica

Antonio Maria Draia

I. Il reperto Fagan

Negli ultimi mesi si trova al centro dell'attenzione mediatica il cosiddetto "reperto Fagan", frammento marmoreo del Partenone che consiste in un piede incorniciato dai meravigliosi drappaggi della veste e così chiamato dal nome del console britannico Robert Fagan. Fino al gennaio del corrente anno, è stato custodito presso il Museo archeologico regionale Antonio Salinas di Palermo. In seguito all'accordo culturale stipulato tra l'assessore regionale ai Beni culturali e dell'Identità Siciliana Alberto Samonà e la ministra greca alla Cultura e allo Sport Lina Mendoni, si trova ora esposto presso il Museo dell'Acropoli di Atene. Il reperto, dunque, dopo un lungo esilio è ritornato in patria e vi resterà – come da accordo – per quattro anni rinnovabili una sola volta, pur essendo viva la volontà di intraprendere una procedura intergovernativa di sdemanializzazione del frammento, affinché possa rimanere in via definitiva nella sua terra d'origine. Per lungo tempo si è creduto che si trattasse di uno dei marmi recuperati da Fagan durante i suoi scavi a Tindari nel 1808. Solo dopo vari decenni, nel 1893, l'insigne archeologo tedesco Walter Amelung (Amelung 1893, 76-77) lo riconobbe come un originale attico. Il piede, dunque, apparteneva a una figura panneggiata del fregio ionico orientale del Partenone, che decorava le pareti esterne della cella e raffigurava i partecipanti alla processione delle Grandi Panatenee [Fig. 1].



1 | La posizione del reperto Fagan nel blocco VI del fregio orientale del Partenone, qui presso il Museo dell'Acropoli di Atene.

La storia degli studi (Beschi 1988; Boardman Finn 1985; Brommer 1979; Michaelis 1871; Robertson Frantz 1975) non appare chiara per quanto riguarda l'identità della figura femminile cui il frammento appartiene; così, il piede viene variamente riferito a una dea tra Peithò e Artemide. Il contributo, a tal proposito, si prefigge lo scopo di mettere in luce l'importanza assunta da Peithò nell'Atene del V secolo a.C. e, di conseguenza, intende fornire delle suggestioni relativamente alla sua presenza sul fregio del Partenone, luogo simbolo della città, emblema della democrazia e dell'architettura greca, nonché di scandagliare le caratteristiche più recondite di questa personificazione, che sfugge a rigidi incasellamenti, caratterizzandosi preminentemente per la sua fluidità.

II. Metodo

Per analizzare le caratteristiche della persuasione sono state vagliate varie fonti letterarie e iconografiche greche, operazione che ha condotto a individuare la presenza di Peithò nel corteggio di Afrodite, attestata tanto nel contesto letterario, quanto in quello iconografico. In particolare, a partire dal V secolo a.C., si registra uno sviluppo importante nelle raffigurazioni di Peithò nella pittura vascolare, in cui la figura è corredata da iscrizione che ne attesta l'identità, probabile indice della difficoltà riscontrata dai vasai greci nella rappresentazione delle personificazioni, ma anche un plausibile segno del fatto che Peithò è un personaggio del tutto nuovo nelle rappresentazioni artistiche, nonché privo di attributi specifici che ne permetterebbero una più agevole identificazione. Dal momento che le personificazioni sono generalmente meno individualizzate rispetto a quelle di altre divinità e personaggi mitologici, quindi meno facilmente riconoscibili, in assenza di attributi coerenti, l'identificazione

dipende o dalla presenza di un'etichetta o dall'apparizione della figura all'interno di un contesto mitologico noto (Shapiro 1993, 15). A tal proposito, si passeranno in rassegna, in ordine cronologico, solamente le rappresentazioni iconografiche 'certe' di Peithò, ovverosia quelle munite di etichetta.

III. Testimonianze nella poesia lirica

Peithò, la Persuasione personificata, ci turba, ci (dis)orienta, o meglio, ci ammalia e ci seduce. La seduzione, una delle forme tramite cui la Persuasione si estrinseca, è intimamente connessa all'amore: è per questo che Peithò nelle fonti letterarie greche si ritrova prevalentemente associata "with birth, sex and marriage, and, above all, with Aphrodite" (Shapiro 1993, 186); agendo la dea dell'amore proprio per suo tramite, ne deriva l'iniziale connotazione esclusivamente e squisitamente erotica (Buxton 1983). Così, il rapporto Peithò-Afrodite viene a consistere "in un potere fascinatore che emana [...] dalla parola 'magica' [...] che incanta e seduce, come la bellezza nelle relazioni sessuali" (Sabbatucci 2000, 30); parola direttamente dettata dal suo dolce sguardo, indicato dal poeta Ibico (PMGF 288) con l'icastico, sensazionale aggettivo di nuovo conio ἄγανοβλέφαρος, 'che ha dolce lo sguardo'. Nel *corpus* dei carmi di Saffo, invece, vi era una duplicità legata al rapporto tra le due: ora Peithò sarebbe stata nutrice di Afrodite, ora ne sarebbe stata la figlia; è dunque indiscutibile lo stretto rapporto che Saffo ha delineato tra le due figure. Ma la presenza di Peithò è già attestata in Esiodo, dove, definita *potnia*, viene descritta nell'atto di ingioiellare Pandora neonata: ἀμφὶ δὲ οἱ Χάριτες τε θεαὶ καὶ πότνια Πειθῶ ὄρμους χρυσείους ἔθεσαν χροῖ [Attorno le dee Grazia e Persuasione signora / le posero auree collane] (*Le Opere e i giorni*, 73-74), e addirittura in Omero, seppure qui non ancora in forma personificata. Elemento che accomuna le testimonianze letterarie del primo periodo sembra comunque la connotazione esclusivamente erotica.

IV. Testimonianze iconografiche

Fino a poco tempo fa, la prima rappresentazione sicura era sul noto *skyphos* di Makron, datato al 490-480 a.C., ritrovato a Suessula (Campania) e conservato a Boston [Figg. 2-3-4].



2 | *Skyphos* attico a figure rosse, 490-480 a.C., lato A., attribuito a Makron, Boston, Museum of Fine Arts, n. inv. 13.186. Bibliografia: ARV: 458,1; Buxton 1983, 52; Shapiro 1993, 190.

Il lato A del vaso, incorniciato dalla tipica decorazione a meandro, raffigura il rapimento di Elena da parte di Paride. Le figure sono disposte una di seguito all'altra come a voler rievocare il corteo nuziale. Elena, posta al centro, costituisce il fulcro d'attenzione di tutte le figure. Paride, a cui sta accanto Enea, le afferra la mano destra, e lei incede con il capo abbassato; su quest'ultimo aleggia un piccolo Eros, il quale, forse nell'atto di incastonare un gioiello nella sua corona, contribuisce a riempire ordinatamente il divario tra i due amanti. Da dietro, Afrodite si protende verso Elena per aggiustarle l'*himation* intorno alla testa come a formare un velo. Peithò è in piedi proprio dietro Afrodite, con in mano un fiore. Si trova all'estrema sinistra rispetto al compagno di Paride, Enea. Il suo costume differisce poco da quelli di Elena e Afrodite, ma indossa anche orecchini, una collana e una sciarpa legata intorno ai capelli. È troppo lontana da Elena per partecipare attivamente alla scena, ma la sua stessa presenza sottolinea i gesti di Afrodite, Eros e Paride, che blandiscono, ciascuno a modo proprio, la riluttante sposa. Ciò sembra concorrere a definire la scena raffigurata come un caso di persuasione insistente, con Elena che ha poche possibilità di resistere a un rapimento quasi forzato (Stafford 2000, 111). I nomi dei personaggi raffigurati sono tutti rigorosamente iscritti. L'etichetta con il nome di Peithò si trova proprio accanto alla sua mano destra, che, protesa verso l'alto, comporta un innalzamento e un rimpicciolimento della lettera finale del suo nome verso un rigo di scrittura superiore [Fig. 3]. È interessante notare, poi, che nel lato B del vaso siano raffigurati Elena e Menelao, posti uno di fronte all'altra [Fig. 4].



3 | *Skyphos* attico a figure rosse, 490-480 a.C., lato A., attribuito a Makron, Boston, Museum of Fine Arts, n. inv. 13.186, dettaglio con etichetta. Bibliografia: ARV² 458,1; Shapiro 1993, 190.



4 | *Skyphos* attico a figure rosse, 490-480 a.C., lato B., attribuito a Makron, Boston, Museum of Fine Arts, n. inv. 13.186. Bibliografia: ARV² 458,1; Buxton 1983, 52; Shapiro 1993, 190.

La scena raffigurata nel lato A del vaso appena descritto fu probabilmente oggetto di un grande *skyphos* di un seguace di Douris [Fig. 5-6]: nonostante siano tre le figure solo parzialmente conservate, Afrodite e Peithò (entrambi iscritti alla destra dei loro volti), in piedi e rivolte a destra, ed Eros in bilico davanti, è molto probabile che le figure verso cui Peithò e Afrodite guardano così intensamente fossero Elena e Paride (Shapiro 1993, 190-191).

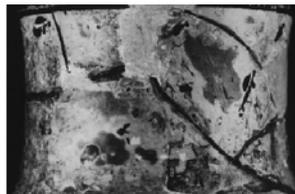


5 | *Skyphos* attico a figure rosse, 460-450 a.C., attribuito a un seguace di Douris (Shapiro 1993), New York, Metropolitan Museum of Art, n. inv. 1907.286.51. Bibliografia: ARV² 806, 1; Cassin 1997, 836; Icard-Gianolio 1994, 242-250; Shapiro 1993, 190-191.



6 | *Skyphos* attico a figure rosse, 460-450 a.C., attribuito a un seguace di Douris (Shapiro 1993), New York, Metropolitan Museum of Art, n. inv. 1907.286.51, dettaglio con etichetta. Bibliografia: ARV² 806,1; Cassin 1997, 836; Icard-Gianolio 1994, 242-250; Shapiro 1993, 191.

Interessante è la pisside attica a figure rosse e fondo bianco attribuita al Pittore dello *Splanchnoptes*, rinvenuta nel 1919 a Sirolo/Numana – contrada Molinella – Area Giulietti/Marinelli, da una tomba picena, databile intorno al 460 a.C. e conservata presso il Museo archeologico delle Marche di Ancona [Fig. 7].



7 | Pisside attica a figure rosse e fondo bianco, 460 a.C. ca., attribuita al Pittore dello *Splanchnoptes*, Ancona, Museo archeologico delle Marche, n. inv. 3130. Bibliografia: ARV² 899, 144.

La scena illustra, in un fregio continuo, la nascita di Afrodite, cosa che contribuisce a suggellare Peithò come 'congenitamente' femminile, come nella nascita di Pandora in Esiodo. Tra i personaggi presenti: Peithò, in piedi, vestita di chitone, *himation* e con una corona sulla testa, stende un mantello con la mano destra, mentre con la sinistra porge una *phiale* pronta a versare una libagione alla dea; una Carite con un indumento; Afrodite che sorge dai ciottoli piuttosto che dall'onda; Eros, nudo e alato, le offre una tenia; Zeus barbato e vestito di *himation* sta seduto, di profilo, su un trono, e tiene uno scettro nella mano sinistra, mentre con l'altra tiene un ramo sopra un altare fiammeggiante; davanti a lui, Era, munita di corona, chitone e *himation*, sta in piedi appoggiandosi a uno scettro con la mano destra. I nomi delle divinità sono iscritti accanto a ciascuno, a vernice nera, ma sono gravemente danneggiati e, così, parzialmente illeggibili [Fig. 8]. La scena descritta ci riporta immediatamente alla particolareggiata e icastica descrizione, operata da Pausania, della base dello Zeus di Olimpia, in cui Peithò partecipa proprio alla nascita della dea (Paus. V, 11, 8):

ἐπί δὲ τοῦ βάρου <τοῦ> τὸν θρόνον τε ἀνέχοντος καὶ ὅσος ἄλλος κόσμος
περὶ τὸν Δία, ἐπὶ τούτου τοῦ βάρου χρυσᾶ ποιήματα, ἀναβεβηκῶς ἐπὶ
ἄρμα Ἥλιος καὶ Ζεὺς τέ ἐστι καὶ Ἥρα, <ἔτι δὲ Ἥφαιστος,> παρὰ δὲ αὐτὸν
Χάρις· ταύτης δὲ Ἑρμῆς ἔχεται, τοῦ Ἑρμοῦ δὲ Ἑστία· μετὰ δὲ τὴν Ἑστίαν
Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑπο-δεχόμενος, τὴν δὲ
Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθῶ· ἐπιείργασται δὲ καὶ Ἀπόλλων σὺν Ἀρτέμιδι
Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἑρακλῆς, καὶ ἤδη τοῦ βάρου πρὸς τῷ πέρατι Ἀμφιτρίτη καὶ
Ποσειδῶν Σελήνη τε ἵππον ἐμοὶ δοκεῖν ἐλαύνουσα. τοῖς δὲ ἐστὶν εἰρημμένα
ἐφ' ἡμιόνου τὴν θεὸν ὀχεῖσθαι καὶ οὐχ ἵππου, καὶ λόγον γέ τινα ἐπὶ τῷ
ἡμιόνῳ λέγουσιν εὐήθη.

Sul piedistallo che sostiene il trono e intorno a Zeus tutti gli altri secondo l'ordinamento cosmico, tutte le sue decorazioni sono in oro, Elios salito sul cocchio, Zeus ed Era, Efesto e accanto a questo Charis; vicino a lei si trova Ermes e, accanto a Ermes, Estia. E dopo Estia vi è Eros, il quale accoglie Afrodite che emerge dal mare, e poi Peithò che corona Afrodite. Vi sono scolpiti anche Apollo insieme ad Artemide, Atena ed Eracle, e appresso all'estremità del piedistallo Anfitrite e Poseidone mentre Selene spinge in avanti quello che mi sembra essere un cavallo. Alcuni sostengono che la dea

sia al dorso di un mulo e non di un cavallo e altri invece raccontano una storiella leggera a proposito di un mulo.



8 | Pisside attica a figure rosse e fondo bianco, 460 a.C. ca., attribuita al Pittore dello *Splanchnoptes*, Ancona, Museo archeologico delle Marche, n. inv. 3130, dettaglio con etichetta. Bibliografia: ARV² 899, 144.

Un altro vaso, un'anfora attica datata al 430-420 a.C., attribuita al Pittore di Eimarmene e conservata a Berlino, raffigura, tra i vari personaggi, Peithò, indicata – come anche gli altri personaggi – da un'etichetta non perfettamente conservata, ma in cui è comunque possibile leggere il suo nome [Fig. 9].



9 | Anfora attica a figure rosse, 430-420 a.C., attribuita al Pittore di Eimarmene, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Berlino, n. inv. 30036. Bibliografia: ARV² 1173,1; Buxton 1983, 52; Shapiro 1993, 192-193.

Elena, velata e immersa nei suoi pensieri, siede sulle gambe di Afrodite, che le appoggia il braccio destro sulle spalle in segno di incoraggiamento e simpatia. In piedi, dietro di loro, si erge una figura femminile con una scatola in mano: ΠΕ[Ι]Θ[Ω]. Le due forse cercano di convincere Elena ad accettare il corteggiamento di Paride. Da notare come, nonostante il contesto rappresentato sia identico a quello dei vasi precedenti, lo spirito che lo permea è completamente diverso: la persuasione di Elena non sembra avvenire forzatamente, ma, seppure non abbia scampo, è ritratta

nell'atto di riflettere sulla scelta [Fig. 10]: non è certo un caso che nello stesso vaso siano raffigurate anche Eimarmene, dea del fato, del destino [Fig. 11] e Nemese, personificazione della giustizia, garante di misura ed equilibrio, affiancata da Tyche o Themis [Fig. 12].



10 | Anfora attica a figure rosse, 430-420 a.C., attribuita al Pittore di Eimarmene, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Berlino, n. inv. 30036, dettaglio con Peithò, Elena e Afrodite. Bibliografia: ARV² 1173,1; Buxton 1983, 52; Shapiro 1993, 192-193.



11 | Anfora attica a figure rosse, 430-420 a.C., attribuita al Pittore di Eimarmene, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Berlino, n. inv. 30036, dettaglio con Heimarmene. Bibliografia: ARV² 1173,1; Buxton 1983, 52; Shapiro 1993, 192-193.
 12 | Anfora attica a figure rosse, 430-420 a.C., attribuita al Pittore di Eimarmene, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Berlino, n. inv. 30036, dettaglio con Nemese e Tyche/Themis. Bibliografia: ARV² 1173,1; Buxton 1983, 52; Shapiro 1993, 192-193.

Al pittore di Eimarmene (Beazley 1963) è attribuita anche un'oinochoe attica a figure rosse proveniente da Vulci (Etruria), datata al 430-425 a.C. [Fig. 13].



13 | *Oinochoe* attica a figure rosse, 430-425 a.C., attribuita al Pittore di Eimarmene, Città del Vaticano, Musei Vaticani, n. inv. 16535. Bibliografia: ARV² 1173; Buxton 1983, 53; Cassin 1997, 830; Shapiro 1993, 192.

Nella scena rappresentata si individuano, a partire da destra, Elena che cerca rifugio presso il Palladio, il celebre simulacro di Atena; Afrodite porta le braccia alla spalla sinistra per allacciare il mantello (gesto suo peculiare); un piccolo Eros alato *stephanephoros*; Menelao che corre tenendo uno scudo con la mano sinistra, mentre una spada gli scivola dalla mano destra, indice verosimile del suo cedimento ad Afrodite, nonché spia esegetica del carattere visivo-estetico della persuasione in contesto erotico; ultima Peithò, che si avvicina a un cespuglio e ne coglie un ramo. I nomi – compreso quello che attira maggiormente il nostro interesse – sono tutti iscritti e ben conservati [Fig. 14].



14 | *Oinochoe* attica a figure rosse, 430-425 a.C., attribuita al Pittore di Eimarmene, Città del Vaticano, Musei Vaticani, n. inv. 16535, dettaglio con Peithò ed etichetta. Bibliografia: ARV² 1173; Buxton 1983, 53; Cassin 1997, 830; Shapiro 1993, 192.

Una particolare problematicità investe un altro vaso del Pittore di Eretria (Furtwängler), ovvero l'*epinetron* (ginocchiera per cardare la lana) attico a figure rosse, ritrovato a Eretria (Eubea) nel 1891, datato al 430 a.C. ca. (Beazley 1963) / 425-420 a.C. (Shapiro 1993) [Fig. 15].



15 | *Epinetron* attico a figure rosse, lato B, 430 a.C. (Beazley 1963) / 425-420 a.C. (Shapiro 1993), attribuito al Pittore di Eretria, Athens, National Archaeological Museum, n. inv. 1629. Bibliografia: ARV² 1250,34; Buxton 1983, 51; Icard-Gianolio 1994, 242-250.

La scena illustra – si può dire – il corteggio afroditico nella sua interezza: Afrodite, Eros, Harmonia, Peithò, Kore, Hebe e Himeros. Secondo l'interpretazione di Schweitzer, la scena rappresenta una narrazione mitologica, nello specifico i preparativi per le nozze di Cadmo e Harmonia (Shapiro 1988, 335): Afrodite presiede all'estrema sinistra come madre della sposa e preleva da un cofanetto tesole da Eros quella che probabilmente è la collana fatale forgiata da Efesto come dono nuziale della madre per Harmonia; all'altra estremità, Hebe di fronte a Himeros, altro figlio di Afrodite, che tiene nella mano destra un *amphoriskos*, probabilmente contenente profumi per la sposa, mentre il braccio sinistro poggia su un cofanetto drappeggiato con un tessuto decorato; al centro, Harmonia è assistita da Peithò e Kore. Ancora una volta, dunque, Peithò è inserita nell'*entourage* della dea. I personaggi – tutte personificazioni fuorché Afrodite – sono muniti di iscrizione, redatta in alfabeto misto, che ne indica l'identità. L'etichetta indicante ΠΕΙΘΩ, in cattivo stato di conservazione, è posta proprio sopra la figura seduta tra le due fanciulle indicate come Harmonia e Kore, verso la quale volge il suo sguardo [Fig. 16].

Schweitzer ha dimostrato una volta per tutte che a questa donna seduta, perno dell'intera composizione, si riferisce il nome di Harmonia che corre lungo la parte superiore dello spazio pittorico, scritto a lettere larghe e molto spaziate. La donna alta che si rimira in uno specchio è Peitho, e Kore quella che si appoggia sulla spalla di Harmonia guardandola attentamente. Malauguratamente, dopo aver risolto il problema più difficile con la corretta identificazione di Harmonia, Schweitzer ha fatto un passo indietro supponendo che il pittore abbia accidentalmente scambiato i nomi Peitho e

Kore, intendendo in realtà come Peitho la “fanciulla in atto di affettuoso incoraggiamento” cui si volge Harmonia. Sarà invece alla conclusione di Christoph Chairmont, che ha corretto l’errore di Schweitzer mostrando come i nomi abbiano senso lì dove stanno [...]. Beazley finiva per sintetizzare al massimo problema e soluzione, scrivendo che “il pittore ha scambiato i nomi Harmonia e Peitho, o piuttosto ha scritto prima il nome Harmonia e inserito Peitho dove poteva” (Shapiro 1988, 335).



16 | *Epinetron* attico a figure rosse, lato B, 430 a.C. (Beazley 1963) / 425-420 a.C. (Shapiro 1993), attribuito al Pittore di Eretria, Athens, National Archaeological Museum, n. inv. 1629, dettaglio con Peithò, Harmonia e Kore. Bibliografia: ARV² 1250, 34; Buxton 1983, 51; Icard-Gianolio 1994, 242-250.

Al Pittore di Meidias è attribuita una *pelike* attica a figure rosse rinvenuta in Sicilia [Fig. 17].



17 | *Pelike* attica a figure rosse, lato A, 450-400 a.C., attribuita al Pittore di Meidias, New York, Metropolitan Museum of Art, n. inv. 37.11.23. Bibliografia: ARV² 1313,7; Icard-Gianolio 1994, 242-250; Shapiro 1993, 203-204.



18 | *Pelike* attica a figure rosse, lato B, 450-400 a.C., attribuita al Pittore di Meidias, New York, Metropolitan Museum of Art, n. inv. 37.11.23. Bibliografia: ARV² 1313,7; Icard-Gianolio 1994, 242-250; Shapiro 1993, 203-204.

19 | *Pelike* attica a figure rosse, 450-400 a.C., attribuita al Pittore di Meidias, New York, Metropolitan Museum of Art, n. inv. 37.11.23, dettaglio con etichetta. Bibliografia: ARV² 1313,7; Icard-Gianolio 1994, 242-250; Shapiro 1993, 203-204.

Il contesto raffigurato è sempre quello del corteo di Afrodite: sul lato B del vaso spicca, infatti, una scena di armonia tra Eracle e Deianira (marito e moglie) [Fig. 18], mentre la dea è raffigurata sul lato A del vaso, insieme a Museo, seduto a suonare la lira, alle Muse Melpomene, Tersicore, Erato, Calliope e alle compagne di corteggio, tra le quali Peithò, l'unica ritratta seduta, nell'angolo in basso a destra. Le iscrizioni, malamente conservate, sono state ridipinte in bianco da Hall (Beazley 1963) [Fig. 19].

Attorno al 420-410 a.C. si data l'*hydria* Hamilton, conservata al British Museum di Londra, attribuita al Pittore di Meidias e raffigurante un mito complesso, il quale, seppur molto antico, attraversa tutta la storia letteraria greca, ritrovandosi anche nelle fonti letterarie più tarde e che, per tal motivo, richiederebbe una trattazione a parte: il ratto delle Leucippidi, ovvero di Ileira e Febe, due delle tre figlie di Leucippo principe di Messenia promesse come spose a Idas e Linceo, ma rapite da Castore e Polluce [Fig. 20].



20 | *Hydria* attica a figure rosse, 420-410 a.C., riga superiore, attribuita al Pittore di Meidias, London, British Museum, n.inv. E 224. Bibliografia: ARV² 1313, 5; Cassin 1997, 818; Icard-Gianolio 1994, 242-250; Shapiro 1993, 206-207.

Il contenuto iconografico del vaso si distribuisce su tre diverse fasce, in cui, tra le 27 figure rappresentate spicca, nella fascia centrale, la presenza della nostra Peithò. A sinistra, la precede Afrodite che, adagiata sul suo altare, volge lo sguardo verso la scena del rapimento; indossa un lungo chitone con maniche borchiate, un mantello intorno alle gambe, orecchini, una collana di perline pendenti, bracciali e un copricapo, mentre con la mano destra sembra intenta a sistemarsi i capelli. Peithò è raffigurata nell'atto di fuggire, guardando ciò che lascia dietro a sé; con le braccia tiene sopra la spalla il suo mantello bordato; indossa un mantello con *apoptygma* e ornamenti come Afrodite; i suoi capelli sono raccolti con un filo di perle. Relativamente alla fuga di Peithò, le interpretazioni che si sono imposte sono principalmente due: che fosse colpevole di aver convinto le figlie di Leucippo a fuggire con i Dioscuri oppure che, inorridita dal rapimento forzato in corso, rappresentasse metodi di persuasione non violenti (Shapiro 1993, 206; si veda in particolare la nota numero 480 che suggerisce un richiamo tra Peithò e Bia in termini di persuasione amichevole e violenza. Sul rapporto Peithò e Bia si veda inoltre Foley 2012, 173-181) [Fig. 21].



21 | *Hydria* attica a figure rosse, 420-410 a.C., riga superiore, attribuita al Pittore di Meidias, London, British Museum, n.inv. E 224, dettaglio con Peithò. Bibliografia: ARV² 1313,5; Cassin 1997, 818; Icard-Gianolio 1994, 242-250; Shapiro 1993, 206-207.

Al 410-400 a.C., Shapiro data una *lekythos* attica a figure rosse, conservata al British Museum di Londra e attribuibile, con ogni probabilità, al Pittore di Meidias (Beazley 1963) [Fig. 22].



22 | *Lekythos* attica a figure rosse, 410-400 a.C., Maniera del Pittore di Meidias (Beazley 1963), London, British Museum, n. inv. E 697. Bibliografia: ARV² 1324, 45; Icard-Gianolio 1994, 242-250; Shapiro 1993, 203.

Afrodite è posta al centro della scena, seduta, con Eros alato appoggiato sulla sua spalla sinistra. Molte sono le personificazioni presenti sulla scena: oltre a Peithò, che figura sulla destra nell'atto di adornare un grande cesto sacrificale con quattro rami sormontati da spighe [Fig. 23], Eudaimonia, Paidia ed Eunomia.



23 | *Lekythos* attica a figure rosse, 410-400 a.C., Maniera del Pittore di Meidias (Beazley 1963), London, British Museum, n. inv. E 697, dettaglio con etichetta. Bibliografia: ARV² 1324, 45; Icard-Gianolio 1994, 242-250; Shapiro 1993, 203.

Dalla rassegna delle testimonianze iconografiche si ricava come la presenza di Peithò emerga in maggior misura dai vasi con scene di matrimonio, o comunque in contesti erotico-amorosi a carattere eterosessuale, con una forte preminenza di scene aventi per protagonisti Elena e Paride (Smith 2005).

V. Da Peithò in contesto amoroso a Peithò in contesto politico

A partire dal V secolo, Peithò, personificazione *in primis* della persuasione erotica, tramite la sua suggestiva abilità di disporre di “parole di miele” (Aesch. *Pr.* 172: μελιγλώσσοις), giunge a rappresentare anche la persuasione retorica.

La persuasione connessa alla politica, del resto, non può che fiorire nel contesto della polis, realtà unica nel mondo antico, unità costitutiva e non scomponibile, dimensione compiuta dell’esistenza, in cui l’uomo, l’aristotelico πολιτικὸν ζῷον trovava la sua piena realizzazione; e il collante in tutto ciò è costituito dal discorso, che, corroborato dalla parola persuasiva dolce, tenera, come il miele, volta a “conferire superiorità e produrre consenso” (Cassin 1997, 820) produce ora il ‘politico’. È proprio in questo frangente che va inquadrata la scena delle *Supplici* di Eschilo in cui Pelasgo, trovandosi tra due fuochi, tra due alternative che sembrano entrambe profetizzanti la rovina dell’equilibrio sociopolitico e dei rapporti di solidarietà, disperato e speranzoso si affida – o meglio, confida – in Peithò (e in Tyche) (*Supplici*, 522-523: ἐγὼ δὲ ταῦτα πορσυνῶν ἐλεύσομαι πειθῶ δ’ ἔπιτο καὶ τύχη πρακτῆριος. “Io andrò a disporre ogni cosa: siano con me, ad assistermi perché tutto si compia, Persuasione e Fortuna”).

Le Danaidi, in fuga dai cugini figli di Egitto che le braccavano per poterle sposare, approdano in Grecia, ad Argo, presso la corte del re Pelasgo, sperando di essere accolte; il re, in un primo momento, per timore di una guerra con l'Egitto, si rivela restio ad aiutarle: "infatti, una volta riconosciute le Danaidi come parenti e argive, ne consegue che anche i figli di Egitto sono parenti a argivi" (Centanni 2003, 874). Così, le donne si affidano a Zeus protettore dei supplici, la cui ira è molto temuta dal re, adombrando la macchia di sacrilegio che incombe su chi non rispetta i supplici, e minacciano di impiccarsi alle statue degli dèi con le loro cinture nel caso in cui non vengano accolte. È in questa apparentemente insolubile situazione dicotomica che Pelasgo si trova costretto a prendere la decisione che eviti il miasma alla città: porta la questione di fronte all'assemblea cittadina (Centanni 2012), confidando nell'assistenza di Peithò e Tyche, "le divinità, figure allegoriche dell'agire politico" (Centanni 2003, 875).

Pelasgo delinea così una situazione sociale e politica tutta diversa dal totalitarismo dinastico delle casate micenee: la città non coincide più con il palazzo del principe e il principe delega, o meglio condivide, diritti e responsabilità con tutti i cittadini. Le fanciulle rispondono, incoerentemente, richiamando il principe al diritto del potere assoluto, monarchico, che - come Pelasgo ha già dichiarato - non è più in vigore: secondo le Danaidi il principe è tutt'uno con la città, tutt'uno con il demos e può decidere senza consultazioni, con il suo "voto unico" (vv. 370-5). Le fanciulle danno voce a un'idea arcaica del potere, il principe rispetto al nuovo protagonismo politico del demos: egli non misconosce gli antichi diritti dell'ospite, ma è impegnato a traghettare quei valori all'interno dell'etica dialettica della polis [...]. Il principe persuaderà il demos e il demos imparerà ad avere pietà di chi si trova in difficoltà (Centanni 2003, 873).

Dal V secolo a.C., dunque, prioritariamente nelle fonti drammaturgiche, si assiste a una espansione della sfera di influenza di Peithò, sebbene non perda mai le sue connotazioni originali e esiodee della persuasione erotica. Anche se l'affermazione più estrema viene dall'*Ecuba* di Euripide, in cui Peithò è definita τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην (Eur. *Hec.* 816), è a partire da Eschilo che la sua influenza in tutte le attività umane comincia a diventare pervasiva e spesso perniciosa. Il coro dell'*Agamennone*, meditando sul peccato di Paride e sulle cause della guerra, presenta una

genealogia di Peithò come προβούλο<υ> παῖς ἄφερτος Ἄτας (Aesch. *Ag.* 386), costringendo gli uomini verso un destino già deciso (Aesch. *Ag.* 387-388: ἄκος δὲ πᾶν μάταιον. οὐκ ἐκρύφθη, / πρέπει δέ, φῶς αἰνολαμπές, σίνος. “Vano è ogni rimedio: non rimane occulta, / ma sempre riemerge, spia perversa, la piaga”). Nelle *Coefore*, la dea è invocata dal coro, insieme a Hermes, per portare i suoi poteri di inganno e unire le forze con Oreste, il quale, per accedere alla casa di sua madre, deve usare sia la persuasione della parola e l’inganno sia la forza della sua spada per ottenere la sua fine, a dimostrazione del fatto che persuasione e forza non sempre sono antitetiche, ma possono coesistere (*Coefore*, 726-729: νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθῶ δολία<ν> Ξυγκαταβῆναι, χθόνιον δ’ Ἑρμῆν καιρὸς νυχίους τοῖσδ’ [...] ἐφεδρεῦσαι Ξιφοδηλήτοισιν ἀγῶσιν. “Ora è il momento che Peithò, con i suoi inganni, scenda in campo; è il momento che Hermes dei morti presieda a questo scontro notturno tra lame assassine”).

E ancora, nelle *Eumenidi*:

Contro i demoni dei vincoli del sangue, che ostacolano con le loro ancestrali ragioni la fondazione dell’ordine politico, Atena ricorre alla persuasione – alla divina Peitho – e tramite l’incantamento delle parole seduce la Furia, fino a convertirla, a conciliarla al *logos*, la ragione della città; fino a imporre sui legami ancestrali che Erinni rivendica, il nuovo patto politico che inaugura fra i cittadini un diverso ordine di relazioni, in nome del quale l’uomo – a dispetto e a volte contro l’ordine naturale dei rapporti – è prima *polites*, cittadino, e poi figlio, padre, fratello. La forza della persuasione è una magia dialettica davanti alla quale le antichissime divinità si trovano disarmate, sprovvedute: le Erinni, convinte da Atena, si convertono alla fine dell’*Orestea* a diventare Eumenidi, demoni benefici, e a proteggere la città dalle viscere del suo sottosuolo, in cui staranno incatenate. Ma la tragedia ancora una volta insegna che l’antinomia non è risolvibile, ma soltanto contenibile in una forma precaria: l’atto di Atena infatti è fondamentale e costituente, ma non certo definitivo. Le Eumenidi – i ‘buoni geni’ – sono sempre pronte a ritornare in forma di demoni: come narra la tragedia di Edipo e della sua stirpe, evocate come Arai/ Maledizioni, possono nuovamente materializzarsi in Erinni e minacciare l’ordine della città, per chiedere conto del sangue versato del figlio, del padre, della madre, del fratello (Centanni 2011, 36 e ss.).

Dai passi eschilei, in breve, si desume che Peithò “è il nome stesso dell’ambivalenza della parola” (Cassin 1997, 819); è per il suo tramite che “s’insinua l’ambiguità che getta un ponte tra il positivo e il negativo” (Detienne 1977, 80-81); essa “può essere buona, come quella invocata da Atena nel giudizio di Oreste [...] o malvagia” (Cassin 1997, 819), come quella dell’*Agamennone*; la sua prorompente nei drammi del tragediografo resta comunque inequivocabile. In Eschilo, però, Peithò non diventa personaggio, ma – specie nelle *Eumenidi* – quasi lo è. È una sorta di doppio di Atena: Atena si fa Peithò, sancendo una “‘nuova’ giustizia [...] tutta basata sul dire, sull’argomentare, sul dialogare” (Cartabia 2021, 26) che si sostituisce a quella incardinata sulla maledizione.

Nell’ambito culturale e nelle pratiche rituali, Peithò era connessa ad Afrodite nella sua epiclesi di *Pandemos* (Paus. I, 22, 3: Ἀφροδίτην δὲ τὴν Πάνδημον, ἐπεὶ τε Ἀθηναίους Θησεὺς ἐς μίαν ἤγαγεν ἀπὸ τῶν δήμων πόλιν, αὐτὴν τε σέβασθαι καὶ Πειθῶ κατέστησε: τὰ μὲν δὴ παλαιὰ ἀγάλματα οὐκ ἦν ἐπ’ ἐμοῦ, τὰ δὲ ἐπ’ ἐμοῦ τεχνιτῶν ἦν οὐ τῶν ἀφανεστάτων. “Dopo aver concentrato gli Ateniesi dai demi in una sola città, Teseo istituì il culto di Afrodite *Pandemos* e di Peitho; ai miei tempi le statue antiche non esistevano più; quelle che c’erano, erano opera di artisti non tra i più oscuri”). Platone (*Simposio*, 180d-181b) operò una contrapposizione tra Afrodite *Pandemos* (*Venere vulgivaga* o *popularis*), descritta come la dea dei piaceri sensuali, e Afrodite Urania, o l’Afrodite Celeste: si tratta, con ogni probabilità, di un’invenzione platonica, destinata a larga fortuna, ma senza radici nella realtà culturale arcaica di Atene. Afrodite *Pandemos*, difatti, non è da intendersi come la meretrice tratteggiata da Platone, ma come colei che unisce tutti gli abitanti di un paese in un unico corpo sociale o politico; così, la funzione eminentemente civica di Peithò è testimoniata dall’istituzione nel V secolo a.C. di un culto in suo onore connesso a quello di Afrodite.

Pausania, come si è visto (Paus. I, 22, 3), scrive che il loro culto fu istituito da Teseo dopo avere effettuato il sinecismo dell’Attica. Al di là della metaforica e suggestiva affermazione euripidea secondo cui “La persuasione non ha altro tempio che la parola, e il suo altare è nella natura umana” (*Antigone*, fr. 170: οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος, / καὶ βωμὸς αὐτῆς ἔστ’ ἐν ἀνθρώπου φύσει), ad Atene sorgeva un suo santuario e la sede è sembrata essere, con quelle di altri antichissimi culti ctonii, ai

piedi del *pyrgos* della rocca micenea, nel versante sud-ovest dell'Acropoli, anche se, a oggi, non si conosce quale fosse la sua esatta ubicazione, sebbene Beschi (Beschi 1988, 234-257), sulla base di reperti epigrafici e architettonici, ha ritenuto essere immediatamente sotto il bastione di Atena Nike. L'associazione con Teseo dimostra che Pausania o la sua fonte consideravano il culto molto antico, oltre che stabilirne la validità, e l'ipotizzata collocazione del santuario varrebbe a "riportare quel culto almeno all'età micenea, e a invalidare la tesi dell'importazione dall'Oriente, perché è probabile che una dea straniera sia stata collegata con un momento fondamentale della storia della pòlis ateniese" (Pugliese Carratelli 1990, 68). Tuttavia, l'ipotesi summenzionata non ha trovato pieno riscontro presso tutti gli studiosi, tra i quali Greco, il quale consiglia di evitare "di versare nella muta *agora archaia* alle pendici dell'acropoli tutti gli avanzi della tradizione che non trovano una soddisfacente collocazione, come fanno molti oggi", mentre sottolinea come prioritario il carattere 'politico' del santuario, richiamandosi anch'egli a Teseo e al sinecismo (Greco 2009, 225).

VI. Conclusioni

In ultima analisi, la connessione con Afrodite *Pandemos* e il sinecismo di Atene sancisce la funzione civico-sociale di Peithò, che poteva assumere il ruolo di garante della concordia anche politica della città, nonché condurla verso la democrazia, o, come sostiene Isocrate (*Antidosis*, 249), verso gli eccessi dei Sofisti.

Così, limitare Peithò a un contesto ristretto non è semplice per via della sua natura ambivalente: i suoi poteri erotici sono anche poteri retorici; ambito amoroso e ambito politico non si escludono a vicenda, ma anzi convivono, quasi fondendosi, per cui è difficile discernere la preminenza di un aspetto piuttosto che di un altro; la doppia *timè* della Persuasione confluisce in un unico contesto d'azione: quello civico; è il collante, il *logos* tra due diverse sfere di influenza dell'uomo greco - e dell'uomo in genere -, quella pubblica e quella privata; e il contesto matrimoniale, ovvero quello in cui la sua presenza è pressoché esclusiva nell'iconografia di V secolo a.C., è il luogo in cui questa sintesi si realizza.

Questo connubio, in fondo, emerge anche dalle stesse fonti drammaturgiche. Nelle *Supplici*, per esempio, il contesto d'azione di

Peithò è sì politico, ma inquadrato in una questione originata da un matrimonio forzato dal quale le Danaidi fuggono.

Inoltre, non va dimenticato che la rappresentazione di tali scene nell'Atene del tempo era sicuramente legata all'esigenza di procreare figli in periodo di guerra, in modo da potere affermare il dominio ateniese e veicolare il nuovo e originale ideale democratico, incardinato su *isegoria*, *isonomia* e *parrhesia*, ma forse soprattutto sul predominio della Persuasione.

In this sense weddings serve as a continuation or an expression of the unity and strenght begun in the *synoikismos* (Pala 2010, 210).

Peithò è così, più in generale, "the personification of a quality essential for the well-being of a democratic state" (Pala 2010, 196) e viene in tal modo a configurarsi come l'ideale democratico *par excellence*; essa è il nome della democrazia prima che nasca la parola che la definisca e il fatto stesso che essa possa essere rappresentata sul fregio del Partenone, monumento simbolo dell'Atene democratica del V secolo a.C. e della grecità in genere, costituisce in tal senso una interessante suggestione; ma quella relativa al frammento rimane, allo stato attuale, una *vexata quaestio* e contribuisce nel restituirci una peculiare immagine di Peithò: affascinante nella sua complessità ed enigmaticità.

Bibliografia

Fonti

Eschilo, *Le tragedie*

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

Esiodo, *Tutte le opere e i frammenti*

Esiodo, *Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolii*, introduzione, traduzione, note e apparati di C. Cassanmagnago, Milano 2009.

Euripide, *Fragments*

Euripide, *Fragments. Aegues-Meleager*, edited and translated by C. Collard and M. Cropp, Cambridge-London 2008.

Euripide, *Ecuba*

Euripide, *Ecuba*, introduzione, traduzione e commento a cura di L. Battezzato, Milano 2010.

Pausania, *Periegesi della Grecia*

Pausania, *Periegesi della Grecia. Libro I. L'Attica*, introduzioni, testo e traduzione a cura di D. Musti, commento a cura di L. Beschi e D. Musti, Milano 1987.

Pausania, *Periegesi della Grecia*

Pausania, *Periegesi della Grecia, Libro V. L'Elide e Olimpia*, testo e traduzione a cura di G. Maddoli, commento a cura di G. Maddoli e V. Saladino, Milano 2007.

Platone, *Simposio*

Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, testo critico di J. Burnet, Bologna 2001.

PMGF

Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta, vol. I, a cura di M. Davies, Oxford 1991.

Saffo, *Frammenti*

Saffo, *Frammenti*, Antologia di versi con introduzione, testo, traduzione, commento a cura di G. Tedeschi, Trieste 2015.

Riferimenti bibliografici

Amelung 1893

W. Amelung, *Frammento del fregio del Partenone*, "Buletino dell'Imperiale Istituto Archeologico Germanico", sezione romana VIII (1893), 76-78.

ARV²

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

Beschi 1988

L. Beschi, *Il fregio del Partenone: una proposta di lettura*, in E. La Rocca (a cura di), *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano 1988, 234-257.

Boardman, Finn 1985

J. Boardman, D. Finn, *The Parthenon and its sculptures*, London 1985.

Brommer 1979

F. Brommer, *Die Parthenon-Skulpturen: Metopen, Fries, Giebel, Kultbild*, Mainz am Rhein 1979.

Buxton 1983

R.G.A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy. A study of Peitho*, Cambridge 1983.

Cartabia 2021

M. Cartabia, *Una parola di giustizia. Le Eumenidi, dalla maledizione al logos*, Roma 2021.

Cassin 1997

B. Cassin, *Le arti della persuasione*, in S. Settis (a cura di), *I Greci: storia cultura arte*

società, vol. II, *Una storia greca II. Definizione (VI-IV secolo a.C.)*, Torino 1997, 817-837.

Centanni 2011

M. Centanni, *La nascita della politica: la Costituzione di Atene*, Venezia 2011.

Centanni 2012

M. Centanni, "Fior da fiore": ospitalmente, politicamente. Nota a Aesch, *Suppl.* 963, "Maya" LXIV, II, maggio-agosto (2012), 203-208.

Detienne [1967] 1977

M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica, edizione originale Les maitres de verite dans la Grece archaique*, Paris 1967, traduzione italiana di A. Fraschetti, Bari 1977.

Foley 2012

M. Foley, *Peithò and Bia: The Force of Language*, "Symplokē" 20, 1-2 (2012), 173-181.

Greco 2009

E. Greco, *Su alcuni studi di topografia ateniese alla Saia: vecchie ipotesi e nuove prospettive*, "ASAtene" LXXXVII, III, 9, I (2009), 217-233.

Icard-Gianolio 1994

N. Icard-Gianolio, *Peitho*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, Zürich-München 1994, 242-250.

Michaelis 1871

A. Michaelis, *Der Parthenon*, Leipzig 1871.

Pala 2010

E. Pala, *Aphrodite on the Akropolis: evidence from attic pottery*, in A. C. Smith and S. Pickup (eds.), *Brill's Companion to Aphrodite*, Leiden Boston 2010, 195-216.

Pugliese Carratelli 1990

G. Pugliese Carratelli, *Tra Cadmo e Orfeo. Contributi alla storia civile e religiosa dei Greci d'Occidente*, Bologna 1990.

Robertson, Frantz 1975

M. Robertson, A. Frantz, *The Parthenon Frieze*, New York 1975.

Sabbatucci 2000

D. Sabbatucci, *La prospettiva politico-religiosa. Fede, religione, cultura*, Milano 2000.

Shapiro 1988

H.A. Shapiro, *Le origini dell'allegoria nell'arte greca*, in E. La Rocca (a cura di), *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano 1988, 318-350.

Shapiro 1993

H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The representation of abstract concepts 600-400 B.C.*, Zürich 1993.

Smith 2005

A. Smith, *The politics of weddings at Athens: an iconographic assessment*, "Leeds International Classical Studies" 4, no. 1 (2005), 1-32.

Stafford 2000

E. Stafford, *Worshipping Virtues. Personification and the Divine in Ancient Greece*, London 2000.

English abstract

Starting from the fifth century BC there is an important development of the representations of Peithò, the personification of persuasion, in vase painting, where the figure is emblematically accompanied by an inscription which certifies its identity. The complex and multifaceted nature of the personification emerges from a study of literary and iconographic sources, so that we can speak of a double time of Peithò, which takes place in both the erotic-amorous and in the political spheres. Its eminently civic function, in particular, is testified by the institution of a cult in her honor connected to that of Aphrodite Pandemos in the fifth century BC. The research originates from a recent episode: the transfer from Sicily to Athens of the so-called "Fagan artifact", a marble fragment belonging to the eastern frieze of the Parthenon. It consists of a foot, framed by a drapery, belonging to an uncertain figure, usually identified either with Artemis or with Peithò.

keywords | Fagan artifact; Peithò; Persuasion.

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)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues - friends and scholars - who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Giocasta, Clitemnestra, la Corifea

Interviste a Maddalena Crippa, Laura Marinoni, Gaia Aprea. Con un intervento di Peter Stein (Siracusa 2022)

a cura di Gaia Gallitto e Mariarita Barresi

L'*ethos* dei personaggi è, secondo Aristotele nella *Poetica*, il secondo dei sei elementi costitutivi di una tragedia greca, dopo il *mythos*:

È dunque necessario che di tutta la tragedia ci siano sei parti, grazie a cui la tragedia ha una propria qualità; esse sono racconto, caratteri, linguaggio, pensiero, vista e musica [...]. La tragedia è infatti imitazione non di uomini ma di azioni e di modi di vita; non si agisce dunque per imitare i caratteri, ma si assumono i caratteri a motivo delle azioni; pertanto, i fatti, cioè il racconto, sono il fine della tragedia, e il fine è la cosa più importante di tutte. Inoltre, senza azione non può esserci tragedia, senza caratteri può esserci; le tragedie della maggior parte dei moderni sono in effetti prive di caratteri, e in generale, sono molti i poeti di questo genere, come anche tra i pittori Zeusi si trova così in rapporto a Polignoto: Polignoto è un buon pittore di caratteri, mentre la pittura di Zeusi non ne presenta alcuno [traduzione di Diego Lanza, Aristotele. *Poetica*, Milano 2017, 136-139].

Stando al passo citato, il racconto è la parte più importante nella costituzione di uno spettacolo tragico in quanto è imitazione delle azioni, la cui somma crea la struttura portante di tutta la messinscena. Aristotele definisce 'carattere' la qualificazione di coloro che agiscono, aggiungendo che "senza l'azione non ci sarebbe la tragedia mentre senza i caratteri ci potrebbe essere" in quanto il carattere di un personaggio si determina attraverso il susseguirsi di quelle azioni, guidate da una scelta, che muovono i fili della trama drammaturgica. Il *mythos* in ordine cronologico (nel processo di scrittura drammaturgica) e di importanza precede inevitabilmente lo sviluppo dell'*ethos*, e tuttavia il prodotto finale sarà l'esito della sintesi armonica di tutte le componenti. Evidente è inoltre che, in base alla prospettiva che ognuno di noi adotta in relazione al testo,

di volta in volta uno degli elementi può emergere rispetto agli altri, singolarmente o insieme. E così sul piano della lettura acquisirà maggiore rilevanza l'aspetto formale del testo, dato dall'unione di trama e *lexis*. Invece dal punto di vista della regia e della messinscena diventano fondamentali tutti gli aspetti che rendono vivo il testo: non solo il *mythos*, considerato l'anima della tragedia da Aristotele, ma anche e soprattutto lo spessore del personaggio, ossia il suo *ethos* – senza tralasciare gli altri elementi quali il pensiero (*dianoia*), lo stile (*lexis*), la componente musicale (*melopoiia*), lo spettacolo (*opsis*).

L'interesse e il piacere che ancora si prova assistendo a spettacoli composti più di 2500 anni fa dipende dal fatto che in scena vediamo vivere davanti ai nostri occhi quei personaggi a noi noti, che fanno parte del nostro background culturale, mentre mettono a nudo il loro *ethos*. Ed è soprattutto in quei caratteri che ognuno di noi trova degli aspetti in cui immedesimarsi o da respingere con repulsione. Anche se parossistiche o addirittura estreme, le storie dei grandi eroi tragici del mito toccano l'animo di tutti noi e si fanno portavoce di gioie, ansie, preoccupazioni, dubbi che trascendono l'epoca di composizione. I drammi greci antichi, in questo, hanno la capacità di attrarre il pubblico proprio attraverso l'*ethos* dei loro grandi protagonisti, e così sono capaci di suscitare ancora emozioni autentiche.

Dalla nostra prospettiva di studentesse di Filologia classica, abbiamo raccolto le preziose testimonianze di tre interpreti d'eccellenza, che qui presentiamo nella successione in cui sono state realizzate le interviste: Gaia Aprea (intervistata il 30 maggio 2022), Maddalena Crippa (intervistata il 17 giugno 2022), Laura Marinoni (intervistata il 24 agosto del 2022), le quali nella stagione teatrale 2022 del Teatro greco di Siracusa si sono distinte rispettivamente nel ruolo di Corifea nell'*Agamennone* con regia di Davide Livermore, Giocasta nell'*Edipo re* con regia di Robert Carsen, Clitemnestra nell'*Agamennone* con regia di Livermore.

Intervista a Gaia Aprea, Corifea in *Agamennone* (Siracusa 2022)

Il Corifeo è un ruolo centrale e complesso nella drammaturgia antica, da lei interpretato nel 2011 nell'Andromaca dove la ricordiamo anche nei

panni di Teti; ancora nel 2012 nelle Baccanti di Antonio Calenda ha dato forma allo spirito delle menadi e negli ultimi due anni nell'Oresteia diretta da Davide Livermore. Rispetto a quanto abbiamo studiato sul ruolo del Coro nel dramma antico, qual è il significato da attribuire oggi a questo personaggio/non personaggio? E qual è la tecnica interpretativa da lei adottata nel presentare in scena un ruolo che rappresenta la voce corale, molteplice, il 'filtro estetico' tra scena e pubblico?

Inizio a rispondere dalla seconda domanda, cioè su come io personalmente ho portato in scena queste Corifee. Essendo il personaggio più ambiguo, ovvero meno delineato all'interno della tragedia, perché non ha la connotazione di un personaggio principale, né una sua personalità specifica è, in genere, il personaggio sul quale la regia interviene maggiormente ed espone, spesso, la sua tesi propositiva rispetto al testo. Non a caso, infatti, mi è capitato di fare le cose più disparate in questi anni. Quindi interpretando particolarmente Corifee e Corifei in quei casi io non sono dovuta intervenire decidendo che strada dare al personaggio, mentre se interpreti Clitemnestra, interpreti Cassandra, hai un margine di approccio al ruolo maggiore, come accade normalmente nel teatro che non sia tragedia classica. Non a caso, nel 2011 nell'*Andromaca* io ero la Corifea ma al contempo ero una dea, Teti, che nel testo di Euripide compare alla fine concludendo con un grande monologo, mentre nella messinscena dall'esterno seguiva l'andamento di tutta la vicenda, sin dall'ingresso del coro. Ho fatto poi la Corifea nelle *Baccanti* con la Martha Graham Dance Company in cui lo spirito dionisiaco era portato avanti dalla furia molto forte e connotata di questo corpo di ballo così importante, per cui c'era bisogno di un contrappeso vocale molto presente, che mi era affidato non per contrastare ma per supportare questa fisicità così eccelsa.

In questo caso, Livermore ha ribaltato il coro dell'*Agamennone*, solitamente costituito dai vecchi argivi, poiché voleva – e qua interviene la tesi di regia – dimostrare che siamo all'interno di un regime totalitario instaurato da Clitemnestra alla partenza di Agamennone, intento che verrà chiarito definitivamente con l'uccisione del marito. Siamo all'interno di un regime totalitario in cui nessuno può parlare, in cui vige una finta democrazia e un finto quieto vivere. Così i vecchi argivi sono affidati a tre signori in sedia rotelle, vecchi reduci di guerra ai quali non è concesso parlare perché loro sono i detentori della verità e direbbero come sono

andate veramente le cose: rivelerebbero, per esempio, che la regina stava usurpando il potere del marito e che la regina è l'amante di Egisto. Ma questo non è possibile, la regina e il regime totalitario non lo permettono. E quindi Livermore ha creato una sorta di esercito di crocerossine-infermiere-schiave che hanno il compito di tenere a bada questo ordine costituito. In questo caso io sono la 'capa' di questo corpo di spedizione punitiva, il che non vuol dire però – e in ciò risiede il punto commovente di questo coro e anche quello che a me più piace – che a sua volta questa sorta di piccola *Kapò* subisca il potere, e che è d'accordo con esso, anzi ella stessa, in dei piccoli stralci interpretativi, evidenzia quanto sia difficile vivere entro un ordine costituito senza poter dire la verità, tanto più quando sei quella che deve detenere l'ordine, quella che deve far sì che l'ordine non venga sovvertito.

In questo senso torniamo all'inizio della domanda: qual è il senso del coro e il significato che possiamo dare oggi a questo ruolo. Io direi assolutamente quello che si poteva dare all'epoca. Il coro rappresenta il filtro, il punto di vista di un ipotetico pubblico, più prossimo alla vicenda che con sguardo oggettivo la guarda, la commenta, o la subisce. Mi sembra anche molto importante oggi, in particolare, in un mondo in cui l'approccio al teatro è cambiato – parlo in genere per le nuove generazioni e per la stragrande maggioranza del pubblico – avere uno sguardo esterno che ti riporta alla realtà dei fatti [Fig. 1].



1 | Gaia Aprea nel ruolo di Corifea in una delle scene dell'*Agamennone*. Intorno a lei gli altri componenti del coro: Maria Laila Fernandez, Alice Giroladini, Marcello Gravina, Turi Moricca, Valentino Virando (foto di Franco Centaro).

Come è stato detto, nel caso della rappresentazione curata da Livermore il coro appare più variegato rispetto a quello eschileo, composto da soli anziani argivi, e a dominare è proprio la Corifea, secondo l'interpretazione registica. Laddove è riuscita a ritagliare per sé un margine di libertà interpretativo, si è ispirata a una figura o a un modello in particolare?

La proposta del personaggio, e la creazione di una Corifea che non esiste nel testo eschileo, è nata interamente dal regista. Come sempre avviene in queste cose però – e questo è anche il bello del teatro – il regista arriva con una proposta che poi plasma e crea in relazione alla creta o al marmo che si trova sottomano, quindi poi sta anche al regista assecondare una venatura piuttosto che un'altra. Andando avanti nella creazione di questo personaggio così duro e spietato, ci siamo insieme resi conto, quasi senza dircelo, in maniera impercettibile, che in alcuni momenti potevamo far vedere in filigrana la vita di questa donna che probabilmente ha dedicato la sua esistenza al servizio del potere, forse lasciando da parte aspetti più intimi della sua vita privata. Ci siamo accorti che alcune parti, pronunciate dai vecchi argivi nel testo originale, potevano essere cucite sul mio personaggio che finisce per inglobare in sé una sorta di rammarico o rimpianto per un passato che non sappiamo se lei ha vissuto o non ha vissuto, ma del quale le hanno parlato. C'è una battuta in particolare, che esemplifica, secondo me, ciò che sto cercando di dire. A un certo punto il Coro racconta come è iniziata la guerra. Il regista, in questa scena, mi ha suggerito di avvicinarmi a uno dei vecchi argivi che all'orecchio mi dice: "Tutto questo l'abbiamo fatto per una donna". Ma, all'interno del regime autoritario, questo non può essere detto perché non si può dire che la guerra in realtà l'hanno fatta solo per una donna, bisogna dire che l'hanno fatta per motivi di conquista. Allora il regista ha pensato di farmi ripetere la vera battuta "Tutto per una donna a cui un solo marito non è bastato". Ciò fa emergere il rammarico della Corifea che invece probabilmente non ha avuto neanche un marito, che si è sacrificata per il potere, che vede intorno a sé la distruzione di tutti per una donna che ha portato a questo sfacelo, perché un solo uomo non le è bastato. Il pubblico probabilmente non potrà mai capire cosa sto facendo in quel momento, ma lo recepisce in maniera indiretta.

Da qui si creano micro-libertà all'interno del testo. Un altro esempio è quando si parla della bella Artemide che ama tutti i cuccioli appena nati

dal passo malfermo; anche in questo caso per tirare fuori l'umanità della donna – quando io parlo dell'umanità di una Corifea, è sempre un'umanità non personale, ma oggettivata, io sto parlando di tutte quelle donne che si sono asservite al potere, che si sono trovate all'interno di una società in una situazione più grande di loro che le ha inglobate, io sono sempre nella mia specificità portatrice di un messaggio – che probabilmente non ha avuto figli o anche se li ha avuti è sempre stata una donna in carriera, quando parla della bella Artemide per un attimo rivede questi bambini, la commuovono, insieme al fatto che non ha mai potuto essere una madre dolce. Ma è solo un istante, poi ritorna subito in sé, perché non può far vedere che si sta commuovendo.

Inoltre, il regista si era convinto che io assomiglio a Polly della serie tv *Peaky Blinders*. Livermore, per la fisicità del personaggio e l'aspetto fenomenologico, mi ha parlato di Polly per ricreare questo tipo di donna, di femminilità dura, cinica, ma in realtà molto umana, e tuttavia capace anche di andare oltre la femminilità pur di raggiungere i suoi scopi. Dopodiché io ho preso in esame anche altri due personaggi, sempre cinematografici: Emma Thompson, in *Quel che resta del giorno*, per quel tipo di discrezione fatta di piccoli gesti silenziosi, perché la sua vita dedicata al lavoro e la sua femminilità è sacrificata a questo scopo, e per quel tipo di compostezza ed eleganza. Ho visto anche qualche film sui lager nazisti perché l'immagine che mi è venuta in mente è quella tipica dei *Kapò*. Ovviamente quando ti trovi in una situazione del genere molto spesso sei costretta a diventare violenta per salvaguardare te e chi ti sta intorno. Ecco, io avrei voluto esprimere qualcosa di simile sulla scena [Figg. 2-3].



2 | Helen McRory nel ruolo di Elizabeth Polly Gray nella serie televisiva britannica *Peaky Blinders*, ideata e diretta da Steven Knight (2013-2022).

3 | Emma Thompson ed Anthony Hopkins in *Quel che resta del giorno*, regia di James Ivory (1993).

Una delle capacità richieste al Corifeo, oltre alla recitazione, è il saper cantare e danzare per dar corpo alle sezioni corali della tragedia. Ci chiediamo in che modo si è preparata a essere la Corifea di Oresteia 2021-2022? E in che misura le conoscenze musicali di Davide Livermore hanno influito nella resa complessiva del dramma messo in scena?

Per quanto riguarda la domanda personale su come ci si deve preparare, certo è che uno non arriva e dice: "Ora mi preparo per fare la Corifea". È un po' un bagaglio tecnico che ci si porta dietro da attori e che si costruisce negli anni. Avere la libertà di poter utilizzare la voce fa parte dei doveri di un attore, come un cantante che deve studiare canto, l'attore deve studiare per saper utilizzare la voce. C'è una serie di strumenti tecnici dei quali bisogna essere in possesso, non fosse altro che per non perdere la voce. L'attore deve sapere come urlare, deve sapere come fare un pianissimo, sapendo che in realtà sta timbrando per cinquemila persone. Se sei più giovane aiuta fare esperienza. Quando mi esibì ad Epidauro con Terzopoulos avevo 23 anni e, ovviamente, avere a che fare in giovane età con uno spazio così grande ti dà la dimensione di dove dovrai arrivare per portare la voce. Però una volta che arrivi a una certa età, un certo bagaglio tecnico te lo porti dietro.

Per quanto riguarda Livermore, il suo approccio al testo è completamente musicale. In questo io sono molto affascinata perché ho un amore, vengo da una famiglia di musicisti, mio padre è direttore di orchestra, mio nonno era pianista, quindi l'approccio musicale mi piace. Livermore, sia l'anno scorso che quest'anno, ha cercato di ricreare il 'madrigalismo' cioè, quando a un certo punto, nel 1500, uomini colti e intellettuali si riunirono a Firenze e istituirono la Camerata de' Bardi, volendo ripristinare, secondo loro, la tragedia greca, in realtà inventarono il melodramma. Questo perché loro, non avendo elementi oggettivi dai quali partire, ma solo brandelli di testo, ipotizzavano che gran parte della tragedia fosse musicata con movimenti ritmici e percussioni, cioè che il testo fosse fortemente connesso all'andamento musicale. Partendo da questo si è iniziato a creare un andamento della frase che seguisse l'andamento musicale, o meglio che un andamento musicale seguisse il senso della parola. Vi faccio un esempio: "Il cielo è su, la terra è giù", o "Vado dalle stelle alle stalle" – io devo assecondare con l'intonazione della voce l'altezza del cielo o delle stelle e la bassezza delle stalle o della terra.

Questa è una scelta molto affascinante e ti dischiude sensi nascosti delle parole molto semplici. Quando poi tu ascolti Monteverdi – Livermore ci ha fatto fare ascolti di Monteverdi o di opere coeve – senti come ci sia una connessione fortissima fra la parola e l’andamento musicale: l’andamento musicale fatto parola e la parola fatta andamento musicale diventano teatro. Improvvisamente la parola connessa alla musica nel suo senso stretto diventa rappresentabile. È una stupidaggine ma, per esempio, nella frase “E ora arriva il re” noi possiamo pronunciare il tutto sulla stessa altezza e ritmo, come urlandolo. Ma se invece riportiamo la parola alla realtà ‘ora’ significa ora, in questo preciso momento, ed è meglio fare una pausa espressiva dopo “E ora”, mentre “arriva il re” si pronuncia dopo, tutto d’un fiato, con un ritmo più sostenuto e con una tonalità più bassa e profonda. Così succede qualcosa, c’è una concretezza e adesione tra parola e senso trasportata in una dimensione musicale.

Altra frase è “E così Agamennone accettò di farsi carnefice della figlia, onde far ripartire le navi e ricominciare la guerra”. Livermore mi faceva notare che le navi a quell’epoca andavano col vento; invece, la guerra è una cosa tremenda che fa rumore. Quindi diceva di dire “onde far ripartire le navi” come se si sentisse il vento, con un ritmo più lento mentre “e ricominciare la guerra” espresso con più forza e profondità. Rievoco con la parola l’immagine di quello che voglio rappresentare in quanto noi siamo detentori di immagini in parola. Cioè noi abbiamo il dovere di ricreare in maniera subliminale nella mente dello spettatore l’immagine con il nostro strumento, che è il corpo, noi attori ci dobbiamo rifare a un’onomatopea della musicalità che riporti al senso. In questo Livermore è stato molto attento. Poi, siccome lui è un uomo estremamente colto e complesso, da questo è partito con interventi musicali che andassero in assonanza o dissonanza rispetto all’andamento della recitazione. Quindi abbiamo usato per esempio un canone dodecafonico (nella dodecafonia invece delle 7 note si contemplano tutte e 12, toni e semitoni) che destrutturasse. Questo è destabilizzante per l’orecchio umano anche se in realtà esiste in natura, non è rassicurante. Allora nei momenti in cui si voleva dimostrare la scomposizione dell’ordine mentale, il caos, soprattutto quando interviene Cassandra, cioè una sorta di alieno che viene fra noi e che percepisce cose che noi umani non percepiamo, lì è stata usata la dodecafonia [Fig. 4].



4 | Un momento delle prove con il regista Davide Livermore (foto di Franco Centaro).

Abbiamo utilizzato Bach per il tema di *Ifigenia* poi distorto e rimodellato, fino ad arrivare alla chitarra elettrica, presente in altri momenti. L'intero spettacolo è una sorta di architettura musicale che ha colonne portanti, capitelli, volte, volute, anti-bui, luci, il pubblico non lo potrà capire ma noi all'interno sappiamo che il regista, oltre ad aver costruito un apparato scenico visivo, ne ha costruito anche uno sonoro, il che può essere accettato o meno, a seconda del proprio gusto personale, però c'è comunque un monumento sonoro che non è minimamente lasciato al caso. Tutto parte dalla voce dell'attore e dal senso che si vuole ridare. È un dialogo con la musica, un approccio musicale che, se fatto bene, rivela anche l'aspetto psicologico.

La lettura e la recitazione sulla scena di queste parole e di questi miti che ha interpretato nel corso degli anni al Teatro greco di Siracusa, hanno lasciato qualcosa in lei? E in cosa ritiene che possano essere insegnamenti ancora validi per l'attore e più in generale per l'uomo di oggi?

Siracusa, fatemelo dire, è un luogo unico al mondo, abbiamo un gradissimo patrimonio, è uno dei luoghi in cui la tragedia viene vissuta. Ed è merito dell'INDA l'aver riportato a teatro decine di centinaia di giovani, l'aver riunito il teatro alla gente in maniera così diretta e semplice. Anche il fatto che le rappresentazioni inizino di giorno e poi piano piano scende la sera, permette di entrare nella storia, è un modo straordinario di fruire il teatro. Non c'è quel concetto del "mettiamoci fichi e andiamo a teatro", è come se il teatro facesse ancora parte della vita sociale della polis e questo avviene solo qui al mondo. È vero, esiste Epidauro, ma lì il teatro è fuori

dalla città, qui invece si respira teatro anche camminando in Ortigia, c'è una cultura teatrale strepitosa. A parte Siracusa, che io ringrazio come attrice e cittadina italiana, ho avuto la fortuna di avere molto a che fare con la tragedia greca. Al mio debutto a 23 anni feci *Edipo a Colono* di Glauco Mauri, nel ruolo di Antigone, e la Corifea nell'*Edipo re*. Poi con Terzopoulos feci prima Ismene nell'*Antigone* e l'anno dopo ero la protagonista nell'*Antigone* di Sofocle con la stessa regia. Poi feci un'altra *Antigone* con Terzopoulos, poi *Andromaca*, poi *Baccanti*, *Prometeo*, poi l'*Oresteia* in cui facevo Cassandra e Atena. Di tragedia ne ho fatta parecchia, quindi non posso scindere il mio essere attrice dalla tragedia greca. Cosa mi porto dietro? Io potrei dire tutto, faccio prima a dire cosa non mi porto dietro. Secondo me in quello che hanno detto i Greci c'è tutto, tutte le tipologie di donne, e parlo specificamente di donne perché è incredibile che in una società come quella greca, nonostante le donne non recitassero (non sappiamo nemmeno se le donne potessero andare a teatro o meno), ci fosse un'attenzione tale al mondo femminile. Come facciamo a superare Antigone? Antigone è tutte le giovani Greta che esistono oggi, tutte le giovani che si sono ribellate all'ordine costituito, perché non volevano subire ingiustizie. Elettra, io non l'ho mai interpretata, ma è la ragazza che subisce per tutta la vita una madre accentratrice che ti schiaccia e non ti permette di vivere, di essere te stessa. C'è la donna che tradisce: Clitennestra. C'è la donna fedele tutta la vita, che aspetterà il marito con pazienza: Andromaca. C'è la nascita della giustizia, personificata da Atena. C'è Cassandra che vede quello che gli altri non vedono ed è trattata come una pazza. C'è Medea, la donna fuori di sé per gelosia che arriva a uccidere i figli. Chi va a teatro deve cercare di capire, deve spegnere il telefono e ascoltare e, anche se ci si distrae ogni tanto, qualcosa delle parole della tragedia rimane e passivamente si impara. Addirittura, nell'antica Grecia veniva dato un obolo a chi andava a teatro, non eri tu a pagare il biglietto ma era lo stato a pagarti. Poi, a Roma, ti pagava anche le terme così eri ripulito sia dentro che fuori. Insomma, una società meravigliosa!

Intervista a Maddalena Crippa, Giocasta in Edipo re (Siracusa 2022)

Nell'Edipo re di scena quest'anno a Siracusa lei dà corpo e voce al personaggio drammaturgicamente centrale, intorno a cui ruotano passioni e movimenti della tragedia. Ma già nel 2016 qui a Siracusa lei aveva dato voce e corpo a un'altra grande figura tragica, Clitemnestra, interpretando il personaggio dell'Elettra di Sofocle, con la regia di Gabriele Lavia [Fig. 5]. Nel suo scontro con la figlia Elettra, le scelte registiche hanno influenzato la sua interpretazione del carattere del personaggio ideato dal drammaturgo Sofocle?



5 | Maddalena Crippa nei panni di Clitemnestra in una delle scene dell'*Elettra* di Sofocle diretto da Gabriele Lavia nel 2016.

Assolutamente sì, il regista ha un ruolo decisivo nell'interpretazione del personaggio, il lavoro di uno spettacolo è un insieme corale che viene diretto, articolato e tenuto insieme dal regista, dalla sua visione, dalla sua concezione della spazialità della messinscena. Giocasta e Clitemnestra sono due personaggi completamente diversi. Clitemnestra è un personaggio fortissimo, che ha vissuto il lutto di Ifigenia, della figlia sgozzata da Agamennone, che poi tradisce con Egisto; è come una tigre sulla scena, è una donna che prova l'odio, che medita la vendetta, che agisce; tutte passioni che i Greci hanno saputo esprimere e rappresentare, come anche il dolore di Ecuba delle *Troiane*.

Giocasta invece non sa che Edipo è suo figlio, lo ama profondamente, ha avuto dei figli da lui. Di solito in teatro io ho un temperamento molto forte e qui, invece, Carsen mi ha proposto questa versione molto interiore, come emerge soprattutto nel finale, recitato di spalle con un sibilo di voce strozzata, allorché Giocasta è investita dalla verità, al punto da togliersi la vita. Io inizialmente ero un po' titubante per alcune scelte registiche, come quella dei cocktail, che mi sembravano un po' azzardate e che invece alla fine ho sposato completamente. Ecco, bisogna essere capaci di servire al meglio le proposte del regista. Forse avrei lottato di più se fosse stato in contraddizione con il testo; invece Carsen ha saputo dare il giusto peso alla parola [Fig. 6].



6 | Il regista Rober Carsen mentre discute con l'attore Giuseppe Sartori (Edipo) durante uno dei momenti delle prove (foto di Maria Pia Ballarino).

Quest'anno è protagonista nell'Edipo re, con la regia di Robert Carsen, nel ruolo di Giocasta. Nella prima parte della tragedia, quando la donna è ancora inconsapevole della realtà dei fatti, abbiamo scorto nella modalità e tonalità della sua recitazione l'intento di far emergere l'istinto materno verso Edipo e, quasi come contraltare, una certa freddezza verso il figlio abbandonato che crede morto. Abbiamo visto bene? Ha lavorato in questo senso?

Io non trovo che il comportamento di Giocasta verso Edipo sia così materno, al contrario è femminile, è una donna innamorata [Fig. 7]. L'aspetto materno è solo verso i quattro figli avuti da Edipo. Per il nuovo marito prova un amore passionale. I due si baciano, si toccano, anche se c'è una differenza di età molto forte. Ho lavorato secondo le coordinate

richieste dal regista. Infatti, la potenzialità del teatro può essere amplificata da una regia che rispetta il testo o distrutta da una regia che gli va contro. Oggi va molto di moda usare il testo antico per esprimere il punto di vista del regista, che però spesso non ha alcuna aderenza all'originale. Cosa bisogna innovare se umanamente il racconto ci riguarda oggi come allora? Nella vita di ognuno, anche in quella più fortunata, possono arrivare dei fallimenti.



7 | In primo piano Giuseppe Sartori e Paolo Mazzarelli, rispettivamente nei panni di Edipo e Creonte, sullo sfondo Maddalena Crippa nel ruolo di Giocasta (foto di Tommaso Le Pera).

Recitare è il mestiere che amo; il teatro è forse uno degli ultimi luoghi dove puoi ancora ritrovare la connessione con la tua potenza umana quando assisti a uno spettacolo che ti tira dentro, che accende la tua immaginazione e ti coinvolge insieme ad altri in un presente assoluto. Il risveglio che ti procura il teatro è meglio dell'effetto di qualsiasi droga, uno si sente tirato dentro con il cuore e le viscere, sei portato a sviluppare emozioni, è l'esperienza migliore, quando funziona. Trovo che un merito di questo spettacolo sia la chiarezza dall'inizio alla fine, anche gli interventi della musica e del coro sono al servizio di ciò che veramente serve, ossia la parola, senza esagerazioni di sorta.

L'attore è uno strumento al servizio del ruolo che interpreta e, personalmente, trovo emozionante sparire dietro la vita di ogni singolo personaggio. Ciò non toglie che io ci metta il mio cervello e il mio cuore. Il personaggio sulla scena è l'esito di un lungo percorso di studio del ruolo. Infatti, la bellezza e la difficoltà della recitazione teatrale consistono

nell'averne tutte le armi pronte al momento adatto. Io non ripeto mai nulla meccanicamente sulla scena, perché ogni volta è un'emozione nuova. Nei due momenti in cui parlo del figlio appena nato che Laio ha preso e mandato a morire, nello sviluppo delle repliche ho aggiunto una sofferenza che in Giocasta è ormai sopita perché lontana. Pertanto, trovo che, finché non si scopre che Edipo non è figlio di Polibo, Giocasta non sospetta nulla, neanche inconsciamente. Quando infine capisco, schianto per terra e poi vado via, travolta dall'atroce verità. È una storia *thriller* scritta benissimo, è un capolavoro assoluto.

Troiane 2019, con regia di Muriel Mayette-Holtz: lei era Ecuba [Fig. 8]. Cosa si prova e cosa ha significato per lei, da attrice, vivere sulla scena una sofferenza tanto autentica e intensa come il dolore di Ecuba?

La cosa straordinaria dei Greci è che loro hanno parole in grado di esprimere tutte le passioni, anche il dolore. Noi siamo immersi in tutta la nostra tecnologia e modernità - lo vedi che disastro è ormai la gente, talmente invasa e disavvezza ad esprimere e a comunicare gli stati d'animo, come sta male e per questo è un continuo di ammazzamenti e di violenza. Invece la cosa straordinaria dei Greci è che anche al dolore più indicibile, più insostenibile riescono a dare voce. Ecuba non è mai sola, è con le sue donne e anche se è tutto distrutto, anche se le portano via perfino il piccolo Astianatte, ha sempre tutto il suo gruppo di donne che la compatisce. Questo è l'insegnamento, non si è soli. La solitudine, infatti, è il male della nostra epoca, siamo illusi di essere connessi l'uno con l'altro ma non sempre è così. I Greci in maniera corale hanno sondato tutte le sensazioni ed emozioni dell'animo umano, l'amore, l'odio, la vendetta, la violenza e per questo il loro teatro di parola ha veramente tantissime sfumature, se sai coglierle.



8 | Maddalena Crippa nel ruolo di Ecuba in una delle scene delle *Troiane* diretta da Muriel Mayette-Holtz nel 2019 (foto di Franca Centaro).

La sua carriera l'ha portata a esibirsi in tanti importanti teatri italiani ed europei compresi Mosca, San Pietroburgo, New York. La sua prima esperienza a Siracusa è stata nel 2004, poi ripresa al Teatro di Epidauro, interpretando Medea con la regia di Peter Stein. Che emozioni si provano però a Siracusa, a scendere quelle scale [Fig. 9], ideate per la scena di Radu Boruzescu dell'Edipo re, prima e mentre si entra in scena, davanti a un teatro gremito di gente?

Recitare in questo spazio ti fa sentire come se fossi su una Ferrari, capisci che sei all'origine della tua professione. Lo spazio creato dai Greci risponde alla necessità pratica di rivolgersi a un'intera città. Tu non hai mai in teatro la possibilità di una massa del genere, 5000 persone e più, quando mai ti capita? Qua a Siracusa ti capita. E poi vedi ogni singolo spettatore perché lo spettacolo comincia quando c'è ancora la luce naturale. Capisci che sei nell'origine di quello che poi è diventato il teatro, che è cambiato, si è sviluppato all'interno, con delle spazialità diverse nel corso dei secoli. Ma quando porti in scena una tragedia greca, qui o a Epidauro, è un'emozione fortissima.

Nel teatro c'è qualcosa di sacro che noi abbiamo perduto perché è diventato commercio, vendita, ricerca del successo. Il terrore prima di entrare in scena non te lo risparmia nessuno, è una sensazione senza pari entrare in scena e trovarsi davanti a quel muro di gente. Nel cinema se sbagli puoi ripetere, in teatro no. Il teatro si fa insieme, non è monologo, il teatro è relazione tra gli esseri sociali che siamo, riflette, mette in scena, si

interroga sulle regole che ci siamo dati come esseri sociali che ci tengono insieme. È interessante perché parla di comunità, della nostra comunità. Una volta riguardava tutta la città, adesso meno, ma i numeri a Siracusa sono importanti, mentre nelle città questa cosa si riduce, per cui incide di meno. Quando ho l'occasione di essere qua, ne vale sempre la pena.



9 | Scenografia dell'*Edipo re* di Robert Carsen, curata da Radu Boruzescu (foto di Gianni Luigi Carnera).

Intervista a Laura Marinoni, Clitemnestra in Agamennone (Siracusa 2022)

La prima domanda verte sulle sue esperienze passate al Teatro greco di Siracusa, in cui lei è stata più volte protagonista. Per citarne alcune, nel 2011 nel ruolo di Andromaca e nel 2013 nei panni di Giocasta. Cosa pensa del carattere delle grandi donne che ha avuto la fortuna di portare sulla scena e in che modo ha lavorato sui personaggi?

Ancora prima di *Andromaca*, il mio debutto, che ricordo con grande emozione, è quello del *Prometeo* con regia di Luca Ronconi nel 2002. Fu un'esperienza bellissima sia perché era la prima volta che ero al Teatro greco sia perché il personaggio di Io mi ha portato particolarmente fortuna. Era una sfida perché Io è per metà umana e per metà un animale, quindi di tutte le grandi figure delle tragedie, che ho avuto l'onore di interpretare, era abbastanza inusuale e complicato dover rendere anche fisicamente questa immagine. Mi ricordo che Ronconi mi diede molto spazio per immaginare il costume, rendendomi partecipe alla costruzione dell'immagine del personaggio. C'era questo contrasto tra la Ninfa giovinetta, in qualche modo anche semidea, e la parte bestiale, quasi

repellente del personaggio. Avevo addosso del lattice, ero come nuda, avevo questa testa di capelli mista a peli, le corna, peli sulla schiena. Forse è stata la prima volta che ho avuto la sensazione di una vera trasformazione fisica e, quindi, anche psichica. Io è per me il debutto assoluto a Siracusa, anche se nel '91 avevo già interpretato Antigone a Segesta. La grande serie dei personaggi a Siracusa è iniziata esattamente venti anni fa.

Poi, ogni volta che si cominciano le prove il risultato dello spettacolo e anche dell'interpretazione è un'alchimia con il regista, con i colleghi, anche nei confronti di te stesso, perché ci sono dei momenti nella vita diversi e, anche se noi non lo pensiamo, se a un attore la sera prima è morto il gatto oppure si è innamorato, cambia totalmente la sua percezione, perché quello che noi portiamo in un personaggio siamo anche noi stessi, anzi, siamo noi stessi perché non possiamo attingere a nient'altro che non sia già dentro di noi. Quindi la grande sfida dell'attore è di essere il più aperto possibile, il più disponibile a indagare dentro sé stesso così da conoscere il buio, la luce e tutte le sfumature dell'essere umano. Ogni personaggio ha il suo colore particolare, e paradossalmente, non sempre si incontra un personaggio che ti assomiglia. Mi è successo di essere più ispirata da un personaggio molto lontano da me, un po' come quando si va dallo psicologo. L'attore posto davanti ai suoi personaggi si studia, si cerca di conoscere, e questo ti fornisce una capacità di sguardo paradossalmente molto più attento ai dettagli e ti fa anche sviluppare, insieme, l'istinto da psicologo. Per questo lavoro bisogna essere istintivi ma anche dei grandi studiosi e, nello stesso tempo, bisogna sviluppare delle doti di grande sensibilità di ascolto.

A Siracusa per me, senza togliere niente agli altri spettacoli, dopo *Prometeo*, la grande rivelazione è stata *Elena* perché era una tragicommedia ed è stata una scoperta, al di là del fatto che l'impressione di quando uno legge un testo è diversa poi da quando inizia a recitarlo, inizia a parlarlo e a sentire sul suo corpo le battute. Perché poi quando quelle parole le devi trasformare in agire, le devi mettere in un corpo, in una voce in relazione gli uni con gli altri, avvengono delle scoperte e durante *Elena* ce ne sono state tantissime. Non conoscevo il regista né lui conosceva me, quindi, era un grande punto di domanda. Non conoscevo bene il testo, non l'avevo mai studiato in modo approfondito e oltretutto

c'era la sfida di portare in scena Elena vecchia ed Elena presente, in base a questa idea di regia di far incominciare il racconto da un'Elena vecchissima e quindi priva ormai della sua proverbiale bellezza e fascino, cosa che mi ha fatto molto divertire sulla scena. Dico infatti sempre ai miei allievi, quando insegno recitazione: "Ricordatevi che in teatro bisogna divertirsi sempre, anche quando fai la tragedia greca, anzi, forse di più". Uno potrebbe pensare che nella tragedia greca tutte le cose siano pesanti, serie, invece per me è il contrario. Nell'*Elena* Euripide passa attraverso stili completamente diversi, da certe parti liriche del coro, che sono poesia pura, a scene che sembrano scritte da Shakespeare per sue commedie cavalleresche. Quindi per me *Elena* è uno spettacolo indimenticabile, perché mi sono permessa, con l'aiuto e il sostegno, ovviamente, del regista, di essere completamente me stessa e di superare quel blocco che, comunque, abbiamo un po' tutti quando siamo al Teatro greco. In quel caso il testo e la regia mi hanno consentito proprio un *divertissement*, non per forzare, ma, al contrario, per rendere molto più umano il personaggio che, oltretutto, è famoso per essere un personaggio negativo, in qualche modo, la famosa bella e dannata, la causa della guerra. Invece la bellezza del testo euripideo è che il drammaturgo ci sta dicendo: "Ma siete proprio sicuri che la guerra sia a causa di una donna, anche se intelligentissima e scaltra? E se lei non fosse stata lì? Se non fosse stata lei?". Con questo *escamotage* racconta una favola per cui alla fine non è neanche importante sapere se è vero o no. Per esempio, nella regia di Livermore c'è questa scena veramente tragica in cui lei si ritrova in mezzo a un mare rosso di sangue e vede morire tutti, come se si prendesse sulle spalle la colpa di tutto e si sentisse responsabile.

Io penso che la bravura di un attore si riveli quando ponendosi davanti un personaggio negativo riesce a scoprirne l'umanità e quando, viceversa si trova di fronte un personaggio positivo, ne scopre le ombre, perché nessuno di noi è né bianco né nero e recitare vuol dire proprio riuscire a cavalcare tutte queste sfumature, che rendono credibile il teatro, anche il teatro greco. Non sto parlando di psicologismo ma di un'attitudine al gioco teatrale. Spesso, infatti, uno può maturare un'idea che poi però deve mettere in prova e costruire, e può succedere che magari si sta tre giorni su una scena che non viene o su qualcosa che non funziona e che alla fine si risolve perché capisci la soluzione da un altro punto dello spettacolo o da un'altra intuizione. Elena è già di per sé stessa una personalità doppia,

Elena vera ed Elena finta, Elena vecchia ed Elena giovane. Quindi è il simbolo, secondo me, del teatro, della bellezza propria non solo all'essere umano ma dell'arte in generale.

E poi c'è stata la grande avventura dell'*Oresteia*, che è stata strana perché abbiamo incominciato dalla fine, mettendo in scena prima *Coefore-Eumenidi*. È stato impegnativo incominciare a conoscere Clitemnestra senza averla vista agire e senza essersi messi addosso i passaggi dell'*Agamennone*. Nella seconda parte della trilogia lei entra in scena per essere uccisa, fondamentalmente, ma sapendo di non avere il sostegno del pubblico. Io penso sempre che quando recitiamo è importante raccontare una storia che deve stare in piedi, in quanto il nostro pubblico non è fatto solo di studiosi di teatro e ricercatori dell'antica Grecia. La storia potrà piacere o non piacere, dato che è comunque un intervento, un'interpretazione dell'interpretazione, così che ogni volta sarà una cosa diversa. Questa è la bellezza del teatro, il luogo dove tutto è trasformabile, pur trovando una coerenza interna. In ogni caso mi sono divertita anche lì tantissimo, già l'anno scorso con Livermore, fin dai primi giorni di lettura, è venuta fuori una figura ironica. Secondo me una come Clitemnestra non può che essere ironica perché è troppo intelligente per non esserlo. Dentro di lei c'è sempre una lucidità del suo obiettivo, un coraggio da leonessa a due gambe, come la descrive Eschilo, ma anche una grande verità. Mi piace di questo personaggio che è tutto tranne che una codarda. Lei crede veramente di dover compiere l'assassinio del marito per la Giustizia. Quest'anno, ripartendo dall'inizio, io non volevo giudicarla, ho provato a chiedermi se la sentivo colpevole ma non lo sapevo. Quando poi si comincia a studiare a memoria, le parole ti si incidono dentro. La ripetizione delle parole ad alta voce è un po' come quando si ripete un mantra, a cui, a un certo punto ci credi, e diventi quello, non è come se riportassi un discorso altrui, no, lo dici tu e a un certo punto lo devi anche pensare, succede per forza, questo è inevitabile. E quindi, man mano che procedeva il lavoro, quest'anno, sapendo di dover poi arrivare a quello che avevamo costruito l'anno scorso, cioè a una specie di *dark lady*, anche un po' 'moderna', - infatti era tutto ambientato prima degli anni '30 e '40 - ispirandosi anche un po' a certe figure da film, però trovando una verità interna, all'inizio mi sentivo un po' costretta sapendo già come era la seconda parte dello spettacolo. Invece costruendola, partendo dall'inizio, ho capito cose che avevo intuito l'anno prima e nella seconda parte sono

riuscita a portare qualcosa di diverso. Perché Clitemnestra nell'*Agamennone* è veramente colei che guida tutto quello che ha intorno, è una specie di imperatrice, quindi quando si arriva nella seconda parte, in cui entra Oreste e prende il suo posto (quest'anno ho capito quanto si assomigliano, praticamente sono proprio madre e figlio, sono proprio identici, anche nel tipo di monologhi, nel come difendono la propria parte), arrivando alle *Coefore-Eumenidi* con il sangue addosso, ovviamente metaforicamente, è stato impressionante, è stato veramente bello. Credo che l'*Oresteia* sia un capolavoro assoluto, come del resto *Edipo*. Però ovviamente essere il portatore, il responsabile della linea dello spettacolo, in qualche modo, non solo è un fattore di enorme soddisfazione e nello stesso tempo di responsabilità, ma mi ha fatto capire che lo sguardo di Giocasta è sicuramente più laterale rispetto a quello di Clitemnestra [Figg. 10-11, fig. 12].



10 | Laura Marinoni nel ruolo di Giocasta insieme a Daniele Pecci che interpreta Edipo, scena tratta dall'*Edipo re* per la regia di Daniele Salvo, 2013 (foto di Franca Centaro).

11 | Laura Marinoni nel ruolo di Andromaca in una delle scene dell'omonima tragedia, regia di Luca De Fusco, 2011 (foto di Maria Laura Aureli).



12 | Laura Marinoni al suo debutto al Teatro greco di Siracusa nel ruolo di Io, in una delle scene del *Prometeo incatenato* diretto da Luca Ronconi nel 2002 (foto di Marcello Norberth).

2021-2022, Oresteia di Eschilo con regia di Davide Livermore. Nella sua interpretazione del personaggio di Clitemnestra, sorella anche se solo per parte di madre (Leda) di Elena, è possibile cogliere, come sua scelta attoriale o registica, il tentativo di rintracciare e, quindi, di mettere in scena dei tratti di somiglianza con la protagonista dell'Elena di Euripide, regia sempre di Davide Livermore nel 2019?

La prima cosa che le collega è la seduzione, l'intelligenza, l'astuzia; tra l'altro Clitemnestra significa "astuto consigliere" ed Elena è, almeno in quella di Euripide, in confronto a Menelao un genio assoluto. Euripide sottolinea molto questo fatto che gli uomini, al di là del loro essere eroi di guerra, per il resto siano dei sempliciotti. Per cui per me, almeno, sono questi gli aspetti in comune, che uno scopre mentre li porta sulla scena. Io sono un'appassionata lettrice, ho anche studiato per un po' Lettere classiche per cui, quando incominciano le prove, vado a vedere il testo greco a fronte, anche perché mi piace vedere l'origine delle parole, confrontare le traduzioni: è un modo di studiare e fare proprio il testo, le parole, per cercare di capire veramente che cosa dicono. A me piace studiare prima e durante, anche se è importante non far interferire le sensazioni che ho, le immaginazioni, perché il teatro è fatto di immagini e, se tu attore non riesci ad avere un'immagine, il pubblico non ce l'avrà mai, perché le parole rimarranno vuote. La cosa fondamentale in teatro, paradossalmente, non sono tanto le parole ma è come ti immagini una scena, come ti immagini un carattere. Quindi, ripeto, non abbiamo cercato le similitudini con Elena, che è stata fatta prima di Clitemnestra [Fig. 13] e per forza avrebbe potuto essere il riferimento, ma io come attrice mi sono accorta che per tante cose sono gemelle. Poi l'una è la causa inconsapevole della guerra di Troia, l'altra agisce volontariamente; quindi, sicuramente il personaggio di Clitemnestra è stato scritto, come dice Eschilo, con "cuore maschio".



13 | Laura Marinoni nel ruolo di Clitemnestra nell'*Agamennone* diretto da Davide Livermore nel 2022 (foto di Maria Pia Ballarino).

Inoltre, la cosa che le distingue molto è che la caratteristica principale di Clitemnestra è la solitudine, mentre Elena [Fig. 14] non è sola perché è amata da tutti. Ho sempre sentito Clitemnestra invece come una specie di sacerdotessa che si sacrifica, che sacrifica la sua vita, dato che sa benissimo che uccidendo Agamennone sarà uccisa, ma questo non la ferma. Non è una vigliacca, non è un'assassina *tout court*, non dice, agisce. Clitemnestra, come Elena, è madre e, in particolare nell'*Oresteia*, lei è madre prima di tutto anche se non c'è niente che la identifichi come tale. Paradossalmente sembra una madre terribile con Oreste ma anche questo parte dal tradimento e dall'uccisione di Ifigenia e prima ancora del suo primo marito e del suo primo figlio. Immaginiamo concretamente che cosa vuol dire se a me fosse capitato uno che arrivasse per violentarmi, che mi prendesse poi come moglie, dopo aver ucciso il mio primo marito e il figlio con lui avuto, e poi che con l'inganno mi uccidesse un'altra figlia, allontanandosi infine per dieci anni. Quindi la storia con Egisto per me è secondaria. Chi non avrebbe avuto un amante, dovendo reggere un intero paese, essendo totalmente da sola? Siamo umani, per cui ci si innamora e si ha bisogno di avere vicino qualcuno. La solitudine è quella di una donna a cui ammazzano i figli e che non ha un vero marito, dato che tra l'altro non hanno niente in comune, non hanno condiviso niente, né, tantomeno, prima c'è stato amore. Quando Agamennone torna, Clitemnestra non pensa ad altro che ad eliminarlo per farsi giustizia. Il grande salto di Eschilo nell'*Oresteia* è il tribunale, ideato per porre fine alla legge del taglione, che, in fondo, c'è sempre anche nelle democrazie. Nel nostro finale, infatti, c'è un richiamo all'attualità, a tutte le stragi e gli omicidi non risolti, simbolo che anche questa giustizia, come la democrazia è totalmente imperfetta. Allora però l'unico modo per farsi giustizia era

agire da soli, quindi, secondo me, per Clitemnestra è una questione di vita o di morte, perché prima o poi Oreste arriverà e se non è lui, qualcun altro dato che già la odiano da prima. In tutta l'*Oresteia* non si fa altro che parlare di Clitemnestra anche quando lei non è in scena. Io credo che Eschilo invece, abbia fatto tutto questo, come Elena per Euripide, per far spostare lo sguardo. Siamo proprio sicuri che sia solo lei la colpevole? Perché in realtà nell'*Oresteia* non ce n'è uno che non sia colpevole. È più grave che il figlio uccida la madre o che la madre uccida il marito? Grande questione che coinvolge anche Apollo e le Erinni. Il sangue per il sangue. Però se noi immaginiamo di vivere questo, i rapporti descritti da Eschilo sono delle leve esistenziali, si sta parlando della famiglia, un qualcosa che tutti abbiamo, anche se non terribili come quelle degli Atridi. I legami familiari hanno troppi segreti, troppe cose non dette che creano poi, ancora adesso, episodi orrendi come i femminicidi e tutto il resto, le famiglie sono i luoghi dell'amore e dell'odio per eccellenza.



14 | Laura Marinoni nel ruolo di Elena nell'omonima tragedia diretta da Davide Livermore nel 2019 (foto di Maria Pia Ballarino).

Nel 2011 lei era protagonista dell'Andromaca, per la regia di Luca De Fusco, e Gaia Aprea rivestiva il ruolo di Corifea e di Teti. Ritroviamo la stessa coppia di attrici nei ruoli di protagonista e Corifea nell'Oresteia del 2021-22 di Davide Livermore. È stato un caso o una scelta registica?

Assolutamente una casualità, anche perché i registi delle due opere erano diversi. Io conosco Gaia, credo, da quarant'anni. Abbiamo avuto lo stesso maestro di recitazione in accademia, Mario Ferrero, per cui l'ho vista ragazzina, quando era proprio all'inizio, mentre io recitavo già da qualche anno. Ovviamente una compagnia teatrale diventa in qualche modo una famiglia, una famiglia particolare perché ti ritrovi a conoscere delle

persone in modo trasversale e profondo, e tuttavia senza essere costretto a parlare dei fatti tuoi. Stare in scena insieme vuol dire essere totalmente presenti l'uno all'altro, in ascolto, e quindi si conoscono tante cose dell'altro. Inoltre, noi attori stiamo insieme tante ore durante le prove e anche oltre, per esempio si mangia insieme quando le prove sono finite, per cui si forma una squadra. È proprio il caso dell'*Oresteia*, che è stata in gran parte composta da attori dell'*Elena* e adesso iniziamo le prove di *Maria Stuarda* con gli stessi attori.

Quando ho iniziato a recitare, ho iniziato con una compagnia fantastica, composta da 27 persone, che era una sorta di carro in cui si avevano gli amici, il fidanzato, vi erano dei grandi attori di riferimento, insomma, era una festa. Quando gli attori si conoscono da un po', si risparmia un sacco di tempo, è più facile entrare subito in sintonia e quando anche il regista ti conosce può suggerirti qualcosa o fartela capire anche solo con uno sguardo. Per me sono indimenticabili tanti compagni di lavoro.

La sua carriera oscilla tra il teatro contemporaneo e il teatro tragico antico. In che modo un'attrice come lei si prepara ad affrontare queste distinte tipologie teatrali? Possiamo pensare che queste due anime del teatro, quella antica e quella moderna, si incastrino e concorrano positivamente, l'una con l'altra, nella resa finale del personaggio? O crede che invece procedano separatamente?

Niente è separato nella vita. Per me sono sempre io che apro un testo e, come quando parto per un viaggio e ho delle suggestioni, scopro persone, relazioni e cose che prima non conoscevo. Io - e questa è una cosa di cui vado molto fiera - ho avuto la possibilità, non solo di passare dal teatro antico a quello contemporaneo, ma anche dal teatro drammatico a quello più leggero, e ne vado fiera perché penso che si debba sempre portare un sorriso nel dramma e una certa serietà nella commedia. L'attore deve essere duttile, non esiste l'attore solo drammatico e quello solo comico, anche se esistono attori che hanno avuto delle esperienze quasi tutte in un genere o in un altro. Nel mio caso, invece, a un certo punto, siccome ho iniziato con *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, con Čechov, insomma con testi drammatici, era facile che arrivasse l'etichetta di attrice drammatica. A me questa cosa è sempre stata molto stretta, però poi è come un gatto che si morde la coda, perché se tu sei bravo a fare un

genere, ti chiamano sempre a fare quella cosa lì. Quindi appena ho potuto mi sono buttata a fare altre cose. Per esempio, Luca Ronconi, quando doveva mettere in scena *Lolita*, mi chiese: “Vuoi interpretare Lolita o la madre di Lolita?”, e io, senza esitare, risposi che volevo interpretare il ruolo della madre, perché mi diverto, perché è una cosa nuova e ho voglia di cimentarmi in qualcosa di nuovo. Proprio per l’interpretazione di questo personaggio, che è una svampita con la voce da doppiatrice degli anni ’50, poi ho vinto il premio Ubu. Mi sono cercata delle occasioni diverse, non tanto per dire “Ecco, so fare anche questo”, ma perché ne avevo bisogno. Negli ultimi anni addirittura ho scritto io stessa delle cose, ho adattato dei testi, mi sono cimentata nel canto, e adesso sono in *tournee* e lo sarò anche in inverno con la *Gilda* di Testori, che è il personaggio più lontano possibile sia da Elena che da Clitemnestra – è una puttana col cuore gigantesco che parla in milanese, per intenderci. Questo perché in me c’è Gilda, c’è Clitemnestra e c’è tutto quello che mi capiterà di interpretare, bisogna solo andarlo a cercare. Il mio maestro Mario Ferrero, al primo anno di accademia, mi disse: “Bene, tu hai talento per i testi drammatici, adesso devi fare il comico” – è come una palestra. Purtroppo, però, questa cosa non la fa quasi nessuno, cioè quando ci si mette in testa che un allievo fa bene x gli si continuerà a proporre x; invece non è così, bisogna imparare a buttarsi senza paracadute, è l’unico modo per scoprire altre cose e andare avanti.

Una testimonianza di Peter Stein



15 | Nella foto il regista Peter Stein.

A conferire vita al testo teatrale non è, però, unicamente la caratterizzazione del personaggio. Chi fa parte del mondo del teatro, sia egli regista, attore o semplice appassionato, sa bene che uno spettacolo

può dirsi tale solo quando scaturisce da un meditato lavoro di progettazione e allestimento. Ciò non sfugge nemmeno ad Aristotele, che pure visse in un'epoca in cui le opere probabilmente non venivano più portate sulla scena, ma erano affidate alla lettura. L'autore della *Poetica*, infatti, inserisce, nell'elenco degli elementi indispensabili alla realizzazione di una tragedia, l'*opsis*, da intendersi come ciò che attiene alla vista, e dunque l'insieme degli attori, dei movimenti, degli oggetti di scena, della scenografia. Sta proprio qui, se vogliamo, la grande differenza tra il piano della lettura e quello della rappresentazione in teatro: il primo comporta l'impiego esclusivo dell'immaginazione, il secondo dà, invece, corpo all'immaginazione, la rende visibile. Nonostante Aristotele collochi al primo posto per importanza la composizione dei fatti, il *mythos*, non può tuttavia negare che "la vista infatti domina su ogni cosa: sul personaggio, sul racconto, sul linguaggio, sul canto e sul pensiero allo stesso modo" (Lanza 2017, 137; Arist. *Po.* 1450a 14-15). L'*opsis* include inevitabilmente gli altri 5 elementi, deriva dalla sintesi armonica di questi, e, in ragione di ciò, possiede un ruolo determinante: deve essere capace di suscitare nello spettatore, non solo il piacere (che per lo più è di competenza dell'apparato musicale, secondo Aristotele), ma soprattutto compassione e terrore. Come si affretta a chiarire poco più avanti, è naturale che "procurare questo effetto per mezzo della vista è invece piuttosto estrinseco all'arte e legato alla messinscena" (Lanza 2017, 161; Arist. *Po.* 1453b 7-8). L'arte poetica dovrà essere in grado, attraverso la composizione dei fatti, di spingere a queste emozioni estreme il lettore anche senza il vedere, ma nel contesto teatrale, sarà l'*opsis* a garantire che suddette emozioni prorompano.

In merito al concetto di scenografia e spazialità riportiamo l'autorevole testimonianza di Peter Stein, tra i più importanti registi teatrali europei contemporanei, distintosi anche come attore teatrale e regista d'opera lirica, nonché come studioso e traduttore della tragedia greca, che ha esposto per noi delle riflessioni sul teatro antico, durante una intensa chiacchierata in Ortigia [Fig. 15]. Risulta, pertanto, pertinente riportare in questa sede il punto di vista di una personalità tale che ha vissuto il teatro a 360°, rinnovandolo dalle fondamenta.

Il dialogo con Peter Stein avvenuto il 17 giugno 2022 è stato illuminante per mettere ancora una volta in discussione il nostro approccio di studio

con i testi teatrali antichi. Solo considerando ogni aspetto e angolazione del testo teatrale, pensato per le scene, possiamo cogliere il vero senso e la vera grandezza celata dietro quei caratteri greci, a volte così enigmatici. Eschilo, Sofocle ed Euripide non erano infatti solo gli scrittori dei testi ma anche i registi e i compositori e la tragedia, come dice Stein “non era così semplice come la vediamo noi ora, prima vi erano molti più elementi, anche innovativi”, vi erano macchine in grado di riprodurre effetti sonori, molti dei quali oggetto ancora oggi di studio filologico. Rimettere in scena una tragedia antica dovrebbe voler dire, pertanto, anche tenere conto di questi aspetti, per quanto complessa ne sia la ricostruzione. Un progetto simile si può realizzare attraverso un dialogo aperto fra le varie discipline e, magari, un approccio più pratico al testo, come suggerito da Stein. Solo, infatti, attraverso lo studio oculato che tenga conto dell'*opsis* complessiva, indiscutibilmente complesso e spesso opinabile, è possibile cercare di far rivivere le emozioni che i cittadini ateniesi provavano più di 2500 anni fa recandosi a teatro.

Mettere in scena la tragedia, in dialogo (critico) con Aristotele

Peter Stein

Il mio incontro con la tragedia greca ha inizio con l'*Antikenproject*, un progetto che intende sondare le origini del teatro occidentale a partire da quelle forme pre-teatrali conservatesi nei miti e nei riti che costituiscono il nucleo primordiale dello spettacolo tragico, fino a giungere a comprendere il meccanismo alla base dell'immedesimazione di un corpo in un altro corpo. È così che sei anni dopo, nel 1980, il mio progetto dell'*Oresteia* vede la luce, dopo due anni di studi filologici condotti sui commenti dei più illustri grecisti tedeschi e internazionali, tra cui Mario Untersteiner. Si trattava di un lavoro che definirei speciale perché ha completamente cambiato l'approccio verso la tragedia, nel senso della rappresentazione. Una produzione speciale perché frutto di un lavoro collettivo e di confronto diretto con gli attori in fase di prove, al fine di verificare se la traduzione rispondesse adeguatamente alle necessità sceniche. Infatti uno dei limiti delle interpretazioni che scaturiscono dalle traduzioni degli altri studiosi consiste nel tralasciare il punto di vista pratico dell'attore. Il valore di una tragedia si comprende solo quando essa è portata sulla scena, suo habitat naturale. Il senso profondo dei drammi antichi non si può cogliere solo attraverso la lettura, ma, affinché emerga, è necessario che prenda corpo sulla scena. Proprio per questo non sono d'accordo con la lettura 'libresca' che Aristotele propone della tragedia - una lettura che, se da un lato ha permesso che molti testi teatrali si preservassero, dall'altro ha provocato la deviazione della tragedia greca dal teatro alla filologia.

Importante è invece l'approccio filologico teatrale degli studi inglesi e americani moderni e, in particolare, quelli portati avanti da Oliver Taplin, a partire dagli anni '70 del secolo scorso, all'incirca lo stesso periodo in cui iniziai a occuparmi di tragedia. In questo senso, l'*Oresteia* può essere considerato il caso perfetto per comprendere appieno l'esperienza teatrale

delle origini, dal momento che si tratta dell'unica trilogia che l'antichità ci ha consegnato per intero. In ragione di ciò, realizzai una messinscena della durata di nove ore continue, allo scopo di riproporre la tipica giornata di un uomo del V sec. a.C. che si recava a teatro.

Quanto alla tecnica adottata per la traduzione del testo, una buona traduzione è quella che si attiene quanto più fedelmente possibile al testo tradito e che rispetta il pensiero del drammaturgo, senza aggiunte superflue. In ragione di ciò, anche la traduzione di un regista può essere accettata e approvata dai filologi, come è accaduto alla mia, considerata un'ottima traduzione in lingua tedesca. La qualità del lavoro di scrittura è determinata dalla versatilità di chi vanta una formazione non solo filologica ma anche registica e attoriale. Solo in questo caso il prodotto finale risulterà autentico e ben riuscito, così come accadeva nel V sec. a.C. con i drammaturghi dell'epoca o ancora, in età moderna, con Shakespeare.

Oltre alla *quaestio* propriamente filologico-testuale della traduzione, è importante soffermarsi anche sugli aspetti tecnici della resa scenica. Nell'*Oresteia* in particolare ho applicato la mia concezione sperimentale di spazio scenico. Infatti, in Germania risultava pressoché impossibile la messinscena di uno spettacolo all'aperto come avveniva anticamente ad Atene, dato il clima per così dire "poco favorevole". La prima sede ad accogliere la mia produzione fu la Schaubühne, una piccola sala conferenze di circa 850 posti, in Halleschen Ufer, a Berlino ovest, nei pressi del Muro [Fig. 16]. Qui lo spazio era completamente diverso a quello in cui la tragedia nacque, fatto di luoghi naturali ampi e aperti, ma ciò non mi impedì di cercare di ricreare l'atmosfera che si respirava nell'antica Grecia. Reinventai le funzioni dello spazio e del mobilio a disposizione. Il primo atto fu quello di rimuovere tutte le sedie dal corridoio centrale della sala in modo da ricreare lo spazio riservato alla *skênè* e all'*orchestra* e di utilizzare i gradoni laterali come cavea, ossia come spazio riservato al pubblico. La seconda difficoltà fu quella di organizzare le entrate e le uscite dei personaggi, dato che erano disponibili solo una piccola porta a sinistra e una alle spalle del pubblico: utilizzai quest'ultima per l'ingresso del Messaggero e del carro di Agamennone, in modo da fornire al pubblico il senso dello spazio esterno e di quello interno.



16 | *Eumenidi* di Eschilo per la regia di Peter Stein. In foto una scena del terzo atto della trilogia, Berlino Schaubüne, 1980. Foto tratta dall'articolo di L. Galletti, *L'Orestea di Eschilo secondo Peter Stein: storia di una messa in scena (1974-1994)*, "Drammaturgia" XI, n.s. I, 2014, 255-282.

La prima opportunità di mettere in scena l'*Orestea* in uno spazio all'aperto fu offerta dal Teatro romano di Ostia antica nel 1984. In quel caso il problema fu quello di rivestire con teli di plastica i luoghi dell'*orchestra* onde evitare che il sangue rosso, previsto durante lo spettacolo, li rovinasse. La composizione dello spazio teatrale, dunque, influenza e spesso determina la qualità del prodotto drammatico nel suo complesso. I testi tragici nascono con il teatro e per il teatro, inteso non solo come genere letterario ma anche come struttura appositamente progettata e adibita a una rappresentazione. È vero, la lettura e lo studio di un'opera composta nel V sec. a.C. che sa parlare all'uomo di ogni tempo, procura un piacere indiscutibile e, in fondo, è quanto di più genuino ci resta di quel mondo così lontano. Ma è anche vero che ogni spettacolo ha una sua peculiare spazialità, che deve essere rispettata e che nel caso della tragedia greca, possiamo ricostruire, almeno in parte, dalle sequenze descrittive contenute nei testi stessi. Per esempio, la scenografia delle *Eumenidi*, stando al testo, prevedeva che ci fosse un muro frontale e poi una porta, che doveva avere lo scopo di nascondere qualcosa alla vista del pubblico. Successivamente la Profetessa apriva la porta del tempio e faceva per entrare, ma arretrando subito atterrita, la richiudeva, usciva, e descriveva tutto ciò che aveva visto dietro il muro, esseri orripilanti simili ad arpie. Il suo discorso preannuncia l'ingresso delle Erinni sulla scena. In questo emerge la genialità di Eschilo, ossia nel preparare il pubblico alla vista di esseri mostruosi attraverso la parola, capace di mitigare l'impressione violenta della visione delle Erinni, che addirittura poi entreranno dormendo. In questo modo si sancisce una delle regole basilari

del teatro, inventato per la prima volta nella tragedia: la relazione tra la parola recitata e l'evidenza degli oggetti e dei corpi che vedi sul palco.

English abstract

This interview reports the points of view of three important Italian actresses who were involved in the 2021 and 2022 seasons at the Greek theater in Syracuse. The actresses are Gaia Aprea and Laura Marinoni, who respectively played the roles of Chorifea and Clytemnestra in Aeschylus' *Agamemnon*, directed by Davide Livermore, and Maddalena Crippa, who played the role of Jocasta in Sophocles' *Oedipus the King*, directed by Robert Carsen. They told their experiences as the main characters in ancient drama. The interview also discusses Peter Stein's thoughts on the origins of ancient theater and the concept of space in theatre. Our interest has particularly focused on his work as a translator and theatre director of Aeschylus' *Oresteia*, as part of the Antikenproject. All these contributions are included within a narrative frame reflecting on the concepts of *ethos* and *opsis*, two of the elements of Greek tragedy discussed by Aristotle in his *Poetics*. Finally, our work aims to reflect on the question: why are we still going to the Greek theatre today to see shows composed more than 2500 years ago?

keywords | Fondazione INDA Siracusa; INDA 2022; Greek theatre; Aristotle; *ethos* of characters.

Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2022)

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 Tumiatì

Clitemnestra: Teresa Mariani

Cassandra: Elisa Berti Masi

Egisto: Giulio Tempesti

II. 1921 | Coefore di Eschilo



Coefore di Eschilo

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Oreste: Ettore Berti

Elettra: Teresa Franchini

Clitemnestra: Emilia Varini

Egisto: Giuseppe Masi

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 Pimforini

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

Clitemnestra: 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

Clitemnestra: 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
Athena: 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 Tumati

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

Edipo: Annibale Ninchi

Antigone: Vanda Bernini

Ismene: Emma Baroni

Teseo: Amedeo Nazzari

Creonte: Achille Maieron

Polinice: Giovanni Giacchetti

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

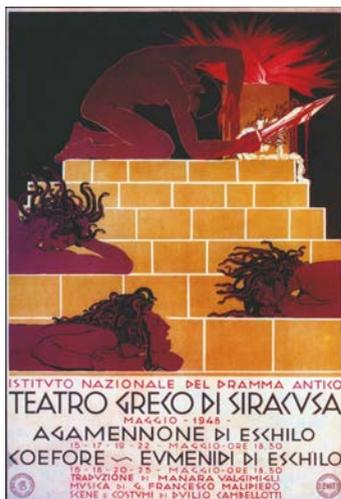
Atena: Giovanna Scotto
Ulisse: Carlo Ninchi
Aiace: Annibale Ninchi
Tecmessa: Giovanna Scotto
Messaggero: Aroldo Tieri
Teucro: Gino Cervi
Menelao: Paolo Stoppa
Agamennone: Ernesto Sabatini

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 | Oresteia di Eschilo



Oresteia di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli
Musiche di Gianfranco Malipiero
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Agamennone: Mario Besesti
Clitemnestra: 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

Atossa: Sarah Ferrati

Messaggero: Vittorio Gassman

Ombra di Dario: Renzo Ricci

Serse: Antonio Crast

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

Clitemnestra: 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

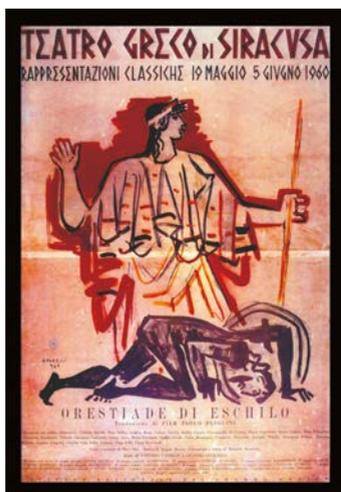
Medea: Lilla Brignone

Creonte: Carlo D'Angelo

Giasone: Tino Carraro

Egeo: Enzo Tarascio

XVI. 1960 | Orestiade di Eschilo



Orestiade 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

Clitemnestra: 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 Piero Zuffi

Coreografie di Jacques 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 Jacques Lecoq

Ermete: Andrea Bosis

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: Arnaldo 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

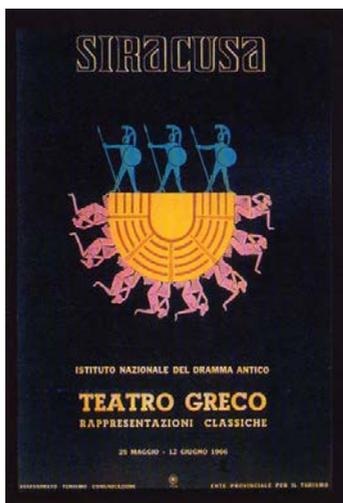
Menelao: Arnaldo Foà

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

Clitemnestra: 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

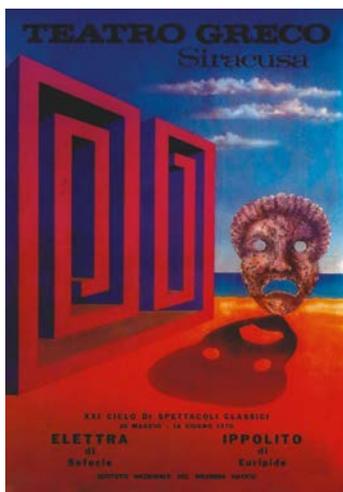
Polinice: Luciano Virgilio

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

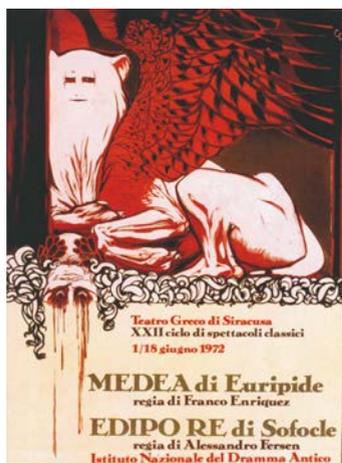
Coreografie di Marise Flach

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 Troisi

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
Clitemnestra: 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
Clitemnestra: 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 Bosic

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 Klusàk

Scena di Walter Pace

Costumi di Jan Skalicky

Coreografie di Claudia Lawrence

Danao: Arnoldo 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 Anzecchino

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

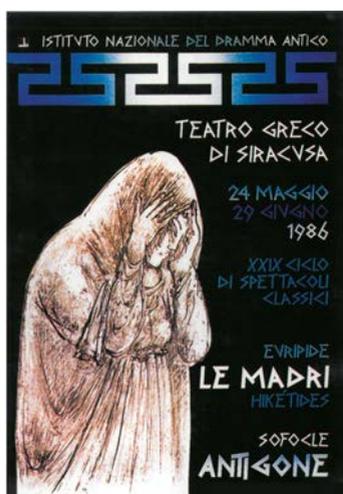
Ermione: Antonella Crucitti

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 Anecchino

Scena di Vittorio Rossi

Costumi di Alberto Verso

Coreografie di Caterina Mattea

Antigone: Margaret Mazzantini

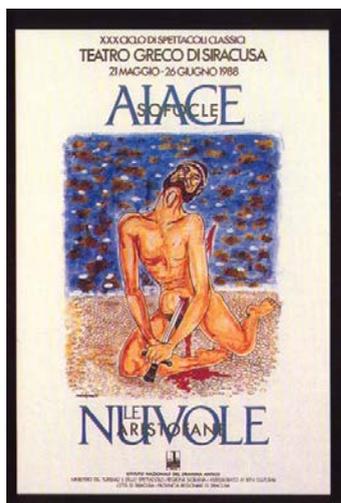
Ismene: Cristina Borgogni

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 Marcucci

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

Clitemnestra: 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

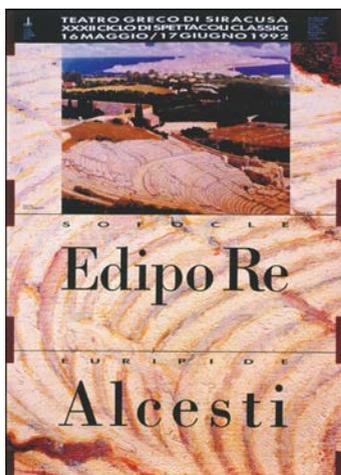
Atossa: Mariella Lo Sardo

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 Marcucci

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 Torrisi

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

Clitemnestra: 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

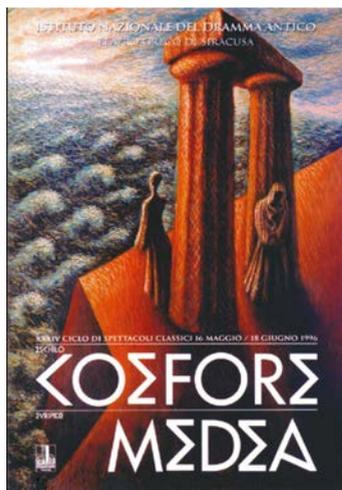
Musiche di Germano Mazzocchetti

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
Clitemnestra: 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

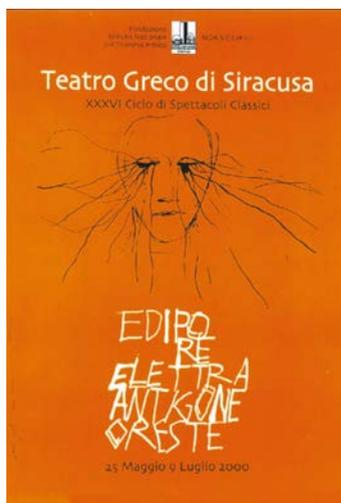
Ecuba: Valeria Moriconi

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 Ghiurov

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
Clitemnestra: 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
Clitemnestra: 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

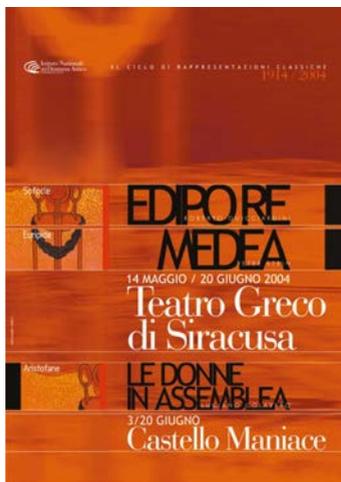
Costumi di Elena Mannini
Coreografie di Catherine Pantigny

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

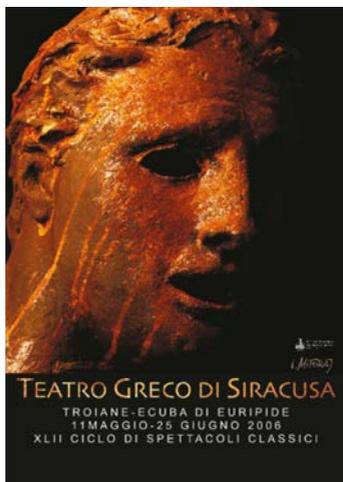
Eteocle: Massimo Popolizio
Messaggero: Carlo Valli
Antigone: Rossana Giordano
Ismene: Lucia Cammalleri

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



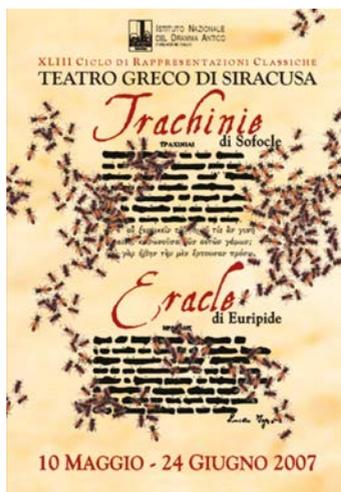
Troiane di Euripide
Traduzione di Laura Pepe
Regia di Mario Gas
Musiche di Oreste Gas
Scena e costumi di Antonio Belart

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
Ilo: 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

Anfitrione: 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



Orestia 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

Clitemnestra: Galatea Ranzi

Cassandra: Ilaria Genatiempo

Egisto: Luciano Roman

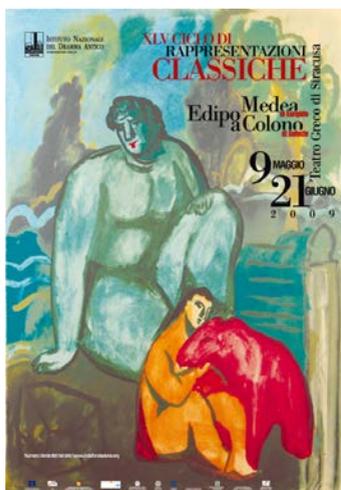
Oreste: Luca Lazzareschi

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: Dorian 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
Cadmo: 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 Castrocio

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 Ciocchetti

Clitemnestra: Elisabetta Pozzi
Egisto: Graziano Piazza
Pilade: Marco Imperato
Pizia: Paola Gassman
Apollo: Ugo Pagliai
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 Macrì

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
Clitemnestra: 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 Anzecchino
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 Prospero
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

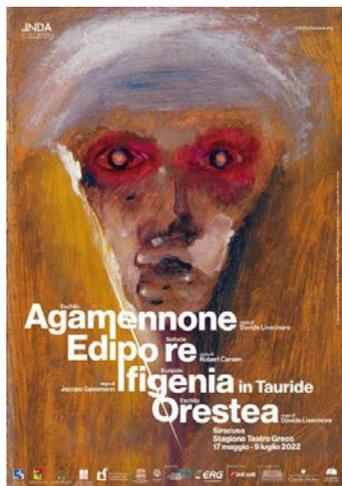
La Pizia: Maria Grazia Solano
Apollo: Giancarlo Judica Cordiglia
Fantasma di Clitemnestra: Laura Marinoni
Atena: Olivia Manescalchi
Statua di Atena: Federica Cinque

Nuvole di Aristofane

Traduzione di Nicola Cadoni
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti
Scena e costumi di Bruno Buonincontri
Coreografie di Jacqueline Bulnés

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

LVII. 2022 | Agamennone di Eschilo, Edipo Re di Sofocle, Ifigenia in Tauride di Euripide



Agamennone di Eschilo

Traduzione di Walter Lapini

Regia di Davide Livermore

Scene di Davide Livermore e Lorenzo Russo Rainaldi

Costumi di Gianluca Falaschi

Disegno di luci di Antonio Castro

Video design di D-Wok

Musiche originali di Mario Conte

Musici: Diego Mingolla, Stefania Visalli

Sentinella: Maria Grazia Solano

Corifea: Gaia Aprea

Coro: Maria Laila Fernandez, Alice Giroladini, Marcello Gravina, Turi Moricca, Valentina Virando

Clitennestra: Laura Marinoni

Messaggero: Olivia Manescalchi

Agamennone: Sax Nicosia

Cassandra: Linda Gennari

Egisto: Stefano Santospago

Spettro di Ifigenia: Carlotta Messina, Maria Chiara Signorello

Vecchi argivi: Tonino Bellomo, Edoardo Lombardo, Massimo Marchese

Oreste bambino: Giuseppe Fusciello

Elettra bambina: Margherita Vatti

Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Francesco Morosi

Regia di Robert Carsen

Drammaturgia di Ian Burton

Scene di Radu Boruzescu

Costumi di Luis F. Carvalho

Luci di Robert Carsen, Giuseppe Di Iorio

Coreografie di Marco Berriel
Musiche di Scena di Cosmin Nicolae
Regista assistente di Stefano Simone Pintor

Edipo: Giuseppe Sartori
Capo Coro: Rosario Tedesco
Corifea: Elena Polic Greco
Creonte: Paolo Mazzaelli
Tiresia: Graziano Piazza
Giocasta: Maddalena Crippa
Primo Messaggero: Massimo Cimaglia
Servo di Laio: Antonello Cossia
Secondo Messaggero: Dario Battaglia
Coro di Tebani

Ifigenia in Tauride di Euripide
Traduzione di Giorgio Ieranò
Regia di Jacopo Gassmann
Scene di Gregorio Zurla
Visual Designer di Luca Brinchi, Daniele Spanò
Costumi di Gianluca Sbicca
Progetto sonoro di G.U.P. Alcaro

Ifigenia: Anna Della Rosa
Oreste: Ivan Alovisio
Pilade: Massimo Nicolini
Bovaro: Alessio Esposito
Toante: Stefano Santospago
Messaggero: Rosario Tedesco
Coro di Schiave greche

*A conclusione del LVII Ciclo di Spettacoli Classici è stata allestita una versione di *Oresteia* di Eschilo riproponendo l'allestimento di *Agamennone* di Eschilo unitamente a *Coefore / Eumenidi* di Eschilo nell'allestimento del 2021, sempre per la regia di Davide Livermore.

* I documenti e i materiali riprodotti in questa pagina sono conservati presso l'Archivio Fondazione Inda, nella sede di Siracusa (AFI).

Edizioni precedenti in Engramma

Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914-2021) a cura di Alessandra Pedersoli, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio/agosto 2021), 307-364.

Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914-2019) a cura di Anna Fressola, "La Rivista di Engramma" 170 (dicembre 2019), 177-233.

Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914-2009), a cura di Anna Banfi, Giulia Bordignon e Alessandra Pedersoli, "La Rivista di Engramma" 72 (maggio/giugno 2009), 49-102.

English abstract

Since 1914, the National Institute of Ancient Drama (Istituto Nazionale del Dramma Antico, INDA, so named since 1927) has presented ancient classical dramas performed at the Greek Theatre of Syracuse. Thanks to the activity of INDA, for more than a century the Greek Theatre of the Sicilian city has been a stage and an agora, a space for representation but also a space that has hosted multiple ideas and contributions related to the issue of the modern readings and reinventions of Greek tragedy. Since 2000, INDA has preserved and valorized the inestimable heritage of classical drama, with all its inheritance and modernity, through annual productions and by offering different plays, interpretations, performers, and staging styles over the years. The contribution presents the register of the plays staged from 1914 to 2022.

keywords | Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA); Greek Theater; Staging of Classical drama.

Un libro, un evento

A proposito di Francesca Ghedini, *Lo sguardo degli antichi. Il racconto nell'arte classica*, Roma, Carocci, 2022

Maria Grazia Ciani



Il potere dell'immagine

“In una società poco alfabetizzata qual era quella antica, l'immagine aveva una forza comunicativa pari se non superiore a quella della parola, scritta o recitata”. Per chi è abituato a considerare il dominio del *logos* come l'eredità sovrana della Grecia antica, questa frase d'inizio del primo capitolo del saggio di Francesca Ghedini, suona come una sfida. *Megas dynastes o logos* è la formula con cui Gorgia, retore e sofista, sigla il predominio della parola, scritta e non scritta: la parola, arma micidiale nella sua apparente 'leggerezza' (le parole che 'volano'),

insidiosa e manipolatrice da allora fino ai nostri giorni, in cui lotta aspramente contro il diluvio di immagini che rischiano di travolgerla e soffocarla.

Ma qui entriamo a vele spiegate in un altro mondo, spesso trascurato dai letterati e dai filologi, il mondo dell'immagine antica a cui l'autrice appone proprio il sigillo del *logos*, in questo caso la “forza di comunicazione”. Perché al di là del valore estetico, della “forma”, della postura e dei mille particolari che lo storico dell'arte sottopone ad accurata e dettagliata descrizione, lo sguardo degli antichi coglieva senza dubbio un'allusione, un messaggio che lo sguardo dei moderni a sua volta deve cercare di decifrare per completare il quadro di quella civiltà.

Ma, di quell'arte, che cosa rimane? Ben poco, soprattutto se si pensa al naufragio della grande produzione pittorica cui segue il tramonto della tradizione ceramografica. E allora è a Roma che dobbiamo rivolgerci, agli affreschi, ai mosaici, ai sarcofagi... Ma prima, in ambito greco, è ancora la parola a colmare i vuoti offrendo descrizioni minuziose, accurate, appassionate, delle grandi opere perdute. L'*ekphrasis* diventa un topos letterario strettamente legato alla ricostruzione dell'immagine: Longo Sofista, Senofonte Efesio, Eliodoro, Achille Tazio: i romanzieri; e poi i retori, massimamente Luciano di Samosata; e Filostrato di Lemno che ci guida in una galleria immaginaria; e poi Plutarco, Pausania e Cicerone e Plinio... La parola dipinge, interpreta, crea un linguaggio tecnico e una prosa ben calibrata, destinata a riflettersi anche nelle descrizioni moderne. Nel saggio di Francesca Ghedini la descrizione "crea" l'immagine anche se questa non è riprodotta, a tal punto la parola ereditata da una tradizione antica ha il potere di tradursi in una visione iconica.

Tu che mi guardi, tu che mi racconti

Rubo il titolo al bellissimo saggio della filosofa Adriana Cavarero (1997) dedicato alla filosofia della narrazione. Mi permetto di usarlo per definire quello che dovrebbe essere l'atteggiamento dello spettatore davanti all'opera d'arte antica. C'è un divario sostanziale tra lo sguardo degli antichi e lo sguardo dei moderni. Non possiamo ricostruire lo spirito del ceramista, del committente e poi dello spettatore di fronte all'immagine rappresentata. Ma dobbiamo "fermarci a guardare", sapendo che anche l'immagine ci guarda, che si riflette nei nostri occhi e che ci "parla": carpire il messaggio – qualunque esso sia – non è meno importante di un'esegesi letteraria o della ricostruzione di un testo mutilo. L'immagine ci guarda, l'immagine ci racconta: la comprensione dell'opera non può limitarsi all'analisi delle figure e all'estetica della forma.

Sentieri morti e luminose invenzioni

Forme e contenuti dell'arte evolvono come quelli della poesia e degli altri generi letterari. Non sempre se ne tiene conto. È un'evoluzione rapida – dall'VIII al V secolo – che si sviluppa tramite contatti con l'Oriente, per influsso della creatività corinzia e di quella laconica, con il passaggio dalle figure nere alle figure rosse e infine sotto l'influsso della pittura. È, come sottolinea l'autrice, un percorso che non è stato "né univoco né lineare, ma

pieno di anticipazioni e regressi, sentieri morti e luminose invenzioni". Osserviamo l'astrattezza formale e contenutistica della *prothesis* di età geometrica [Fig. 1], la guerra di Troia in episodi del *pithos* di Mykonos [Fig. 2]:



1 | Cratere di età geometrica con scena di *prothesis*. Parigi, Musée du Louvre (Ghedini 2022, 18, fig. 1).



2 | *Pithos* con la raffigurazione di episodi della guerra di Troia, 675 a.C. Mykonos, Museo Archeologico (Ghedini 2022, tavola 3).

Lo stesso tema che si sviluppa nell'*hydria* attica del pittore di Cleofrade (V sec.), insieme ad altri episodi su cui peraltro domina come elemento unificante [Fig. 3]:



3 | Pittore di Cleofrade, *hydria* attica raffigurante la presa di Troia, 480 a.C. ca. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Ghedini 2022, 32, fig. 5).

In questa produzione bisogna tener conto dell'influsso dello spazio, determinante anche ai fini della rappresentazione. Ma non sempre. Se le fasce decorate dell'*Olpe* Chigi (VII sec.) potrebbero essere anche considerate come una forma di decorazione che alterna scene di vita (soprattutto di caccia) a riferimenti mitologici - le 250 figure che affollano il Vaso François narrano episodi ben noti agli antichi, episodi tratti dall'immenso repertorio dei miti, da Apollo a Teseo, dalle nozze di Peleo e Teti all'agguato al principe Troilo ecc. Racconti? O piuttosto dei *flash* che gli antichi potevano forse inanellare in una serie ben definita mentre a noi ricordano episodi isolati anche se significativi e toccanti (i giochi in onore di Patroclo, il trasporto del corpo di Achille ecc.).

E poi ecco Exechias: nome famoso legato a composizioni monosceniche con figure di grande formato. Si passa così da un intreccio affollato di personaggi a un rigore formale unico e assoluto:



4 | Exechias, anfora raffigurante Aiace e Achille che giocano a dadi, 540-530 a.C. ca. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, n. inv. 16757.



5 | Exechias, anfora raffigurante il suicidio di Aiace, 540 a.C. ca. Boulogne sur-Mer, Château-Musée (Ghedini 2022, tavola 11).

Exechias esegue queste due immagini in pieno quinto secolo, in una Atene che guarda ancora alle antiche glorie, che ha emarginato e denigrato Odisseo. Queste raffigurazioni rappresentano l'essenza della misura eroica propria di una casta e di un mondo perduto. Soli e chiusi nella perfezione della forma iconica, due guerrieri giocano ai dadi. Alle loro spalle lance sottili dalla micidiale punta di bronzo alludono alla sanguinosa guerra in cui sono coinvolti [Fig. 4]. Per questi principi dare la morte o riceverla è una partita a scacchi: sono gli *aristoi*, indifferenti al sangue versato e al rischio mortale a cui si espongono. Dall'altro lato anche Aiace è solo e con

cura affonda nella terra la spada con cui si darà la morte: l'onore macchiato si paga col proprio sangue: è legge [Fig. 5].

L'ideologia degli eroi, i veri, unici eroi della storia, si legge in queste immagini. Senza bisogno di parole.

Per la grande pittura perduta, la parola passa ai romanzieri e ai retori, tuttavia la scoperta del nuovo genere – la descrizione – va a scapito dell'immagine e non sempre ci restituisce l'emozione e soprattutto il messaggio che l'immagine stessa doveva suscitare nello spettatore. Così la descrizione della Lesche dedicata dagli Cnidi nel santuario di Delfi e puntualmente descritta da Pausania, se pur ci racconta nuclei sparsi riconducibili alla caduta di Troia (ormai *topos* ricorrente), per il resto ci offre scene isolate e personaggi isolati (sia pur riconducibili tutti a un mito, a una storia).

Parole e figure, figure e parole

Alla fine, si può parlare di un predominio dell'immagine? O piuttosto di una gara tra parola e immagine, indipendentemente dalla sopravvivenza o meno delle creazioni artistiche? Difficile rispondere. Di fatto, la grande pittura è andata perduta trascinando con sé l'arte ceramica. Troppo presto. E troppo poco è rimasto. In molti casi è il *logos* che dipinge, asservendosi appassionatamente all'immagine.

Possiamo trarre un bilancio complessivo sull'arte greca? Solo parzialmente. L'ispirazione principale è senz'altro dominata dal repertorio mitico, dalle storie più celebri, imprese di eroi, da Eracle a Teseo, episodi straordinari (accecamento di Polifemo), a cui si aggiungono via via elementi di paesaggio, scene di vita ecc. Ma si nota anche una sorta di censura – se così la possiamo chiamare – per cui certe vicende (più intricate, complesse, o imbarazzanti) vengono trascurate, non rientrano nella concezione degli artisti e dei committenti.

Oltre alle imprese di singoli eroi, ricorre spesso il tema della guerra, anzi della presa e distruzione di Troia. Certamente è un evento traducibile in vari modi, si presta a forme di elaborazione diverse, acquista un significato universale. Non saprei dire che cosa domini nella scelta di questo tema, se una forma di ammonimento o piuttosto l'esaltazione – tutta greca – di una vittoria epocale che spezzò il mondo conosciuto in

due parti, Oriente e Occidente. Nonostante la pena di certe scene, si sa che la pietà per i vinti è l'orgoglio dei vincitori. È la Grecia che trionfa sulla città distrutta: lo stesso spirito che percorre, come un fiume carsico, l'*Iliade* di Omero.

In un mondo diverso

Perdita della pittura, tramonto della tradizione ceramografica, difficoltà di ricostruire le novità narrative sviluppatesi nell'ellenismo... Il mondo latino, soprattutto Roma e Pompei, raccolgono la preziosa eredità e le concedono spazi senza limiti. Affreschi, mosaici, e i rilievi dei sarcofagi sono ispirati alla tradizione greca. Pompei: è da questa città morta che emergono i racconti iconici più vivi, paragonabili a interi poemi scritti. Il mito di Narciso trionfa nel repertorio pompeiano nelle versioni più elaborate, che fanno a gara con l'accesa fantasia di Ovidio [Fig. 6]. L'immagine colpisce con forza l'occhio dello spettatore, lo seduce, gli suscita riflessioni, gli illustra una leggenda in tutta la complessità dei suoi significati, dal Narciso della Casa dell'Orso ferito, al Narciso in riposo della casa dei Dioscuri [Fig. 7]:



6 | Affresco raffigurante Narciso alla fonte, Pompei, Casa dell'Orso Ferito (VII 2, 44.46), triclinio c. Riproduzione ad acquerello di A. Ala, 1865 (Ghedini 2022, 153, fig. 26).



7 | Affresco raffigurante Marte, Venere ed eroti che giocano con le armi del dio, IV stile iniziale. Pompei, Casa dell'Ara massima (VI 16, 15.17), triclinio G (Ghedini 2022, 96, fig. 17).

Guardando queste numerose e affascinanti varianti del mito, si comprende quello che Rilke ha voluto dire nel finale di una delle sue poesie dedicate a Narciso:

Se anche il riflesso nello stagno / spesso ci confonda / tu sappi l'immagine.
(Rainer Maria Rilke, *I sonetti a Orfeo*, l.9, 1923)

Tuttavia è ancora una gara tra parola e immagine nella vicenda di Piramo e Tisbe, sconosciuta alla tradizione antica e narrata per la prima volta da Ovidio in un lungo *excursus* delle *Metamorfosi* e riprodotta a Pompei [Figg. 8-9]:



8 | Affresco raffigurante Piramo e Tisbe, da Pompei, Casa IX 5, 14, IV stile. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Ghedini 2022, 161, fig. 30).

9 | Affresco raffigurante Piramo e Tisbe, IV stile. Pompei, Casa Ottavio Quartione (II 2, 2), biclinio k (Ghedini 2022, tavola 28).

Sembra l'archetipo della storia di Giulietta e Romeo, con alcune varianti, ma la conclusione è la stessa: l'amante sopravvissuta piange l'amato. Senza bisogno di parole.

Amanti: le coppie amorose raffigurate a Pompei, Enea e Didone, Perseo e Andromeda, Meleagro e Atalanta, antepongono all'avventura il sentimento che lega i protagonisti al di là delle loro drammatiche vicende. La serenità del rapporto amoroso non era frequente nella tradizione. Afrodite non era una dea benigna.

La guerra di Troia ritorna in una diversa prospettiva: quella del troiano Enea che fonda Roma e che approda, esule, sul suolo latino. È sulle ceneri della città distrutta in Oriente che si innalza la gloria di Roma. Ma anche e proprio per questo gli episodi di quella antica guerra diventano racconti nel senso più pieno, il realismo è mitigato dalla lontananza, le gesta di Achille, la morte di Ettore possono dispiegarsi nei particolari più emozionanti e struggenti per la suggestione di spettatori imparziali, avidi soltanto di conoscere e ripercorrere una vicenda mitica, in un tempo onirico, ai limiti del reale [Figg. 10-11]:



10 | Particolare dei fregi sovrapposti con scene della vita di Ercole e della guerra di Troia. Pompei, Casa di Ottavio Quartione (II 2, 2), *oecus h* (Ghedini 2022, 175, fig. 33).

11 | Fregio in stucco con scene della vita di Ettore, età neroniana. Pompei, Casa del sacello Iliaco (I 6, 4), sacello E (Ghedini 2022, tavola 32).

Per lo studioso di letteratura e poesia antica, Pompei è una rivelazione. L'impatto dell'immagine è totale per la varietà delle tecniche compositive, per l'espressione dei volti, la gestualità, i particolari sempre significanti; e infine per la complessa e variegata utilizzazione dello spazio e la cura dei contesti dai tocchi impressionistici.

Gli affreschi di Pompei mi guardano e mi raccontano. Le antiche storie rivivono in un'altra atmosfera, in un mondo diverso, in uno spazio libero "tra rocce, scogli, alberi e polle d'acqua", il supplizio di Dirce, la punizione di Atteone, Atena e Marsia, Medea e le Peliadi, Dedalo e Icaro [Fig. 12], Perseo e Andromeda, Polifemo e Galatea... storie che si svolgono in mezzo alla natura, con scenografie sontuose, in un mondo che si presta a vari modi di ricezione: l'allusione dotta, l'atmosfera che trascende il tempo. Possiamo ripercorrere le vicende mitiche con passo leggero. Mai come in queste pitture la forza incisiva e dirompente delle immagini ha superato l'eloquenza del *logos*.



12 | Affresco raffigurante la caduta di Icaro, III stile. Pompei, Casa del *Sacerdos Amandus* (I 7, 7), triclinio *b* (Ghedini 2022, tavola 39).

La narrazione nello spazio della morte

Con i sarcofagi romani approdiamo al mondo dei morti. La decorazione di questi sarcofagi si evolve dall'età tardo repubblicana e imperiale al II secolo d.C. quando le casse istoriate diventano una moda e le storie, sempre più ricche e complesse e sempre legate ai miti antichi, diventano anche esibizione di uno *status* sociale; spesso nei volti istoriati si riflettono quelli dei committenti. Lo sguardo diventa uno specchio reciproco, il committente 'si legge' nell'antica storia famosa.

I miti sono sempre quelli anche se il tema ricorrente è quello della morte: Achille e Penthesilea [Fig. 13], la strage dei figli di Niobe, Selene e Endimione [Fig. 14], Laodamia e Protesilao, la morte di Alceste [Fig. 15], di Meleagro [Fig. 16]. Muta la forma dell'*ekphrasis*: nel viluppo dei corpi che si accalcano in uno spazio senza luce, è difficile, per il filologo, decrittare le storie, riconoscere i personaggi. Ma proprio qui si inserisce un'altra filologia che oltrepassa la visione pur allargata del rapporto testo letterario/immagine. La 'filologia dell'immagine' va ben oltre il confronto della raffigurazione con le storie narrate dai poeti.



13 | Sarcophago con Achille e Pentesilea, 240/250 d.C. Roma, Palazzo Rospigliosi, Casino Pallavicini (Ghedini 2022, 233, fig. 40).



14 | Sarcophago con Selene ed Endimione, particolare, 230 d.C. ca. Parigi, Musée du Louvre (Ghedini 2022, tavola 43).



15 | Sarcophago raffigurante la morte di Alcesti, da Ostia, 160-165 d.C. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti (Ghedini 2022, 247, fig. 47).



16 | Sarcophago con il compianto per Meleagro, 190 d.C. ca. Parigi, Musée du Louvre (Ghedini 2022, tavola 46).

Non è qui il momento di affrontare i problemi posti da un diverso modo di 'vedere'. Basti ricordare che proprio nei sarcofagi Aby Warburg ha individuato il nucleo che ha ispirato i protagonisti del Rinascimento fiorentino. Lo riconosceva Giorgio Pasquali nel suo straordinario *Ricordo di Aby Warburg*, scritto nel 1930, a pochi mesi dalla morte dell'amico (ora in *Warburg e il pensiero vivente*, a cura di Monica Centanni, Ronzani editore, 2022, 35 ss.). Non la storia interessa gli artisti, ma la forma e quindi nel groviglio dei corpi scoprono il movimento, le vesti scomposte, i capelli arruffati, le posture innaturali e poi anche l'espressione dei volti, il dolore, il terrore, l'annichilimento.

La forza della tradizione agisce al di là della parola, al di là dell'immagine stessa. Cambia il modo di 'guardare'. L'attenzione si sposta sui particolari, ognuno dei quali ha una sua ragione di essere e un segreto da rivelare. Un nuovo linguaggio si forma, una deriva della filologia scientifica, la filologia dell'immagine.

Siamo dunque tornati al punto di partenza, a quella "forza comunicativa dell'immagine pari [...] alla parola scritta o recitata". Il saggio di Francesca Ghedini è fondamentale per la cultura dell'antichità. Queste note di lettura non rendono l'idea della complessità e della ricchezza del libro, costruito su solide basi scientifiche ma scorrevole come un romanzo grazie a una scrittura brillante, chiara e precisa, al dominio della massa di informazioni che l'autrice classifica, organizza e commenta con magistrale ed equilibrata sapienza. Un saggio che rende giustizia piena all'importanza delle immagini, che incide profondamente sul modo di "vedere" queste stesse immagini, infine un libro "necessario" che dovrebbe costituire la base di ogni insegnamento relativo alla civiltà antica.

English abstract

Review of Francesca Ghedini's book "Lo sguardo degli antichi. Il racconto nell'arte classica", published by Carocci. Ghedini presents a hermeneutic interpretation of images and the power they had for the ancients. The author makes images and words interact by comparing iconographies and iconologies with sources and material testimonies that have come down to our days. She shows the ancient world as crowded by vibrant images which became the channels of a culture that not only "saw" and "looked" at life, but also created a language endowed with intense force.

keywords | Ghedini; *Lo sguardo degli antichi*; Iconography; Iconology; Images.

Argilla. Storie di Viaggi. Un itinerario scientifico e didattico fra mari e millenni

Presentazione della mostra, Gallerie d'Italia, Vicenza (dal 29 settembre 2022 al 8 giugno 2023)

a cura di Monica Salvadori, Monica Baggio e Luca Zamparo

Nella splendida cornice di Palazzo Leoni Montanari a Vicenza prende il via il percorso scientifico-didattico *Argilla. Storie di viaggi* (settembre 2022-giugno 2023), curato da Monica Salvadori, Monica Baggio e Luca Zamparo, che si propone di affrontare il tema del viaggio dei vasi dalla Grecia all'Occidente ma anche di riflettere sul ruolo aggregatore giocato della ceramica greca nell'ambito mediterraneo, non solo come fonte di ispirazione, contaminazione e sviluppo di altre produzioni vascolari, ma anche sull'essere essa stessa un vettore culturale, sia per gli antichi sia per i contemporanei [Fig. 1].



1 | In foto, Palazzo Leoni Montanari. Inizio del percorso espositivo della mostra *Argilla. Storie di viaggi*.

Nato in seno alla collaborazione fra il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova e la Direzione Arte, Cultura e Beni

Storici di Intesa Sanpaolo, il percorso è uno dei frutti del *Progetto MemO. La memoria degli oggetti. Un approccio multidisciplinare per lo studio, la digitalizzazione e la valorizzazione della ceramica greca e magno-greca in Veneto*, sostenuto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo nell'ambito del bando "Progetti di Eccellenza 2017". Questo progetto, avviato nel maggio del 2018, è nato dalla considerazione della rilevante presenza di vasi greci e magnogreci nelle collezioni museali del Veneto, il più delle volte frutto di donazioni private, e si è sviluppato sui binari della consapevolezza del ruolo sociale e culturale che il patrimonio ceramico greco ha giocato e continua a giocare non solo nella storia dell'archeologia ma anche nella definizione dell'identità occidentale, di cui è parte integrante un immaginario di forme e miti, derivati dal *corpus* dei vasi attici e magnogreci, che è alla base della nostra cultura umanistica. Lo stesso J.J. Winckelmann, storico e archeologo, dichiarava che "Nulla ha influito sulla nostra immagine della grecità quanto la pittura vascolare".

I vasi esposti provengono dalla collezione di ceramiche greche e magnogreche di Intesa Sanpaolo e da alcuni musei veneti, fra cui il Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte di Padova, il Museo Archeologico Nazionale di Venezia, il Museo Archeologico Nazionale di Adria, il Museo dei Grandi Fiumi di Rovigo e il Museo Civico di Bassano del Grappa.

La prima sezione di *Argilla. Storie di viaggi*, ospitata presso la Sala dell'Antico Testamento del palazzo vicentino, affronta il tema degli *Approdi*: l'arrivo delle ceramiche greche sulla Penisola, il movimento di persone, conoscenze e abilità attraverso il Mediterraneo e la diffusione di schemi figurativi legati a questi eventi. Dall'età orientalizzante, infatti, lungo le antiche rotte già tracciate dai Micenei prima – quindi – dai naviganti greci protagonisti della seconda colonizzazione, il Mediterraneo racconta storie di viaggi: di uomini e donne, di mercanti, poeti ed artigiani che nello spostarsi da Oriente verso Occidente hanno portato con loro un ricco patrimonio di storie mitiche, di pratiche sociali, di ideali politici e di capacità tecniche. Con gli uomini hanno viaggiato anche gli oggetti, i più diversi, frutto di un artigianato che andava via via specializzandosi in attraenti prodotti di lusso. È così che nei fondi delle barche trovano il loro posto anche le ceramiche, prodotte in un materiale semplice, l'argilla, ma affascinanti per la ricchezza delle forme e per il variopinto immaginario delle decorazioni.

La ceramica prodotta nella *polis* di Atene a partire dalla fine del VII secolo a.C. fino a tutto il IV secolo a.C., prima nella tecnica a figure nere poi – a partire dalla fine del V secolo a.C. – in quella a figure rosse, approda così in tutto il bacino del Mediterraneo, con un ampio volume di importazioni che raggiungono la Magna Grecia e quindi le regioni adriatiche. I vasi venivano apprezzati dalle comunità locali per la forma, le immagini, l'impegno decorativo che ne fa un veicolo di modelli culturali e di narrazioni. Rinvenute per la maggior parte nelle necropoli e, in misura minore, in luoghi di culto e di abitato, le ceramiche spesso assolvevano al compito di sottolineare lo *status* e il livello culturale di chi le possedeva. Queste ceramiche decorate sono state dunque recepite dalle differenti comunità, che le hanno integrate nei loro usi e costumi.

La Sala si apre con una analisi introduttiva del fenomeno a livello spaziale e cronologico, oltre a una resa grafica del famoso *Cratere del naufragio*, datato all'VIII secolo a.C. Il vaso fu rinvenuto nel 1953 dall'archeologo Giorgio Buchner in una tomba della necropoli di San Montano nell'isola di Ischia, l'antica *Pithecosa*, il primo grande emporio fondato dai Greci in Occidente nella prima metà dell'VIII secolo a.C., quale punto terminale di una linea che da Al Mina (altro importante emporio in Siria) attraversa l'intero Mediterraneo, collegando il Vicino Oriente con l'Etruria. Prodotto di una bottega locale che imita la ceramica corinzia, il vaso era destinato a contenere il vino, preziosa bevanda, ed è famoso per molti motivi: si tratta del più antico, tra quelli trovati in Italia, dipinto con figure e non solo con motivi geometrici; inoltre, è decorato con una delle pochissime scene di naufragio, a noi giunte dal mondo greco. La scena è dominata da una nave capovolta, con i marinai che cercano scampo dai flutti nuotando tra i pesci, mentre uno di loro sta già per essere divorato da un pesce enorme.

All'interno della sala, un *focus* particolare è dedicato alle ceramiche di Intesa Sanpaolo, provenienti da Ruvo di Puglia, fiorenti centro indigeno ellenizzato dell'antica Peucezia, dalle cui necropoli provengono numerosi vasi attici – alcuni di qualità elevatissima – destinati a celebrare l'élite aristocratica ai vertici del potere, che andava adottando modelli culturali greci. Se la presenza di ceramica attica a figure nere attesta sin dalla fine del VI secolo a.C. la pratica di deporre questa a scopo funebre, si osserva tuttavia una maggiore concentrazione di prodotti attici a figure rosse nel secondo quarto del V secolo a.C., presenza che continua ininterrotta tra gli

ultimi decenni del V e primi del IV secolo a.C. Tra le forme ceramiche rinvenute un ruolo chiave è giocato dal cratere, vaso principe del simposio greco, espressione di rango e prestigio sociale: straordinario il cratere attico con scena di simposio, attribuito al Pittore di Leningrado. Sono attestate anche la *kylix* e lo *skyphos* attico a figure rosse, si veda a tal proposito l'esemplare attribuito alla bottega del Pittore di Penelope, entrambi parte del set del simposio; mentre la *lekythos* e la *pelike* rimandano ai molteplici usi dell'olio nelle comunità greche.

Altri due approfondimenti presentano i materiali rinvenuti in alcuni luoghi strategici dal punto di vista commerciale del Veneto, regione che si pone come importante testimonianza per la ricezione di questi manufatti nel corso della storia, dal mondo antico sino al contesto contemporaneo. Il vasto territorio del Delta Padano ha costituito infatti, sin dall'età micenea, una zona di facili approdi per le rotte marittime provenienti dall'Egeo e dal Mediterraneo orientale. Un ruolo importante in questa zona venne assunto da Adria, emporio greco-etrusco, la cui fondazione risale alla metà del VI secolo a.C., dove è documentata una precoce presenza di Greci, venuti forse dalla Ionia, alla ricerca di nuovi mercati. È ricchissimo il patrimonio di ceramica attica a figure nere e rosse, ora conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Adria, proveniente quasi esclusivamente dall'area dell'abitato antico e dalla zona di necropoli: l'elevato numero di importazioni rinvenute rende evidente il fatto che il sistema di scambio, che fa capo alla rotta adriatica e al Delta Padano, è stabile e consolidato con il contesto greco.

Significativa risulta la selezione delle forme: particolarmente amate sono quelle destinate al servizio del simposio, quali crateri, *kylikes*, *skyphoi* che documentano l'adesione a comportamenti ellenizzanti mediante la mediazione etrusca. In linea con quanto abbiamo visto anche per Ruvo, risulta il comportamento manifestato dalla città di Adria durante il IV secolo a.C.: di fronte ad una generale flessione delle importazioni ateniesi nel Mediterraneo, il centro veneto attesta ancora la persistenza di vasi attici nelle necropoli. Sono differenti, tuttavia, le forme selezionate: compaiono, infatti, la *pelike*, vaso destinato a contenere liquidi, e la *lekanis*, una particolare tipologia di contenitori frequentemente rinvenuti nelle sepolture femminili, probabilmente destinati a contenere oggetti di cosmetica o adornamento. Risulta interessante anche l'immaginario

selezionato in questa fase, che rimanda a miti e luoghi lontani: protagonisti spesso sono gli Arimaspi, un popolo il cui territorio – come ci racconta il famoso storico greco Erodoto (*Storie* IV, 13 e 27) – si trovava lontano nel Nord della Scizia, tra il Caucaso e il Mar Nero. Gli Arimaspi, nome che nella lingua scita significherebbe “quelli che hanno un occhio solo”, come i Ciclopi, erano perennemente in lotta con i Grifoni per il possesso delle miniere d’oro, di cui gli animali fantastici erano custodi.

Adria si configura non solo come un centro di ricezione delle ceramiche attiche; oltre a un uso locale, queste erano destinate anche alla redistribuzione verso l’entroterra padano, come mostra il caso della tomba 1 rinvenuta nella necropoli etrusca di Balone (RO), località riferibile alla presenza di una piccola comunità etrusco-padana, che ha restituito un cratere a colonnette attico a figure rosse attribuibile al Pittore di Deepdene (475-450 a.C.), decorato con un famosissimo episodio mitico: il ratto della nereide Teti da parte di Peleo, dalle cui nozze nascerà in seguito l’eroe Achille. Il vaso è presentato in mostra dopo un accurato restauro conservativo sostenuto da Intesa Sanpaolo.



2 | A destra, alcuni vasi attici a figure rosse presentati al pubblico durante il percorso espositivo. A sinistra, supporto con forme vascolari tattili, ideato dall’architetto Michele Franzina.

Le opere della seconda sezione, *Percorsi*, esposte nella cosiddetta Sala dell’Antica Roma, documentano come le casuali scoperte di ceramiche tra Settecento e Ottocento nei siti dell’Italia meridionale abbiano dato il via a ricerche frenetiche che appassionavano i collezionisti del tempo (così come i contemporanei) andando a costituire quelle che, adesso, risultano essere alcune fra le più importanti raccolte museali a livello internazionale [Fig. 2].

In particolare l'area veneta, per la moltitudine di studiosi formati nel tempo dall'ateneo patavino così come per il ruolo di Venezia, tradizionale crocevia di persone e merci, è da sempre importante anche per la circolazione dei vasi antichi, generando e rigenerando continuamente un notevole interesse: dal Cinquecento sino ai nostri giorni, la regione rappresenta un caso straordinario nel panorama italiano, grazie alla ricca possibilità di approvvigionamento di materiale attraverso i collegamenti con l'Italia meridionale, la Grecia e l'Oriente.

La seconda sezione documenta, dunque, la continuità di interesse per la ceramica antica attraverso le forme del collezionismo. In Veneto, in particolare, la commistione di antico e presente nelle città, la predisposizione ai viaggi e al commercio della Serenissima Repubblica, l'importanza dello Studio patavino, la volontà veneziana di lasciare traccia ai posteri del proprio splendore e passaggio sono alcuni degli elementi che portarono a una rapida diffusione del fenomeno collezionistico in Veneto già dal XVI secolo, quando comparve a Venezia il primo "*antiquario publico*".

Dal cardinale Domenico Grimani al nipote Giovanni, dal procuratore di San Marco Federigo Contarini a Zuane Mocenigo, da Pietro Morosini a Girolamo Zulian, numerosi sono i nomi di coloro che donarono alla Repubblica le proprie collezioni di marmi, sculture e monete antiche, andando a costituire la collezione dell'attuale Museo Archeologico Nazionale di Venezia, istituito ufficialmente nel 1523. A queste donazioni, frutto di raccolte private legate spesso alla storia familiare, si aggiungono almeno altre settanta collezioni che, tra la fine del XVI secolo e i primi decenni del XVIII, vengono create nelle principali città del Veneto. In ambito patavino, si segnala la raccolta di Marco Mantova Benavides (1489-1582) emblema di una ricerca del dettaglio, del particolare, del piccolo oggetto e del frammento, oggi costituente uno dei nuclei centrali del Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte di Palazzo Liviano.

Anche grazie alla tradizione di studi introdotta a Padova con l'istituzione dell'Orto botanico nel 1545, una interessante eccezione rispetto alle antichità riguarda i reperti naturali che, dalla fine del XVII secolo, vengono introdotti nelle collezioni esistenti oppure formano nuove raccolte. Con personaggi illustri come Antonio Vallisneri (1661-1730) cambia il

paradigma del collezionismo che, accanto alla curiosità e al riconoscimento di un passato dorato, ora si concentra sull'osservazione dei cambiamenti e dei comportamenti. Il XIX secolo, d'altro canto, vede una proliferazione delle pubblicazioni e dei cataloghi di tutte queste collezioni e, dopo la nascita del Regno e l'annessione delle terre venete, la costituzione di innumerevoli musei civici di cui possiamo godere ancora oggi.

Infine, caso emblematico dell'interesse ancora vivo nel XX secolo per l'Antico è quello di Virgilio Chini (1901-1983), medico e docente universitario, che nel 1978 dona circa 600 vasi magnogreci al Museo Civico di Bassano del Grappa: questi manufatti contribuiscono a ricostruire la cultura artistica e materiale delle popolazioni che abitarono l'area pugliese (Dauni, Peucezi e Messapi) tra la fine del VII e il II secolo a.C., entrando in contatto con la cultura greca.

L'esposizione si caratterizza per la forte volontà di risultare ampiamente inclusiva e accessibile, con l'obiettivo di ridurre, se non abbattere, le barriere culturali, motorie e sensoriali e, al contempo, di creare uno spazio condiviso e confortevole: supporti audio, video (realizzati con la traduzione nella lingua italiana dei segni) e tattili (da una replica di un vaso antico ai libri tattili ideati da Elisa Lodolo) sono stati realizzati appositamente per l'esposizione [Fig. 3]; inoltre attraverso il ricorso alle più innovative tecnologie per il rilievo 3D, l'allestimento, ideato dall'architetto Michele Franzina, si è dotato di un supporto tattile progettato e realizzato per agevolare sempre più l'accesso al patrimonio archeologico ceramico.



3 | Replica della *pelike* Merlin 39 e libro tattile, ideato da Elisa Lodolo.

English abstract

Argilla. Storie di viaggi is the title of a new exhibition and the second part of an in-depth study whose first edition was entitled *Argilla. Storie di vasi*. Thanks to the inspiration provided by the Intesa Sanpaolo vase collection, the exhibition brings non specialists closer to the archaeological ceramic heritage by highlighting those aspects of it which are still relevant today. This scientific-educational project – curated by Monica Salvadori, Monica Baggio, and Luca Zamparo, with installation design by Michele Franzina – reflects on the aggregating function of Greek ceramics in the Mediterranean basin. Greek ceramics were not only a source of inspiration, exchange, and development for new vascular production in Southern Italy, but also a medium to channel ideas, cultural and social practices, as well as economic relations.

keywords | *Argilla. Storie di viaggi*; Intesa Sanpaolo; Greek ceramics.



la rivista di **engramma**
settembre/ottobre **2022**

195 • Filologia delle immagini

Editoriale

Maddalena Bassani, Concetta Cataldo, Roberto Indovina

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

Concetta Cataldo

Il Tereo di Sofocle. Violenza e drammaturgia del mito

Miriam Sabbatucci

Peithò, seduzione amorosa e seduzione politica

Antonio Maria Draìà

Giocasta, Clitemnestra, la Corifea

a cura di Gaia Gallitto e Mariarita Barresi

Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2022)

a cura di Alessandra Pedersoli

Un libro, un evento

Maria Grazia Ciani

Argilla. Storie di Viaggi. Un itinerario scientifico e didattico fra mari e millenni

a cura di Monica Salvadori, Monica Baggio e Luca Zamparo