

la rivista di **en**gramma
settembre **2024**

216

Iconodramma

La Rivista di Engramma
216

La Rivista di
Engramma

216

settembre 2024

Iconoδramma

a cura di

Concetta Cataldo e Roberto Indovina



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, margherita piccichè,
daniele pisani, stefania rimini, lucamatteo rossi,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

216 settembre 2024

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

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-47-8

ISBN digitale 979-12-55650-48-5

ISSN 2974-5535

finito di stampare marzo 2025

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=216> 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 *Iconođramma. Miti plastici: teatro e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.)*
Concetta Cataldo e Roberto Indovina
- 13 *El teatro intruso*
Carolina Reznik
- 37 *Medea sul carro di Trittolemo*
Concetta Cataldo
- 57 *Ippolito e le immagini erotiche. Eur. Hipp. 1005 e un possibile riferimento alla pittura vascolare*
Michele Di Bello, Roberto Indovina
- 65 *Iconođramma. A selected Bibliography*
edited by Anna Chiara Bellinato, Concetta Cataldo, Roberto Indovina
- 81 *Per una filologia delle immagini. Testi teatrali e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.), Edizioni Engramma, Venezia 2024. Una presentazione a cura di Concetta Cataldo, Roberto Indovina*

Iconoδramma. Miti plastici: teatro e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.)

Editoriale di Engramma 216

Concetta Cataldo e Roberto Indovina

Il cratere a campana attico a figure rosse del Pittore dei Satiri Lanosi che abbiamo scelto come immagine di copertina presenta una scena di forte impatto e di difficile lettura: una figura femminile, priva di attributi iconografici specifici, protende le braccia alzate verso un personaggio maschile dalle sembianze satiresche, raffigurato carponi in una postura animalesca, con la coda equina rizzata e il fallo eretto in bella evidenza; il viso barbuto dai tratti fisiognomici marcati è voltato verso la figura femminile, in interazione con il suo sguardo. La raffigurazione è stata oggetto di un vivace dibattito tra gli studiosi. Secondo parte della critica sarebbe la rappresentazione di un atto di un culto ateniese (nello specifico, le nozze di Dioniso con la sposa dell'arconte *basileus* nel *Boukoleion*). Secondo un'altra ipotesi, a nostro avviso molto più plausibile, l'immagine potrebbe essere stata ispirata da un dramma satiresco, forse la *Circe* di Eschilo: potrebbe trattarsi di una scena in cui la maga con le braccia alzate è colta nell'atto di trasformare in porco non già uno dei compagni di Odisseo ma un satiro, mettendo in atto una divertente parodia del noto episodio omerico. Il collegamento fra l'immagine sul vaso e una scena teatrale potrebbe essere avvalorato dal modo in cui il satiro a quattro zampe è rappresentato, non già come un essere mitologico ma come un attore che indossa un costume di scena: la tuta villosa indossata dagli attori che impersonano i satiri e Sileno nella pittura vascolare del V secolo. Sul tema Engramma nel 2021 ha pubblicato l'illuminante contributo *Il sileno e Dioniso. Un cratere campano con attore comico in costume*, in cui Ludovico Rebaudo sottolinea come, nella pittura vascolare, gli attori indossano costumi che enfatizzano il loro ruolo teatrale, con riferimento a un codice preciso: le maschere, il vestiario, gli accessori e i simboli associati a satiri, eroi e divinità, non sono semplici ornamenti, ma veri e propri dispositivi semiotici che aiutano a decodificare il contesto dell'azione rappresentata. Tuttavia, come evidenziato da Rebaudo, il pittore non si limita a replicare questi costumi, ma li reinventa nell'ottica del *medium* pittorico, adattandoli alle esigenze compositive e narrative del vaso. In questo processo di 'traduzione' dall'elemento teatrale a quello iconografico l'immagine, pur mantenendo tracce della sua origine performativa, acquisisce una sua autonomia, distillando il contenuto drammatico in una forma visiva altamente stilizzata.

In questo senso, l'immagine della maga e il satiro sul vaso di Siracusa con tutta probabilità non rappresenta una scena specifica della *Circe* eschilea, ma può essere considerata un buon esempio di come la rielaborazione teatrale del mito abbia potuto influenzare l'immagi-



Cratere a campana attico a figure rosse del Pittore dei Satiri Lanosi, 475-450 a.C. Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi (n. inv. 23508).

Bibliografia | P. Orsi, *Gela, scavi 1900-1905*, "Monumenti Antichi" 17 (1906), cc. 5-758, cc. 508-512, fig. 359, tav. 44; P.E. Arias (a cura di), *Corpus vasorum antiquorum: Italia. Museo archeologico nazionale di Siracusa*, Volume 1; Parte 17 di "Corpus vasorum antiquorum: Italia", Union académique internationale, Siracusa 1923, 9, tav. 14; J.D. Beazley, *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils*, Tübingen 1925, 343.1; J.D. Beazley, *Attic Red-Figured Vase Painters*, 2nd ed., Oxford 1963, 397; E. Buschor, *Die Affen-Inseln*, "Athenische Mitteilungen" 52 (1927), 232; P. Griffo, L. Von Matt, *Gela a Sicilian town founded by the Greeks*, Genova 1963, 157, fig. 117; E. Simon, *Ein Anthesterien-Skyphos des Polygnotos*, "Antike Kunst" 6 (1963), n. 57; O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968, 93 s., con pl. XV, 1, 93 s.; J.D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, 397; L. Burn, R. Glynn, *Beazley Addenda*, Oxford 1982, 131; T.H. Carpenter, T. Mannack, M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989, 269; M. Prange, *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt. Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit*, Frankfurt am Main 1989, 220, GN70; F. Canciani, *sub voce Kirke* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München 1992, 30, tav. 57; B. Andreae, C. Parisi Presicce, *Ulisse, il mito e la memoria*, Roma 1996, 136, 2, 35; E. Giudice, scheda vaso, in R. Panvini, F. Giudice (a cura di), *Ta Attika. Veder greco a Gela. Ceramiche attiche figurate dall'antica colonia. Gela-Siracusa-Rodi 2004*, Roma 2003, 341, tav. I61.

nario condiviso e approdare così, per via mediata, al repertorio dei ceramografi. Così, il cratere del Pittore dei Satiri Lanosi si propone come un caso emblematico delle modalità in cui avvengono relazioni e interferenze tra teatro e iconografia vascolare. L'immagine raffigura una scena che sembra provenire da una rappresentazione teatrale, ma nello stesso tempo va oltre la diretta e immediata illustrazione della scena rappresentata: la pratica artistica si appropria anche delle elaborazioni teatrali del mito ma poi le rielabora nel suo proprio codice, secondo le logiche proprie dell'arte figurativa.

Questo il punto da cui parte Iconoδramma: il composto fonde un termine proprio dell'esperienza visuale e artistica (εἰκόν) con la parola che definisce tecnicamente l'azione drammatica (δρᾶμα); il segno alfabetico del delta posto al centro della neoformazione ha la funzione di marcare il contesto greco del campo di studio ma è assunto anche come un simbolo iconico che allude alla dinamicità dello scambio fra i tre punti della triangolazione attraverso cui scorre la natura fluida e plastica del mito: rappresentazione teatrale, figurazione artistica, immaginario condiviso.

Il filone di studi che si inaugura a partire da questo numero di Engramma ha al suo attivo le tappe di un percorso di ricerca già consolidato (il riferimento è ai numeri monografici: Engramma 99, luglio/agosto 2012; Engramma 107, giugno 2013; Engramma 183, luglio/agosto 2021; Engramma 195, settembre/ottobre 2022), ma l'ambizione ora è aprire la ricerca a nuovi percorsi ermeneutici, puntando diritti al tema cruciale della natura del mito nella cultura greca nelle sue diverse epifanie, nell'intricata relazione tra tradizione letteraria, pratica teatrale e rappresentazione visuale. Si tratta di indagare gli impulsi energetici e le modalità con cui la natura plastica del mito trova declinazioni inedite e nuove forme espressive nella pratica pittorica e sulla scena teatrale; i meccanismi attraverso i quali nascono, si affermano e si diffondono le innovazioni iconografiche e le innovazioni mitologiche; i dispositivi – teatrali, rituali, culturali, dall'elaborazione poetica alla pratica di bottega – che producono elementi di innesco per scarti significativi nella tradizione del mito.

In questo senso Iconoδramma è il primo frutto della ripresa di un filone di ricerca che negli ultimi due anni ha visto coinvolti archeologi e filologi – Maddalena Bassani, Anna Beltrametti, Marialuisa Catoni, Monica Centanni, Paolo Biagio Cipolla, Alessandro Grilli, Ludovico Rebaudo – e che si avvale anche del reclutamento di un gruppo di giovani studiosi – Anna Chiara Bellinato, Concetta Cataldo, Michele Di Bello, Roberto Indovina. Le ultime tappe sono stati due seminari – il primo nel maggio 2024 a Siracusa, il secondo nel luglio 2024 a Lucca – che hanno aperto alla definizione di nuove prospettive di studio e di ricerca.

Iconoδramma ha un suo punto di forza in un lavoro di ricognizione bibliografica che fornisce una solida base per l'impianto della ricerca in corso: *Iconoδramma. A Selected Bibliography*, a cura di Anna Chiara Bellinato, Concetta Cataldo e Roberto Indovina. Si tratta di una Bibliografia tematica ragionata che si propone come uno strumento a disposizione di tutta la comunità degli studiosi sul tema della complessa relazione tra le immagini vascolari e i testi teatrali.

Una Bibliografia criticamente selezionata, concepita come un registro *in fieri*, suscettibile di integrazioni e aggiornamenti.

Il numero presenta un contributo di taglio teorico e metodologico più generale: Carolina Reznik, nel suo saggio *El teatro intruso. O sobre la subversión del monopolio interpretativo en la iconografía cerámica griega de los siglos VI-IV a.C.*, propone una riflessione sul “monopolio dell’interpretazione unica” nel quale si scorgono i segni di una tendenza diffusa per cui, una volta che un’opera d’arte è stata catalogata e accettata come appartenente a un determinato contesto, o a una determinata classe, la proposta di nuove letture interpretative incontra inevitabilmente diffidenze e resistenze – un fenomeno che limita la ricchezza semantica intrinseca nell’iconografia e ostacola l’emergere di nuove piste ermeneutiche.

Due i casi-studio presentati nel numero: in *Medea sul carro di Trittolemo. Un mito ateniese*, Concetta Cataldo analizza i motivi – dalle pratiche di riuso di bottega alle ragioni di ordine simbolico e politico – che possono aver determinato la convergenza iconografica tra il carro tirato in aria da dragoni alati che l’iconografia attribuisce a Trittolemo e il carro di Medea nelle rappresentazioni vascolari. Michele Di Bello e Roberto Indovina nella nota *Ippolito e le immagini erotiche. Eur. Hipp. 1005 e un possibile riferimento alla pittura vascolare* riconoscono in un verso dell’*Ippolito* di Euripide un possibile riferimento al repertorio erotico presente nelle figurazioni su ceramica contemporanee.

Chiude il numero una presentazione del volume *Testi teatrali e pittura vascolare. Per una filologia delle immagini* che raccoglie i contributi sul tema pubblicati in Engramma dal 2017 al 2023. Nel volume si propongono tre saggi di taglio teorico e metodologico di Monica Centanni e Alessandro Grilli e una serie di contributi su specifici casi di studio: tre contributi del pioniere del filone di ricerca Oliver Taplin sul vaso di Edipo conservato a Siracusa, sul cratere di Dario, sul cratere dell’*Ipsipile* del Museo di Napoli; e il contributo di Ludovico Rebaudo sul sileno in costume teatrale. Il volume comprende anche gli articoli di giovani studiosi: un contributo di Concetta Cataldo e Rocco Vacca sulle metamorfosi iconografiche di Ios; un saggio di Concetta Cataldo sull’iconografia di Prometeo incatenato alla rupe; un saggio di Miriam Sabatucci sui possibili riflessi iconografici del *Tereo* di Sofocle. Il volume, attualmente in corso di stampa, sarà pubblicato a fine 2024 per i tipi di Edizioni Engramma nella collana *engrammaclassica* diretta da Maddalena Bassani ed è da considerarsi in sequenza e in serie con *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, pubblicato dall’editore Guaraldi a Rimini nel 2015, a cura di Giulia Bordignon.

Università degli Studi di Padova
DIPARTIMENTO DI LETTERE DEL PRESENTI
classica
CENTRO STUDI CLASSICI E LETTERARI
MAGGIORINO DEL CARLINO

FILOLOGIA DELLE IMMAGINI. NUOVE LETTURE

reperti vascolari V-IV sec. a.C.

4.5.2022
Badoer
centro studi
classica
ore 14

seminario a cura di Monica Centanni
con Maria Biagio, Maddalena Bassani, Anna Diframetti, Concetta Cataldo, Alessandro Grilli, Roberto Indovina, Ludovico Rabaldo



Università degli Studi di Padova
classica
CENTRO STUDI CLASSICI E LETTERARI
MAGGIORINO DEL CARLINO

FILOLOGIA DELLE IMMAGINI

seminario di ricerca

17.1.2023
Badoer
aula I
ore 11

Interventi:
Maddalena Bassani, Anna Chiara Bellitto,
Anna Beltrametti, Concetta Cataldo, Monica Centanni,
Maria Giulia Ciani, Francesca Ghislini, Alessandro Grilli,
Roberto Indovina, Ludovico Rabaldo




Università degli Studi di Padova
DIPARTIMENTO DI LETTERE DEL PRESENTI
classica
CENTRO STUDI CLASSICI E LETTERARI
MAGGIORINO DEL CARLINO

ICONOGRAMMA

seminario di ricerca con
Maddalena Bassani, Concetta Cataldo, Monica Centanni,
Roberto Indovina, Ludovico Rabaldo

6.6.2023
Badoer
classica
ore 15



Università degli Studi di Padova
DIPARTIMENTO DI LETTERE DEL PRESENTI
classica
CENTRO STUDI CLASSICI E LETTERARI
MAGGIORINO DEL CARLINO

ICONOGRAMMA FILOLOGIA DELLE IMMAGINI

ricerche in corso e prospettive

29.11.2023
Badoer
classica
ore 15

seminario di ricerca con
Maddalena Bassani, Anna Chiara Bellitto, Concetta Cataldo,
Monica Centanni, Roberto Indovina, Ludovico Rabaldo
nell'ambito del ciclo "Filologia delle immagini"



ct
RICERCHE UMANISTICHE

ICONOGRAMMA

L'INTERSEZIONE
FRANTUO
E IMMAGINE
NELLA
RICOSTRUZIONE
E NELLE REGIE
DEL DRAMMA
ANTICO

Tavola rotonda
a cura di Monica Centanni e Paolo B. Cipolla
con Anna Beltrametti, Concetta Cataldo,
Elisa Claudio, Antonietta Costello, Alessandro Grilli,
Chiara Imperato, Roberto Indovina

Siracusa, Ex Caserma Abela, Aula M
10 maggio 2024, ore 11



IMT
INTELLIGENZA
MULTICULTURALE

GIOVEDÌ, 4 LUGLIO 2024
ORE 11.00-17.00
SAGRESTIA, COMPLESSO DI SAN FRANCESCO

RESEARCH SEMINAR
Iconogramma.
Per una filologia delle immagini

a cura di Maria Luisa Catoni, professoressa di Storia dell'arte antica e archeologia, Scuola IMT, e Monica Centanni, professoressa di Lingue e Letteratura greca, Università Iuav di Venezia

PARTECIPERANNO
Maddalena Bassani, Anna Beltrametti, Linda Bertelli, Concetta Cataldo,
Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Paolo Biagio Cipolla, Michele Di Bello,
Alessandro Grilli, Roberto Indovina, Riccardo Oliveto, Alessandro Poggio



Ultime tappe del seminario *Pots&Plays* ricostituitosi nel 2022 con il nome *Filologia delle immagini*: Venezia, maggio 2022; Venezia, gennaio 2023; Venezia, giugno 2023, Venezia, novembre 2023; Siracusa, maggio 2024; Lucca, luglio 2024.

English abstract

Issue 216 of *Engramma* introduces a fresh approach to a well-established yet continually evolving area of study, focusing on the intersection between Attic theatre and vase iconography in Greece, Sicily, and Magna Graecia during the 5th and 4th centuries BCE. It explores whether Greek vase iconography serves as a mirror or visual extension of ancient theatre and how discrepancies between visual and textual narratives can be interpreted. The term *Iconoðramma* reflects this interdisciplinary approach, merging visual and performative elements of myth in art. The research engages with established scholarship and

new hermeneutic methods, contributing to the understanding of the semiotic interplay between stage performance, vase painting, and mythological imagination. Among the contributions: a key feature is the annotated bibliography *Iconoδramma. A selected Bibliography* | updated September, 2024, aimed at fostering further research on the topic, and the presentation of the forthcoming volume of the *engramma* series – *Per una filologia delle immagini. Testi teatrali e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.)*, Edizioni Engramma, Venezia 2024 – which builds upon the questions raised during the initial research phase by centring the ‘Philology of Images’ as a hybrid methodology that straddles the boundary between philological-textual and archaeological-visual studies; Carolina Reznik, in her essay *El teatro intruso. O sobre la subversión del monopolio interpretativo en la iconografía cerámica griega de los siglos VI-IV a.C.*, critiques the prevalent ‘monopoly of single interpretation’ in Greek ceramic iconography, advocating for a more open-ended approach that allows for richer semantic interpretations; Concetta Cataldo’s *Medea sul carro di Tritolemo. Un mito ateniese* examines how theatre influenced vase iconography, specifically the depiction of Medea on the serpent-drawn chariot; Michele Di Bello and Roberto Indovina, in their note *Ippolito e le immagini erotiche. Eur. Hipp. 1005 e un possibile riferimento alla pittura vascolare*, explore the relationship between vase painting and a reference in Euripides’ Hippolytus, suggesting that the verse alludes to erotic imagery on vases.

keywords | Iconoδramma; Vase Painting; Attic Theatre; Text-Image Relationship; Classical Imagery.

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 numero (v. versione online e Albo dei referee di Engramma)

El teatro intruso

○ sobre la subversión del monopolio interpretativo en la iconografía cerámica griega de los siglos VI-IV a.C.

Carolina Reznik

§ I. Introducción

§ II. Los vínculos que tradicionalmente se aceptan entre el teatro y la decoración cerámica

§ III. El monopolio de la interpretación única de la iconografía que decora artefactos cerámicos griegos

§ IV. La intromisión de elementos iconográficos teatrales en escenas pintadas de otras temáticas que decoran artefactos cerámicos griegos antiguos

§ V. Consideraciones finales

I. Introducción

La iconografía que decora artefactos cerámicos griegos antiguos es uno de los pocos registros visuales de la época. Sin duda, se trata de una fuente privilegiada para el estudio de diferentes ámbitos del mundo griego. A partir de su análisis ha sido posible tanto indagar y conocer aspectos que otras fuentes no abordan, como confrontarlas o complementar su análisis. Ahora bien, del mismo modo que cualquier otra fuente, la iconografía cerámica posee determinadas características y problemáticas particulares, las cuales resulta ineludible considerar a la hora de emprender su análisis.

Las escenas pintadas decoran artefactos cerámicos que tenían determinada utilidad, es decir, que no se trata de objetos únicamente de contemplación estética. Asimismo, la decoración no es un mero accesorio, sino que en la mayoría de los casos las escenas pintadas mantienen alguna relación con el contexto de uso del artefacto. Por último, es necesario tener en cuenta que estos artefactos eran objetos destinados al comercio, esto es, eran elaborados por alfareros y pintores que, según Bundrick (cf. Bundrick 2009), eran contadores de historias, pero también eran hombres de negocios que querían que sus productos fuesen atractivos para la gente local y extranjera. En suma, en estos artefactos se cruza una dinámica particular entre utilidad, comercio y libertad creativa en la que entra en juego, también, la relación con el contexto socio cultural del que surgen (es decir, la relación que mantienen las escenas pintadas con un referente externo).

En el presente artículo me interesa concentrarme en la problemática asociada con los análisis y las interpretaciones de las escenas que decoran los artefactos cerámicos griegos, cuestión que denomino el monopolio de la interpretación única o la limitación a un único ámbito

temático. Es decir, una vez que se cataloga una pintura como perteneciente a una esfera temática en particular, y esto es aceptado y legitimado, las nuevas propuestas se enfrentan a resistencias y rechazos. Esta cuestión no solo limita la riqueza semántica que de por sí tiene la iconografía, sino que también impide nuevos análisis. Además, en muchos casos, estos nuevos análisis no invalidan los anteriores – aceptados tradicionalmente –, sino que los complementan. Esto puede parecer evidente, pero es común que suceda que cuando la iconografía cerámica de un artefacto es catalogada como perteneciente a un ámbito temático en particular – como el doméstico, por ejemplo –, cualquier nueva propuesta sea desestimada.

En el caso que nos ocupa, la iconografía cerámica antigua vinculada con el teatro, restringir las posibilidades de establecer dicha relación únicamente a las pinturas que estrictamente pertenecen al ámbito teatral – es decir, las vinculadas con las piezas dramáticas, los espectáculos teatrales, las procesiones que dieron origen al teatro, el detrás de escena o la tradición mítica vinculada con Dioniso – implica negar la posibilidad de cruces y puntos en común entre diferentes ámbitos de la vida cotidiana y de la cultura de la época. El teatro griego antiguo no era una actividad privada a la que se asistía de manera individual, sino que era un evento público que se desarrollaba en festivales cívico religiosos a los que asistía toda la ciudad. Entonces, es de esperar que lo teatral se inmiscuya en ámbitos que estrictamente no le eran propios. Y es esperable que la decoración de los artefactos cerámicos refleje también dicha interacción. La presencia de elementos de este tipo no invalida los análisis anteriores o implica la exclusión de la pintura del ámbito en cuestión, sino que complementa y enriquece los análisis existentes y evidencia nuevos sentidos. El objetivo del presente artículo consiste en repensar los vínculos entre el teatro griego antiguo y la iconografía que decora los artefactos cerámicos de la época. Asimismo, proponer la ampliación de la manera en que dichos vínculos tradicionalmente se entienden e incluir también las irrupciones de elementos iconográficos que remiten al teatro en escenas pintadas que corresponden a otras temáticas.

II. Los vínculos que tradicionalmente se aceptan entre el teatro y la decoración cerámica

Los vínculos entre el teatro griego antiguo y la iconografía que decora artefactos cerámicos de la época es una cuestión muy explorada. Se trata de un objeto de estudio en el cual se cruzan diversas disciplinas y es por ello que las investigaciones al respecto persiguen diferentes objetivos. Sin embargo, a excepción del interés por la asignación de la decoración a determinados alfareros y/o pintores, los estudios se mantienen dentro del ámbito del teatro. Es decir, ya sea por cuestiones narrativas o temáticas o por cuestiones iconográficas, las relaciones que se han establecido tradicionalmente se mantienen siempre dentro del mundo y la zona de influencia del teatro. Estos estudios son sumamente valiosos, muchos de ellos fueron pioneros en una materia poco explorada (Trendall, Webster 1971[1]; Seeberg 1971; Green 1985, 1991, 1996; Taplin 1993, 1997; Csapo 1997) y otros actualmente continúan indagando en la cuestión (Csapo, Slater 2001; Green 2002, 2007, 2007a; Csapo 2004, 2015; Rusten 2006; Taplin 2007; Smith 2000, 2007; Csapo, Miller 2007; Isler-Kerényi 2007; Hart 2010; Braund, Hall 2014; Bordignon 2015)[2]. Sin embargo, es digno de notar que no se ha examinado la

posibilidad de que lo teatral salga de su propio espacio y/o de que haya encuentros y superposiciones con diversos ámbitos de la vida social y cultural de la época.

Repasemos brevemente los vínculos que convencionalmente se aceptan entre la iconografía cerámica antigua y el teatro de la época. A grandes rasgos, podemos dividirlos en cuatro: relaciones con una pieza dramática en particular, sea el texto o su representación [Fig. 1]; con la esfera espectacular, es decir, con el espectáculo teatral en general [Fig. 2]; con el ámbito teatral, por ejemplo, la tradición mítica vinculada con el teatro o el detrás de escena [Figg. 3 y 4]; y con los orígenes del teatro [Fig. 5]. En algunos casos el vínculo es evidente [Fig. 6] y en otros no es sencillo determinar si existe o no [Fig. 7]. Esto tiene que ver con diferentes cuestiones, ya sean propias del lenguaje iconográfico como del teatro de la época y de la conservación de la evidencia^[3].

Si bien esta exclusividad con que se establecen las relaciones no atañe solo a vínculos con piezas dramáticas o espectáculos teatrales, es decir, con la actividad teatral propiamente dicha, y se incluyen cuestiones míticas, por ejemplo, no deja de llamar la atención la ausencia de vínculos con otras esferas del mundo antiguo. El teatro griego no era una actividad que transcurría de manera separada de la vida política, social y cultural de la época, a la que se asistía de manera individual y cuya modalidad de recepción era privada e interior. Formaba parte de un festival cívico, político y religioso al que asistía toda la ciudad. Al respecto, la noción de cultura performativa, que Goldhill (Goldhill, Osborne 1999) emplea para el mundo griego, puede resultar interesante. El planteo consiste en estudiar las instituciones, actitudes y prácticas del mundo antiguo a partir de las características performativas que compartirían, teniendo en cuenta sus puntos de contacto y superposición mutua^[4]. Esto no significa que no posean, a su vez, especificidades o que no puedan ser estudiadas en su particularidad, sino que se establecen relaciones entre ciertas actividades que en otro contexto – histórico, teórico – no tendrían puntos de contacto. Desde esta perspectiva, entonces, resulta pertinente pensar que en la iconografía cerámica se expresen estos vínculos, sobre todo teniendo en cuenta que los artefactos estaban elaborados por individuos que entendían el mundo de esta manera.

III. El monopolio de la interpretación única de la iconografía que decora artefactos cerámicos griegos

La restricción de los análisis iconográficos a un ámbito temático único, en nuestro caso al del teatro, es equiparable al problema de la interpretación única, porque ambas cuestiones restringen la riqueza semántica y polisémica de la iconografía. Bundrick afirma que tal vez sea equivocado buscar una interpretación definitiva de la decoración de los artefactos cerámicos, ya que eran elaborados por “businessmen” (hombres de negocios) (Bundrick 2009, 33) a los que les importaba que sus productos se vendan. La autora pone el foco en la producción y en nuestro caso planteamos la cuestión para la recepción, no del consumidor de la época, sino la recepción calificada de los estudiosos del mundo antiguo.

La cuestión del monopolio de la interpretación única no es otra cosa que los análisis tradicionalmente aceptados que permanecen cristalizados e incuestionados a lo largo del tiempo, en los que entran en juego también el prestigio y la legitimación de los investigadores que los postularon[5]. Frente a ello, los nuevos análisis, ya sean propuestas novedosas o complementarias, se enfrentan con resistencias o directamente son rechazadas[6]. No se concibe la posibilidad de variantes, de convivencia de interpretaciones, de que la propia iconografía genere sentidos diversos pero no excluyentes[7]. Se persigue – seguramente herencia del positivismo – la única y ‘verdadera’ interpretación, como si la escena pintada tuviera una verdad oculta e inmutable que hay que descubrir y fijar.

Esta problemática está asociada, a nuestro criterio, con otra cuestión vinculada con el análisis de la iconografía antigua, esto es, el lugar que ocupa en la legitimación del análisis la confrontación y/o corroboración con otras fuentes. La vinculación con otras fuentes de la época, tanto materiales como textuales, es un factor que puede contribuir a postular una determinada interpretación, pero de ninguna manera debe ser la vara para legitimar los análisis iconográficos. En el caso de las fuentes escritas, nos enfrentamos a dos problemáticas, las cuales se desprenden de la primacía que ha ostentado tradicionalmente el planteamiento logocéntrico en el estudio de la antigüedad. En principio, se trata de un lenguaje diferente, por lo que no resulta pertinente extrapolar sus reglas al análisis iconográfico. Asimismo, en muchos casos no se acepta el análisis propuesto si no es posible encontrar correspondencias con fuentes textuales. No es nuestra intención desmerecer el valor y autoridad de dichas fuentes, pero lo cierto es que las vasijas contradicen y también corroboran las interpretaciones originadas en la evidencia textual (Mitchell 2009, 164). Es decir, a pesar de que la evidencia literaria es sumamente importante, nunca puede sustituir un análisis detallado del lenguaje iconográfico empleado por el pintor de vasijas, el cual no siempre coincide con lo que aparece en los textos, especialmente aquellos escritos en prosa (Sutton 2004, 329). La relación con fuentes escritas sin duda enriquece el análisis, pero ello no debe ser lo que prime a la hora de analizar una pintura. Asimismo, el estudio comparativo puede advertir tanto semánticas en común como sentidos heterogéneos, sin que estos últimos invaliden el análisis.

Del mismo modo, existe la posición diametralmente opuesta – denominada iconocéntrica – que postula que las imágenes son autosuficientes. A diferencia de la posición logocéntrica, no ha tenido tanta productividad en el estudio de la iconografía cerámica vinculada con el teatro antiguo (cf. Taplin 2007, 21-27). Sin duda, es necesario flexibilizar algunas cuestiones referidas a los análisis y admitir diferentes interpretaciones, aprender a convivir con ellas. Asimismo, es necesario una apertura de los sentidos y vínculos buscados y permitir la superposición de ámbitos que tradicionalmente se conciben como excluyentes. Al respecto, es importante que las herramientas de análisis sean pertinentes, también, en relación con el objeto de estudio y no se pretenda imponer a la iconografía cuestiones que no le son propias a nivel disciplinar.

IV. La intrusión de elementos iconográficos teatrales en escenas pintadas de otras temáticas que decoran artefactos cerámicos griegos antiguos

Durante nuestra investigación postdoctoral tuvimos la oportunidad de realizar una estancia en el *Classical Art Research Centre* de la Universidad de Oxford para llevar a cabo una inspección del Archivo *Beazley*, que tiene el repositorio fotográfico más completo del mundo en materia de cerámica antigua. Lo interesante es que pudimos tomar contacto con el material, que no está ordenado temáticamente, sino por procedencia espacio temporal y en relación con las asignaciones a pintores y alfareros. Esto permitió disponer de mucho material para revisar y evitar restringirnos únicamente a la iconografía cerámica que tradicionalmente se acepta que está vinculada al teatro. Nuestro objetivo consistió en no condicionar el análisis por las interpretaciones tradicionales ni guiarnos únicamente por la posibilidad de establecer vínculos con la tradición escrita, tanto teatral como mítica[8]. El registro siguió un orden cronológico, en base a la propia organización del archivo.

A partir de la inspección, resultó llamativo encontrar en diferentes artefactos la presencia de elementos iconográficos que podríamos caracterizar como teatrales, dentro de un conjunto que no estaría vinculado con el teatro. Estos elementos son representados de manera tal que evidencian un carácter de artificialidad, que además genera que no resulten homogéneos con el conjunto de la escena. Es decir, por un lado, el elemento en sí mismo posee rasgos que llaman la atención y, por otro, esto produce un efecto de ruptura con la manera en que los otros elementos iconográficos de la escena están representados. Veamos algunos ejemplos, para detenernos luego en el análisis de uno de ellos [Figg. 8 y 9]. La decoración de la figura 8 resulta llamativa por la inserción de una escalera por la que sube un personaje alado que ha sido identificado como Eros. Esta ‘contradicción’ – ¿por qué un personaje con alas necesitaría una escalera? – remite a una escena teatral o evidencia lo que podría ser una solución escénica a una situación en donde un personaje tiene que volar[9].

Concentrémonos en la figura 9, el *oinochos* alojado en el *Metropolitan Museum* (inv. 37.11.19). Es un claro ejemplo de la presencia de un elemento que podemos caracterizar como teatral en una escena que tradicionalmente no se ha vinculado con el teatro. En cambio, se la ha clasificado como perteneciente al ámbito doméstico, principalmente a partir de la presencia de la puerta. En la cerámica del siglo quinto, la presencia de ésta se suele asociar a un contexto doméstico con referencias a la vida en el οἶκος (Bundrick 2009, 32). Ahora bien, es justamente la puerta junto con las tejas las que poseen características que permiten asociarla con el ámbito teatral, más precisamente con un dispositivo escénico. Según Sutton, ambos elementos están representados con una “perspectiva inusual” que posiblemente haya estado inspirada en una escenografía teatral (Sutton 2004, 331).

Esta “perspectiva inusual” consiste en que la puerta, totalmente plana, está representada sin perspectiva ni profundidad, lo que le otorga a la estructura artificialidad y simpleza y recuerda a un dispositivo escenográfico. Por su parte, las tejas que representan el techo no están conectadas con la estructura de la puerta, por lo que la construcción resulta fragmentaria.

Además, el espacio que correspondería al interior no tiene ningún elemento que permita identificarlo con el ámbito doméstico. Esta característica incrementa el efecto fragmentario y de artificialidad de la representación iconográfica de la puerta, la cual se presenta como un elemento aislado que no forma parte de una casa.

Al respecto, resulta clarificador advertir las diferencias con otras pinturas vinculadas con la temática del οἶκος en las que se representan puertas y casas, sin la implementación de procedimientos que le confieren características teatrales. Si bien no es frecuente que se represente la casa en su totalidad (Oakley 2020), en los artefactos cuya decoración se relaciona con el ámbito doméstico las puertas se representan a partir de procedimientos que le otorgan cierta profundidad y perspectiva, lo cual le imprime a la escena pintada un efecto de realismo. En la *pyxis* de figuras rojas [Fig. 10], por ejemplo, la puerta está abierta y permite ver una cama con almohadones. El hecho de que parte del interior de la casa sea visible e identificable a partir de sus muebles le concede a la escena, y más precisamente a la puerta, perspectiva y profundidad. Además, a diferencia del *oinochoe*, la puerta está conectada con lo que sería el techo, reforzando el realismo de la representación y el efecto de construcción compacta de la vivienda. En el *lekythos* de figuras negras [Fig. 11], por su parte, el artefacto más antiguo conservado completo con decoración nupcial, uno de los temas más tradicionales vinculados con el οἶκος, también advertimos el mismo procedimiento: la puerta está abierta y lo que se ve en este caso es parte de una figura femenina que se asoma. El hecho de que no se vea la totalidad de la mujer parada en la puerta, sino solo lo que asoma, genera y potencia el efecto de profundidad de la pintura y, por lo tanto, su realismo. La puerta también está unida a la estructura arquitectónica que incluye unas columnas. Si bien este artefacto data de un siglo antes, es interesante que el procedimiento implementado es el mismo y el realismo de la casa se construye por lo que queda visible a partir de la puerta abierta.

Volviendo al *oinochoe*, si profundizamos en el análisis de la decoración del artefacto, advertimos que es posible establecer otros vínculos con el teatro, además de los referidos a los procedimientos iconográficos, que comprenden aspectos temáticos y también filológicos. La figura masculina ha sido calificada como un κωμαστής, debido a que está desnudo, sostiene un barbitos y tiene una corona en la cabeza. Además, el hecho de sostener una antorcha, aunque esté apagada, indica – junto con la lámpara que sujeta la mujer – que la escena transcurre de noche, lo que indicaría que vuelve de alguna celebración. El sustantivo κωμαστής refiere directamente a los participantes del κῶμος, una procesión que tendría sus orígenes en una celebración rural vinculada con Dioniso. Si bien no está del todo claro, por testimonios diversos, tanto literarios como iconográficos, se presume que estaba acompañada de música y baile. De ahí su vinculación, sumamente significativa para el presente estudio, con los orígenes del teatro antiguo. Asimismo, la palabra es utilizada como epíteto del propio Dioniso^[10] en *Nubes* de Aristófanes (v. 606). Esta vinculación también comprende la dimensión lingüística. La palabra κωμῳδία – comedia – tendría dos posibles orígenes etimológicos: por un lado, la unión de κῶμος y ψῶδη y, por otro, de κῶμη y ψῶδή^[11]. Sin embargo, a partir de la interpretación de IG II 971 – primer fragmento de las didascalias de las Grandes Dionisias –

algunos estudiosos afirman que la palabra κῶμος refiere a los coros teatrales de todos los géneros dramáticos antiguos (comedia, tragedia y drama de sátiros) (Wilhelm 1906; Rodríguez Adradós 1983).

Hasta aquí, algunos ejemplos de lo que denominamos intrusiones o intromisiones de elementos teatrales en escenas pintadas de otras temáticas que decoran artefactos cerámicos griegos antiguos. Esbozemos, a continuación, algunas consideraciones finales.

V. Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo advertimos dos problemáticas en relación con el análisis de la iconografía antigua en general y la vinculada con el teatro de la época en particular, ambas en íntima relación. La restricción de los vínculos de la iconografía cerámica con el teatro solo a ámbitos que estrictamente le son propios y la no apertura de relaciones posibles con otras esferas del mundo antiguo, por un lado, y la imposibilidad de postular interpretaciones diversas que convivan o que desafíen las aceptadas tradicionalmente son, en cierto punto, las dos caras de la misma moneda. Por un lado, restringen la riqueza semántica y polisémica que es propia de la iconografía y también la multiplicidad de vínculos e interacciones posibles entre ésta y la sociedad que las produce.

En el caso particular de la iconografía vinculada con el teatro, consideramos necesario una apertura de la manera de concebir, comprender y estudiar estos vínculos, admitir contaminaciones, superposiciones, desbordes de ámbitos que tradicionalmente se consideraban propios y aceptar las irrupciones de elementos que remitan al teatro en escenas pintadas que no son teatrales. Nos referimos a cuestiones propiamente iconográficas, en cuanto a procedimientos y maneras de representar determinadas figuras (humanas o no) y a cuestiones semánticas, no a cuestiones narrativas de la escena pintada.

Sin duda será necesario profundizar el análisis de los artefactos en los que ya hemos identificado este tipo de irrupciones y advertir si, a su vez, es posible realizar algún tipo de clasificaciones dentro de ellas tanto respecto de cuestiones iconográficas, temáticas o cronológicas.

Notas

[1] Entre los precursores en el estudio de la decoración cerámica griega es ineludible mencionar los trabajos de Beazley (1956, 1963, 1986), no lo incluimos en la lista porque no se ha ocupado del estudio de los vínculos de la iconografía y el teatro de la época.

[2] De ninguna manera las referencias a trabajos que abordan la cuestión son exhaustivas.

[3] En cuanto a cuestiones propiamente iconográficas, nos referimos principalmente a las convenciones pictóricas involucradas, cf. Taplin 2007, mientras que lo propio del teatro de la época y la conservación de la evidencia responde, por un lado, a la cultura oral y, por otro, a la ausencia de manuscritos conservados del período y a que muchas obras están perdidas. Es decir, que la evidencia en relación al teatro de la época es incompleta, cf. Reznik 2022.

[4] La noción de performance funciona, dentro de este enfoque, como una categoría heurística a partir de la cual se pueden investigar las relaciones entre las actividades del mundo clásico, como ya referimos, a partir de sus características performativas.

[5] La cuestión de la legitimación del conocimiento, la dinámica del campo intelectual y cultural y la ubicación de sus agentes es un tema complejo en el que no pretendemos ahondar aquí. Al respecto, cf. Bourdieu 2002.

[6] Por supuesto que existen casos en que se cuestionan las interpretaciones tradicionales y se aceptan nuevas propuestas, como sucedió con la denominada “Oedipus vase” (Museo Arqueológico de Siracusa, 66557), a partir del análisis de Edith Hall (Hall 2016). Al respecto, cf. Taplin 2017.

[7] Esta problemática no es exclusiva del estudio de la iconografía cerámica antigua, sino del arte en general.

[8] Nos referimos a la tradición mítica que puede haber sido llevada al teatro, pero cuyos textos estén perdidos.

[9] Actualmente nos encontramos trabajando en profundidad en el análisis del artefacto. Sospechamos que la decoración pueda estar vinculada con *Paz* de Aristófanes. En este caso en particular, es posible que no se trate de una intromisión de un elemento teatral en un ámbito que no lo es, sino que se trate de una vinculación con una pieza teatral en particular. Hoy en día no se identifica este artefacto con el ámbito del teatro. Al respecto, tuvimos el honor de charlar con Oliver Taplin, a él nuestro eterno agradecimiento por sus comentarios y sugerencias.

[10] Esto llevó a algunos estudiosos a vincular la imagen masculina con el propio Dioniso, pero – como explicamos con anterioridad – esta interpretación fue desestimada, principalmente, debido al hecho de que es él mismo el que sostiene el instrumento musical. Generalmente son los integrantes de su cortejo los que los llevan (Bundrick 2009).

[11] Aristóteles se refiere a ello en *Poética* III, agregando la mención a la forma verbal κωμάζω, que significa “celebrar las fiestas de Dioniso con cantos y danzas”, “ir por las calles cantando y danzando al son de la flauta”, “estar de fiesta”, etc. (LSJ, 1017). García Yebra (1992) duda de la relación del verbo con la palabra κώμη, mientras que Cappelletti (1998) no niega dicha relación.

Figuras



1 | Escena final de *Medea* de Eurípides, cratera de figuras rojas atribuida al pintor Policoro, 400 A.E.C., Cleveland, Museum of Art, Leonard C. Hanna, Jr. Fund 1991.1. Foto © Cleveland Museum of Art.



2 | Relacionada con una tragedia perdida, cratera calyx atribuida al pintor Capodarso (Grupo Gibil Gabib), 330 A.E.C, Caltanissetta, Museo Arqueológico Regional de Caltanissetta, 1301 bis. Foto © Museo Arqueológico Regional de Caltanissetta.



3 | Dioniso y actores cómicos (sátiros), cratera en forma de campana atribuida al pintor Choregos, 390-380 A.E.C., Cleveland, Museum of Art, John L. Severance Fund 1989.73. Foto © Cleveland Museum of Art.



4 | Actores y miembros del coro descansando, vasija de figuras rojas atribuida al pintor Pronomos, 400 A.E.C, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, 3240. Foto © Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



5 | Coro de caballeros con flautista, ánfora de figuras negras, 540-530 A.E.C., Colección Museo de Berlín, sni. Foto © Museo de Berlín.



6 | Pintura que representa la materialidad escénica, cratera cómica de figuras rojas, 400 A.E.C., Boston, Museum of Fine Arts, 69.951 Foto © Museum of Fine Arts, Boston.



7 | Relacionada con *Euménides*. Cratera de Apulia atribuida al pintor Black Fury, 360 A.E.C., Nápoles, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, 82270 (H 3249). Foto © Museo Arqueológico de Nápoles.



8 | Acorn *lekythos* de figuras rojas, 400-380 A.E.C., Londres, British Museum, 1888,0601.716. Foto © Trustees of the British Museum.



9 | *Oinochoe*, sin atribuir, 430-420 A.E.C., New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund 1937, 37.11.19.
Foto © Metropolitan Museum of Art.



10 | Mujeres dedicadas al tejido y a otras actividades domésticas, *pyxis* ático de figuras rojas atribuida al pintor del Louvre de la Centauromaquia, 460-440 A.E.C., París, Musée du Louvre, CA 587, 1983. Foto © María Daniels.



11 | Procepción nupcial rural con carros, *lekythos* ático de figuras negras atribuido al pintor Amasis, 550-530 A.E.C., New York, Metropolitan Museum of Art, 56.11.1, 1956. Foto © Metropolitan Museum of Art.

Mi especial agradecimiento a Concetta Cataldo, a Roberto Indovina y a todo el equipo de Engramma. A los evaluadores por sus lecturas atentas y sugerencias que sin duda contribuyeron a la mejora del manuscrito. Y a Ivana González Bagur, por su ayuda con el formato de las imágenes.

Referencias bibliográficas

Beazley 1956

J.D. Beazley, *Attic Black-figure vase painters*, London 1956.

Beazley 1963

J.D. Beazley, *Attic Red-figure vase painters*, Oxford 1963.

Beazley 1986

J.D. Beazley, *The Development of Attic Black-figure*, Berkeley 1986.

Bordignon 2015

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

Bourdieu 2002

P. Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires 2002.

Braund, Hall 2014

D. Braund, E. Hall, *Gender, role and performer in Athenian theatre iconography: A masked tragic chorus with KALOS and KALE captions from Olbia*, "The Journal of Hellenic Studies" 134 (2014), 1-11.

Bundrick 2009

S. Bundrick, *Inside/Outside: Revisiting a Chous in The Metropolitan Museum of Art*, in J. Oakley, O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and painters. Volume II*, Oxford 2009, 27-35.

Cappelletti 1998

A.J. Cappelletti, *Aristóteles. Poética*, Caracas 1998.

Csapo 1997

E. Csapo, *Riding the Phallus for Dionysos: Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction*, "Phoenix" 51 (1997), 253-95.

Csapo 2004

E. Csapo, *The Politics of the New Music*, in P. Murray, P. Wilson (eds.), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, 207-48.

Csapo 2015

E. Csapo, *The Earliest Phase of 'Comic' Choral Entertainments in Athens: The Dionysian Pompe and the 'Birth' of Comedy*, in S. Chronopoulos, C. Orth (hrsgg.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie / Fragmentary History of Greek Comedy*, *Studia Comica* 5, Heidelberg 2015, 66-108.

Csapo, Miller 2007

E. Csapo, M.C. Miller, *General Introduction*, in E. Csapo, M.C. Miller, *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, 1-40.

- Csapo, Slater 2001
E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Michigan 2001.
- García Yebra 1992
V. García Yebra, *Poética de Aristóteles*, Madrid 1992.
- Goldhill, Osborne 1999
S. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999.
- Green 1985
J.R. Green, *A Representation of the Birds of Aristophanes*, "Greek Vases in the J. Paul Getty Museum" 2 (1985), 95-118.
- Green 1991
J.R. Green, *On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens*, "Greek, Roman and Byzantine Studies" 32 (1991), 15-50.
- Green 1996
J.R. Green, *Theatre in ancient greek society*, London 1996.
- Green 2002
J.R. Green, *Towards a reconstruction of performative style*, in P.E. Easterling, E. Hall (eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge 2002, 93-126.
- Green 2007
J.R. Green, *Let's Hear it for the Fat Man: Padded Dancers and the Prehistory of Drama*, in E. Csapo, M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, 96-107.
- Green 2007a
J.R. Green, *Art and the Theatre in the Ancient World*, in M. McDonald, J.M. Walton, *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, 163-183.
- Hall 2016
E. Hall, *Oedipal Quiz-Little Boys in Greek Tragedy*, "The Edithorial" 5 (2016). Disponible en <https://edithorial.blogspot.com/2016/05/oedipal-quiz-little-boys-in-greek.html>
- Hart 2010
M.L. Hart, *The Art of Ancient Greek Theater*, Los Angeles 2010.
- Isler-Kerényi 2007
C. Isler-Kerényi, *Komasts, Mythic Imaginary, and Ritual*, in E. Csapo, M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, 77-95.
- LSJ
H. Liddell, R. Scott, H.S. Jones (eds.), *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996.
- Mitchell 2009
A. Mitchell, *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*, Cambridge 2009.
- Oakley 2020
J. Oakley, *A Guide to Scenes of Daily Life on Athenian Vases*, Madison 2020.
- Reznik 2022
C. Reznik, *La importancia de la evidencia arqueológica en el estudio del teatro griego clásico: el caso de la iconografía cerámica*, "Revista del Museo de Antropología" 15/1 (2022), 45-58.

Reznik 2024

C. Reznik, *The Decoration of the Oinochoe at the Metropolitan Museum of Art: A Theatrical Painting?*, "Athens Journal of Humanities & Arts" 2024 (en prensa).

Rodríguez Adradós 1983

F. Rodríguez Adradós, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid 1983.

Rusten 2006

J.S. Rusten, *Who 'Invented' Comedy? The Ancient Candidates for the Origins of Comedy and the Visual Evidence*, "American Journal of Philology" 127 (2006), 37-66.

Seeberg 1971

A. Seeberg, *Corinthian Komos Vases*, London 1971.

Smith 2000

T.J. Smith, *Dancing Spaces and Dining Places: Archaic Komasts at the Symposion*, in G.R. Tsetschkladze, A.J.N.W. Prag, A.M. Snodgrass (eds.), *Periplous: papers on classical art and archaeology presented to Sir John Boardman*, London 2000, 309-319.

Smith 2007

T.J. Smith, *The Corpus of Komast Vases: From Identity to Exegesis*, in E. Csapo, M. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, 48-76.

Sutton 2004

R. Sutton, *Family Portraits: Recognizing the Oikos on Attic Red-Figure Pottery*, "Hesperia Supplements" 33 (2004), 327-350.

Taplin 1993

O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase Paintings*, Oxford 1993.

Taplin 1997

O. Taplin, *The Pictorial Record*, in P.E. Easterling (ed.), *Greek tragedy*, Cambridge 1997, 69-90.

Taplin 2007

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

Taplin 2017

O. Taplin, *The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017), 457-464.

Trendall, Webster 1971

A. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.

Wilhelm 1906

A. Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, "Sonderschriften des ÖAI" 6 (1906).

English abstract

The iconography that decorates ancient Greek ceramic artifacts is one of the few visual records of the period. Undoubtedly, it is a privileged source for the study of different areas of the Greek world. From its analysis it has been possible both to investigate and learn about aspects that other sources do not address, as well as to confront or complement their analysis. However, in the same way as any other source,

ceramic iconography has certain characteristics and particular problems. In this regard, I am interested in focusing on the problems related to the analysis and interpretation of the scenes that decorate the ceramic artifacts, an issue that I call the monopoly of the single interpretation or the limitation to a single thematic area. That is, once a painting is catalogued as belonging to a particular sphere, and this is accepted and legitimized, new proposals face resistance and rejection. This issue not only limits the semantic richness that iconography has in itself, but also prevents new analyses.

In the case at hand, ancient ceramic iconography linked to theater, restricting the possibilities of establishing such a relationship only to the so - called "theatrical paintings" - that is, those linked to dramatic pieces, theatrical performances, the backstage or the mythical tradition linked to Dionysus - implies denying the possibility of crossings and points in common between different areas of daily life and culture of the time. Ancient Greek theater was not a private activity attended individually, but a public event that took place in civic - religious festivals attended by the whole city. It is to be expected, then, that the theatrical would intrude into spheres that were not strictly its own. And it is to be expected that the decoration of ceramic artifacts also reflects this interaction.

The aim of this article is to rethink the links between ancient Greek theatre and the iconography that decorates ceramic artefacts of the period. It also proposes to broaden the way in which these links are traditionally understood and to also include the appearance of iconographic elements that refer to theatre in painted scenes that correspond to other themes.

keywords | Ancient Greek Pottery; Theatrical Iconography; Ceramic Artifacts; Greek Theatre; Iconographic Interpretation.

Medea sul carro di Trittolemo

Un mito ateniese

Concetta Cataldo

Nello spettacolare finale della *Medea* di Euripide, la protagonista si alza in volo su un carro:

τί τάσδε κινεῖς κἀναμοχλεύεις πύλας,
νεκρούς ἐρευνῶν κάμει τὴν εἰργασμένην;
παῦσαι πόνου τοῦδ'. εἰ δ' ἐμοῦ χρεῖαν ἔχεις,
λέγ' εἴ τι βούλῃ, χειρὶ δ' οὐ ψεύσεις ποτέ·
τοιόνδ' ὄχημα πατρός' Ἥλιος πατήρ
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερός
(Eur. *Med.* 1317-1322, ed. Manuwald 2024, 378).

I versi tratti dall'esodo della tragedia segnalano evidentemente che Medea compare da dietro la *skéné*, sollevata in cielo da un carro che la maga asserisce esserle stato concesso da Helios "padre di suo padre"[1].

Con tutta evidenza il finale del dramma prevede una *mechané*, e in letteratura è unanimemente accettato[2]; una preziosa conferma del suo utilizzo in *Medea* viene per altro da Aristotele che stigmatizza il ricorso alla macchina, rispetto ai casi in cui lo scioglimento della trama avviene in forza dello stesso racconto:

φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ
Μηδεΐᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουον.
(Arist. *Po.* 1454a 37-1454b 1-3, ed. Lucas 1968, 24)[3].

La maggior parte degli studiosi concorda dunque sull'idea che per la *Medea* di Euripide sia stata utilizzata una *mechané*[4] e secondo una parte della critica, questa che compare nell'esodo della tragedia di Euripide sarebbe la prima utilizzata di tutte le tragedie del V secolo, almeno per i drammi messi in scena ad Atene e di cui si conservano i testi integri[5], ma esistono anche altre ipotesi che ne retrodatano l'uso a Eschilo[6]. Nel testo euripideo non c'è alcun riferimento a come il carro sia trascinato in volo, ma nella *hypothesis* della tragedia e negli scoli si fa riferimento a δράκοντες[7].

Il primo dei tre *argumenta* alla *Medea* trādito così recita:

Μηδεια δὲ τοὺς ἑαυτῆς παιδᾶς ἀποκτείνασα, ἐπὶ ἄρματος δρακόντων περωτῶν, ὃ παρ' Ἥλιου
ἔλαβεν, ἔποχος γενομένη ἀποδιδράσκει εἰς Ἀθήνας κάκεισε Αἰγεί τῷ Πανδίωνος γαμεῖται.
(arg. *Med.*(1), 8-10; ed. Schwartz 1891, 137).



1 | a) *Hydria* di produzione lucana a figure rosse attribuita al Pittore di Policoro, ca. 400 a.C., Policoro (MT), Museo Archeologico Nazionale della Siritide (n. inv. 35296). Foto tratta da Trendall 1967, Il tav. 26 nr. 3.

Bibliografia | Degrassi 1965, 8-10, figg. 3, 8, 11; Trendall 1967, 58, n. 286; Schmidt 1992, 391, n. 35; Elice 2003-2004, 137; Caruso 2005, 345; Taplin 2007, 117-119; Galasso 2013, 54; Pouzadoux 2013, 319, fig. 181-b; Rebaudo 2013, 10; Rebaudo 2019, 103; Centanni, Grilli 2021, 65.

b) Cratere a calice di produzione lucana a figure rosse, attribuito alla Cerchia del Pittore di Policoro, ca 400 a.C. Cleveland, Museum of Art (n. inv. 1991.1) © Creative Commons.

Bibliografia | Todisco 2003, 391, L14a; Elice 2003-2004, 137; Caruso 2005, 346; Taplin 2007, 122-123; Galasso 2013, 55; Rebaudo 2013, 10-11; Rebaudo 2019, 102; Sourvinou-Inwood 2020, 270; Centanni, Grilli 2021, 66.

c) Anfora cd. Panatenaica di produzione apula a figure rosse attribuita al Pittore di Dario, proveniente da Ruvo di Puglia, 340-330 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale (n. inv. 81954/H 3221) © Museo Archeologico Nazionale Napoli.

Bibliografia | Trendall, Cambitoglou 1978, vol. 2, 497, n. 43; Schmidt 1992, 392, n. 37; Todisco 2003, 458, Ap 158; Elice 2003-2004, 141; Caruso 2005, 346; Taplin 2007, 124-125; Galasso 2013, 57-58; Pouzadoux 2013, 321, fig. 183; Massa-Pairault 2016, 15-17.

d) Cratere a campana di produzione falisca a figure rosse, 340-330 a.C., San Pietroburgo, The State Hermitage Museum (n. inv. Б 2083) © The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

Bibliografia | Schmidt 1992, 392, n. 39; Caruso 2005, 343; Galasso 2013, 58; Pouzadoux 2013, 319, fig. 181-a; Rebaudo 2013, 12-13; Rebaudo 2019, 103.

E uno scolio vetus:

ἀντί τοῦ οὐ δυνήση κατασχεῖν ἡμᾶς οὐδὲ καταλαβεῖν. ἔχομεν γὰρ ὄχημα πρὸς ἀποφυγὴν τῶν πολεμίων. ἐπὶ ὕψους γὰρ παραφαίνεται ἡ Μήδεια, ὄχουμένη δρακοντίνους ἄρμασι καὶ βαστάζουσα τοὺς παῖδας.

(*schol. ad Eur. Med.* 1320; ed. Schwartz 1891, 211).

Entrambe le testimonianze sottolineano la presenza di serpenti che trainano il carro di Medea verso l'alto. I dragoni diventano un elemento fisso nell'iconografia^[8] del carro di Medea, anche se soltanto in un caso (sul cratere a campana falisco di San Pietroburgo, Ermitage Б 2083) sono ππερωτοί, dotati di ali, come li definisce la *hypothesis* sopra citata [Fig. 1].

È da osservare però che i dragoni non sono solitamente collegati ai carri volanti: il carro di Helios in particolare è tirato da cavalli bianchi, sovente alati, o da altri animali^[9], laddove il carro di Selene è tirato da una biga di buoi^[10].

Per il carro del Sole sono chiamati in causa da Filostrato i γρῦπες (*Vita Apollonii* 3, 48), ma l'immagine del carro solare tirato in cielo da grifoni alati ha matrici orientali e si diffonde nella cultura ellenistica a partire dall'episodio del leggendario volo di Alessandro^[11].

Dopo Euripide si assiste dunque a una innovazione non solo nel racconto mitografico di Medea, ma anche per il dettaglio del carro volante e, in particolare, per la presenza dei serpenti. Le interpretazioni che gli studiosi hanno proposto per questa novità che interviene nell'iconografia del carro del Sole di Medea sono per lo più legate alla relazione della maga con i serpenti, i quali condividono con Medea "geheimnisvolle, vernichtende wie auch regenerative Zauberkräfte"^[12], alla presenza nel mito di Medea in Colchide del drago che custodiva il Vello d'oro^[13], al calderone magico^[14], e comunque l'innovazione sarebbe connessa alle origini e al carattere barbaro e orientale della maga^[15].

È invece da rivalutare l'ipotesi, già avanzata dagli studiosi a partire dalle prime ricerche sul tema, di una matrice ateniese del carro con i serpenti, e in particolare di un collegamento diretto tra il carro di Medea e il carro di Trittolemo^[16].

Tra le fonti principali del mito di Trittolemo un posto di rilievo, anche per la sua datazione alta^[17], ha l'*Inno omerico a Demetra* (vv. 153-159, 473-479).

Persefone è rapita da Ade mentre era intenta a raccogliere fiori. La madre Demetra inizia a vagare sulla terra per nove giorni in cerca della figlia, in preda alla disperazione. Giunge nei pressi della dimora del re di Eleusi Celeo presso un pozzo. Qui incontra le figlie del re e nelle sembianze di una donna anziana chiede loro indicazioni per trovare accoglienza e lavoro come balia o al servizio di qualcuno. Le fanciulle propongono alla dea di seguirle poiché nella loro casa avrebbe potuto occuparsi del piccolo Demofonte. Demetra quindi si reca nella casa di Celeo e Metanira, dove comincia a occuparsi del bambino, coprendolo di attenzioni e nascondendolo di notte in una fiamma, affinché potesse crescere forte e libero dalla vecchiaia e dalla morte. Però Metanira, spiando la dea, vide Demofonte avvolto dalle fiamme e impaurita interruppe il rituale a cui era stato sottoposto il bambino. La dea – riprese le sue sembianze – si adirò rivelando che il bambino non sarebbe potuto più diventare immortale e che in onore di Demetra sarebbe stato costruito un grande tempio a Eleusi. Inoltre, lei stessa avrebbe insegnato al popolo di Eleusi un rito per il suo culto. Celeo ordinò quindi alla sua gente di costruire il tempio e quando fu ultimato Demetra, nel dolore ancora vivo per la scomparsa di sua figlia, non lasciò germogliare alcun seme: in questo modo tutta la stirpe dei mortali sarebbe stata distrutta. Per intercessione di Zeus, Demetra ottenne la restituzione della figlia, ma Ade fece mangiare alla fanciulla il seme del melograno perché non rimanesse per sempre sulla terra. Nonostante questo, Demetra guadagnò la presenza della figlia per due terzi dell'anno, mentre per la restante parte Persefone si sarebbe recata negli Inferi. Demetra così fece immediatamente germogliare di nuovo le messi e insegnò ai re Trittolemo, Diocle, Eumolpo e Celeo il sacro rito a lei dedicato e le norme per officiarlo.

Apollodoro ricorda il dono di Demetra a Trittolemo consistente in un carro trainato da draghi alati con cui il figlio maggiore di Metanira spargeva i semi sulla terra dal cielo[18].

Sofocle scrisse una tragedia dedicata a Trittolemo di cui si conservano ca 22 frammenti e datata al 468 a.C.[19]. In uno di questi (fr. 596 R) c'è un riferimento ai serpenti, alle loro spire e a un asse di carro.

La tradizione iconografica greca cristallizza la rappresentazione di Trittolemo raffigurandolo come un giovane con un fascio di spighe o con uno scettro tra le mani, trasportato da un carro, quasi sempre in compagnia di Demetra, Kore, Ecate o uomini di Atene/Eleusi[20]. Riguardo al carro si registrano quattro varianti principali[21]:

- durante il periodo della ceramica a figure nere (metà del VI sec. a.C.) Trittolemo è raffigurato seduto su una sedia poggiata su un carro autotrainante, una sorta di sedia a rotelle o un carretto di campagna[22] – poiché non è presente alcun animale da traino – mentre porta il grano o insegna l'arte dell'agricoltura[23]; la raffigurazione di piccole ali è attestata per le figure nere a partire dalla fine del VI sec. a.C.[24];
- con l'affermarsi della produzione ceramica a figure rosse Trittolemo resta seduto sul carro ma a questo vengono aggiunte delle ali vistose[25]: il primo esempio di questa tipologia è una coppa a figure rosse di Euergides datata al 510 a.C.[26];
- tra il 480 e il 470 a.C. alla variante iconografica precedente sono aggiunti dei serpenti che si dipartono dai raggi della ruota o raffigurati in prossimità della ruota stessa[27];
- dal I sec. d.C. in poi Trittolemo è su un carro trainato da due serpenti dalle spire tondeggianti[28].

L'associazione del carro volante con Trittolemo implica la divinizzazione dell'eroe: non ci sono, infatti, soltanto i carri di Helios e Selene, chiare allegorie del loro quotidiano tragitto in cielo, ma oggetti resi magicamente volanti sono i veicoli di Apollo che sorvola l'oceano su un tripode alato, o di Efesto che vola su un sedile alato[29].

Escludendo il raggruppamento più recente che comprende principalmente gemme e tipi monetari di epoca romana, Trittolemo sul carro, con variazioni iconografiche rispetto al canone, figura su oltre centocinquanta vasi sia a figure nere che rosse e che coprono un intervallo temporale di circa due secoli, dalla metà del VI alla metà del IV sec. a.C. Importante è sottolineare che nelle raffigurazioni (principalmente su vasi a figure rosse) Trittolemo, oltre a essere raffigurato con divinità, compare anche in compagnia di diverse figure non divine e lo schema narrativo è quello della "partenza del guerriero con offerta": Trittolemo, dunque, risulta essere l'eroe inviato da Demetra al servizio della polis di Atene[30].

Nell'*Inno a Demetra* Trittolemo è il primo tra i principi menzionati a ricevere dalla dea le istruzioni sui sacri riti, mentre Apollodoro ricorda che fu la stessa Demetra a fabbricare per lui un carro tirato da serpenti alati con il quale potesse seminare il grano su tutta la terra (Apollod.

I, 32) . Le fonti non lo indicano come fondatore dei riti eleusini, ma come colui che introdusse le tecniche agricole, fondamentali affinché una società possa definirsi 'civile': in questo senso lo si può considerare un protagonista importante della definizione dell'identità ateniese^[31] e del modello di civiltà adottato dalla polis. Trittolemo, dunque, sia nell'arte che nella retorica ateniese diventa una figura-simbolo dei doni che la dea Demetra riserva all'umanità tutta, ma in particolare ad Atene^[32].

L'anno in cui viene messa in scena la *Medea* di Euripide è il 431 a.C.^[33]: dal punto di vista iconografico è importante segnalare che proprio in quel torno d'anni si assiste a uno scarto nella tradizione figurativa della maga barbara, che segna il passaggio di Medea da maga a infanticida^[34]. Chi cura la scenografia del dramma – che con tutta probabilità a quell'altezza cronologica è lo stesso Euripide – ha a disposizione un'immagine: la rappresentazione del carro di Trittolemo con i serpenti, bene attestata dall'iconografia vascolare e probabilmente ben nota al pubblico perché presente in altri supporti per noi perduti. Inoltre, Euripide ha forse anche il ricordo della *mechané* che nel finale del *Trittolemo* di Sofocle trasportava in alto il re di Eleusi (fr. 596 R: ὄρακοντε θαιρὸν ἀμφιπλιξ εἰληφότε)^[35].

Per quanto l'iconografia del carro di Trittolemo tirato da serpenti possa essere in auge già dalla prima metà del V sec. a.C.^[36], la possibilità che il tipo figurativo abbia potuto ispirare l'utilizzo di una precoce *mechané* nella tragedia sofoclea del 468 a.C. resta comunque un'ipotesi difficile da sostenere, non essendo il teatro ad Atene ancora dotato di strutture architettoniche in grado di poterne garantire l'allestimento: in questo senso Pickard-Cambridge, dalla sua prospettiva archeologica e in contraddizione con i filologi succitati, ritiene che Sofocle non abbia mai avuto bisogno di utilizzare alcuna macchina teatrale^[37]. Secondo alcuni studiosi la scelta che Sofocle compie per il *mythos* del suo *Trittolemo* si colloca nella temperie culturale collegata alla vittoria degli Ateniesi a Salamina, in cui le divinità eleusine furono di grande aiuto contro i Persiani con l'invio di una nuvola di polvere che sembrava essere smossa da trentamila uomini^[38].

Si può notare che Trittolemo risulta essere un personaggio la cui storia mitologica è molto vaga: va tenuto in considerazione l'*Inno a Demetra* che lo elenca tra i principi di Eleusi che ricevono da Demetra le norme dei sacri riti, non caratterizzandolo con particolari attributi (*h. Cer.*, 474-476), ma la sua figura, stando alle fonti in nostro possesso, appare prima nella pittura vascolare, senza un profilo iconografico ben definito, e solo successivamente si registra una sua presenza nelle fonti letterarie. Così Susan Matheson:

“[...] Triptolemus was a figure of obscure parentage who came on the scene first in vase painting, without any mythological history from earlier literary sources to provide a pedigree or visual identity. His arrival around 540 and his rapid development in the subsequent few decades into a stock character with a specific role will probably not have occurred in a vacuum” (Matheson 1995a, 363).



2 | Cratere a volute di produzione lucana a figure rosse attribuito al Pittore dell'*Illoipersis* e/o Pittore di Licurgo, 350 a.C., Roma, Museo Gregoriano Etrusco (n. inv. 17162).

Foto tratta dal sito dei Musei Vaticani (<https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MVF.VII.12.19#>).

La sua apparizione risulta dunque quasi improvvisa senza una storia mitologica letteraria alle spalle – almeno per quanto è a noi noto^[39]. D’altro canto, dal punto di vista della tradizione iconografica – e specificamente dei soggetti della pittura vascolare – possiamo affermare che il carro di Trittolemo era ben presente come elemento di repertorio almeno dalla fine del VI secolo a.C. e quindi poteva essere pronto a prestarsi a essere usato anche per Medea.

Una prova di questa fungibilità dello schema iconografico di Trittolemo sul carro viene dal confronto tra due vasi, il primo raffigurante Trittolemo sul carro, il secondo Oistros sul carro, presentato come personificazione allegorica dell’estro omicida di Medea. Proveniente dai dintorni di Bari è un cratere a volute di produzione apula conservato ai Musei Vaticani (n. inv. 17162) di attribuzione incerta (Pittore dell’*Ilioupersis* e/o Pittore di Licurgo) che raffigura Trittolemo su un carro trainato da serpenti e datato al 350 a.C.^[40] [Fig. 2].

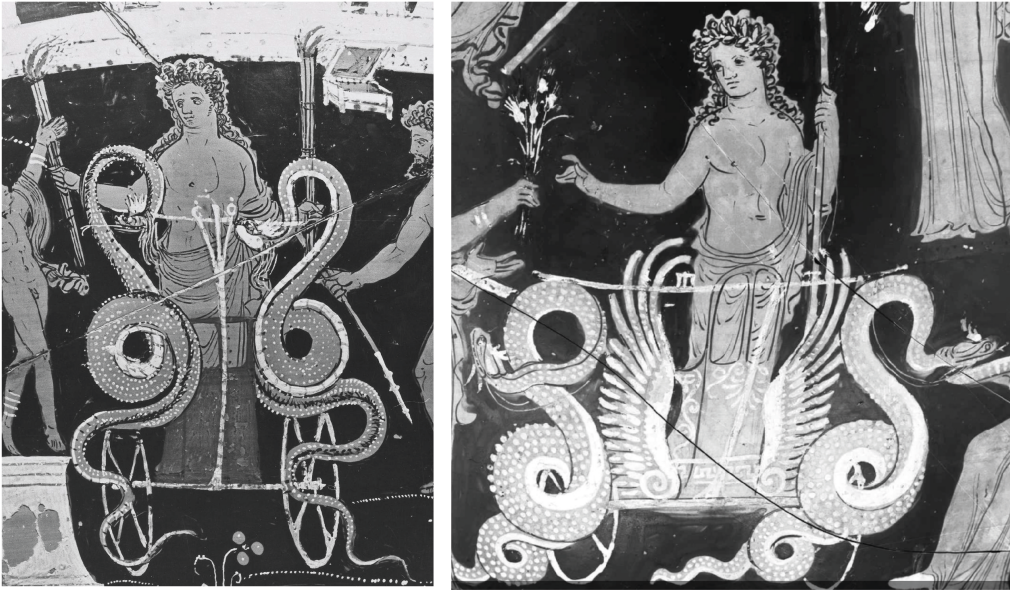
Se pur si colgono alcune, minime, differenze nella raffigurazione dei serpenti e di parte della biga tra il vaso con Oistros [Fig. 3a] – che raffigura non Medea sul carro con i serpenti ma la personificazione del suo Furore omicida^[41] – e il vaso con Trittolemo, che nel caso del cratere dei Musei Vaticani è tratteggiata in maniera più raffinata e con l’aggiunta delle ali, le due figure maschili sono pressoché identiche.

La serie di vasi italioti con Trittolemo sul carro con serpenti conserva lo stesso tipo iconografico lungo un arco temporale che va dal 370 al 350 a.C. e, allo stesso tempo, presenta delle soluzioni innovative rispetto allo stesso tipo che decora le ceramiche di produzione attica. Il carro di Trittolemo non è più un “wheeled chair” né un “country cart”, ma una biga da corsa con cesto, il quale appare frontalmente o in obliquo e con la visione di due ruote che fanno, ora per la prima volta, la loro comparsa^[42]. Anche i serpenti, che si distribuiscono ai lati del cesto, non rappresentano più un mero attributo ma animali da tiro, raffigurati in primo piano e, nel cratere a campana del Museo di Napoli, proprio come animali da traino sono tenuti da redini^[43] [Fig. 4 e in particolare 4c].

La sovrapposizione tra il carro di Medea e quello di Trittolemo ha dunque una lunga fortuna, non solo iconografica. Sul piano letterario, una traccia importante è nei versi dei *Tristia* in cui Ovidio spera nel carro con i dragoni di Trittolemo o di Medea (giustapposti!) per fuggire da Tomi e tornare in patria^[44].

Nunc ego Triptolemi cuperem consistere curru,
 misit in ignotam qui rude semen humum;
nunc ego Medaeae uellem frenare dracones,
 quos habuit fugiens arce, Corinthe, tua;
(Ov. *trist.* III, 8, 1-4; ed. Wheeler 1939).

Nella speranza di poter fare ritorno dall’esilio, Ovidio vagheggia la sorte di Trittolemo e Medea (così come al v. 6 il poeta desidera le ali di Perseo e Dedalo) come figure del mito che sono riuscite a lasciare la terra in cui si trovavano grazie a un mezzo di trasporto fantastico e incredibile: Trittolemo con il suo carro (senza riferimenti, in Ovidio, ai serpenti) e Medea con



3 | a) Cratere a volute di produzione apula attribuito al Pittore dell'Oltretomba (particolare), proveniente da Canosa, ca 320 a.C., München, Staatliche Antikensammlungen (n. inv. 3296) © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.

Bibliografia | Trendall, Cambitoglou 1978, vol. 2, 533, n. 283; Schmidt 1992, 391, n. 29; Todisco 2003, 482, Ap 219; Elice 2003-2004, 139; Caruso 2005, 345; Galasso 2013, 61-62; Rebaudo 2013, 7-8; Baggio 2016, 180.

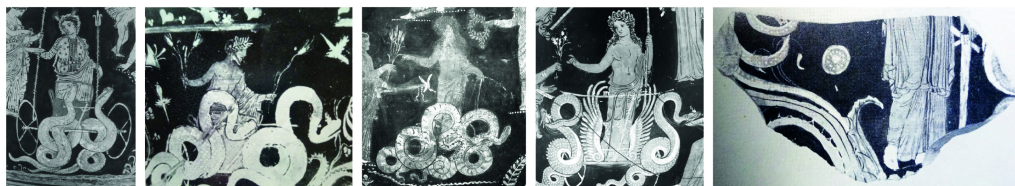
b) Cratere a volute di produzione lucana a figure rosse attribuito al Pittore dell'*Ilioupersis* e/o Pittore di Licurgo (particolare), 350 a.C., Roma, Museo Gregoriano Etrusco (n. inv. 17162). Foto tratta dal sito dei Musei Vaticani (<https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MVF.VII.12.19#>).

Bibliografia | Pringsheim 1905, 99, n. 54; Trendall 1955, 189-192, tav. LI, a, d; Trendall, Cambitoglou 1978, vol. 1, 408, tav. 144, 1-2; Schwarz 1987, 150, V 143, tav. XIX, 33; Beschi 1988, 875, n. 373; Hayashi 1992, 172, n. 160.

un carro che invece è trainato da *dracones* che la maga tiene a freno grazie alle redini. Nella fantasia di un miracoloso ritorno di Ovidio, la giustapposizione di Trittolemo e Medea rende evidente quanto fosse vivida nell'immaginario letterario e figurativo l'associazione tra Trittolemo, Medea e il carro con i serpenti [Fig. 5].

Ma la questione è: si tratta soltanto di una sovrapposizione che nasce per l'economia funzionale delle macchine disponibili nell'attrezzatura teatrale dell'Atene del V secolo o piuttosto per i modelli in uso nelle officine dei ceramografi dal momento che il riferimento ai serpenti è presente nella *hypothesis* e nello scolio^[45]? Forse l'attribuzione a Medea del carro di Trittolemo potrebbe avere anche una valenza semantica, per non dire ideologica, chiara e forte.

Nella *climax* finale della *Medea*, Giasone chiede disperatamente a Medea il permesso di seppellire i corpi dei loro figli, ma Medea sdegna orgogliosamente la richiesta dello sposo e



4 | a) Cratere a volute di produzione apula attribuito al Pittore dell'*Ilioupersis*, proveniente da Ruvo, ca 370-360 a.C., San Pietroburgo, The State Hermitage Museum (n. inv. 6 586, St 350) © The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

Bibliografia | Trendall, Cambitoglou 1978, vol. 1, 193; Schwarz 1987, 157, V140; Hayashi 1992, 171-172, n. 158.

b) Fram. di produzione apula a figure rosse attribuito al Pittore dell'*Ilioupersis*, ca 370-360 a.C., Matera, Museo Nazionale Domenico Ridola (n. inv. 150121). Foto tratta da Hayashi 1992, tav. 12, 1.

Bibliografia | Trendall, Cambitoglou 1978, vol. 1, 194; Schwarz 1987, 159, V 141; Hayashi 1992, 172, n. 159, tav. 12, 1.

c) Cratere a campana di produzione apula attribuito al Pittore di Napoli 3245, proveniente da Armento, 350 a.C., Napoli, Museo archeologico nazionale (n. inv. 81946 – H 690) © Museo Archeologico Nazionale Napoli.

Bibliografia | Pringsheim 1905, 99, n. 53; Macchiario 1912, 285, 12a; Trendall, Cambitoglou 1978, vol. 1, 423; Schwarz 1987, V 142; Hayashi 1992, 172-173, n. 161.

d) Cratere a volute di produzione lucana a figure rosse attribuito al Pittore dell'*Ilioupersis* e/o Pittore di Licurgo, 350 a.C., Roma, Museo Gregoriano Etrusco (n. inv. 17162). Foto tratta dal sito dei Musei Vaticani (<https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MVF.VII.12.19#>).

Bibliografia | Pringsheim 1905, 99, n. 54; Trendall 1955, 189-192, tav. LI, a, d; Trendall, Cambitoglou 1978, vol. 1, 408, tav. 144, 1-2; Schwarz 1987, 150, V 143, tav. XIX, 33; Beschi 1988, 875, n. 373; Hayashi 1992, 172, n. 160.

e) Fram. di produzione apula a figure rosse attribuito al Gruppo del Vaticano W 4, seconda metà del IV sec. a.C., Amsterdam, Museo Allard Pierson (n. inv. 2636). Foto tratta da Schwarz 1987, tav. XIX, 34.

Bibliografia | Trendall, Cambitoglou 1978, vol. 1, 408; Schwarz 1987, 160, V 144, tav. XIX, 34; Hayashi 1992, 173, n. 162.

pianifica esplicitamente una destinazione diversa per i loro corpi: grazie al carro del Sole potrà andare a seppellirli a Corinto presso il tempio di Hera Acraia (v. 1379), dove istituirà un rito di espiazione. Poi si recherà ad Atene “nella terra di Eretteo” per vivere con Egeo, al quale la maga aveva promesso una soluzione alla sua sterilità in cambio della sua ospitalità. L'episodio di Egeo è fondamentale per capire il finale del dramma: a quanto si ricava da Aristofane di Bisanzio il suo passaggio per Corinto, in transito per Delfi per risolvere il problema della sua sterilità (vv. 665-682), è probabilmente una invenzione tutta euripidea, come tutta euripidea, e comunque non ripresa da Eschilo e da Sofocle, è l'invenzione del plot della tragedia: nell'*arg. Med.*(2) troviamo infatti l'importante indicazione $\pi\alpha\rho' \ \omicron\upsilon\delta\epsilon\tau\acute{\epsilon}\rho\omega \ \kappa\epsilon\iota\tau\alpha \ \eta \ \mu\omicron\upsilon\theta\omicron\pi\omicron\iota\acute{\alpha}$ [46]. L'incontro con Egeo rappresenta non solo una possibilità di soluzione del dramma e una sponda di salvezza per Medea dopo l'orrore dei crimini commessi a Corinto, ma collega anche indissolubilmente Medea ad Atene[47]. Dal punto di vista di una lettura politica della *Medea*, inoltre, l'inserimento dell'episodio con Egeo è “un bello spot promozionale”[48] per la città di Atene che di lì a poco sarà coinvolta nella guerra del Peloponneso. A dispetto delle critiche di Aristotele sull'uso della *mechané*[49], Euripide crea un finale dal forte impatto spettacolare e



5 | a) Sarcofago in marmo, proveniente da Roma, 140 d.C., Parigi, Musée du Louvre (n. inv. MA 283) © RMN.

Bibliografia | Schmidt 1992, 393, n. 50.

b) Sarcofago in marmo, proveniente da Porta Maggiore (Roma), 150 d.C., Roma, Museo Nazionale Romano (n. inv. 75248). Photo rights: su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Soprintendenza Archeologica di Roma.

Bibliografia | Schmidt 1992, 393, n. 52.

c) Sarcofago in marmo, proveniente da Via Tiburtina (Roma), ca 140-150 d.C., Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung (n. inv. Sk 843b) © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung.

Bibliografia | Schmidt 1992, 393, n. 51.

d) Sarcofago in marmo, proveniente dal Criptoportico del Palatino (Roma), 170 d.C., Roma, Museo Nazionale Romano (n. inv. 222). Photo rights: su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Soprintendenza Archeologica di Roma.

Bibliografia | Schmidt 1992, 393, n. 53.

e) Urna di Geminia, proveniente da Ostia. Ostia, Museo Ostiense (n. inv. 10/4930). Photo rights: Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologica per i beni archeologici di Ostia, Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologica per i beni archeologici di Ostia.

Bibliografia | Schmidt 1992, 393-394, n. 62.

con una indubitabile funzione ideologica: forzando il mito, Medea vola verso Atene su un carro con serpenti del tutto analogo al carro del fondatore dei misteri eleusini, Trittolemo; e ad Atene Medea, secondo la torsione che Euripide impone al mito^[50], da Egeo, reso fertile da sterile grazie alle sue arti magiche, farà nascere il fondatore, Teseo. Il finale della *Medea* ha una chiara valenza fondativa dell'identità ateniese^[51]. Una controprova, in negativo, del valore politico e ideologico del finale ateniese della tragedia euripidea si riscontra nella *Medea* di Seneca. In quest'ultima non si riscontra alcun riferimento alla destinazione ateniese del viaggio di Medea. A Seneca non importa nulla del luogo in cui atterrerà quel carro trattandosi di un altro contesto politico-culturale. Tale prerogativa, invece, era il messaggio che interessava agli ateniesi del V secolo a.C. e che Euripide sfrutta appieno, mettendo in scena una variante importante del loro mito di fondazione. Una delle doti del drammaturgo consiste proprio in questo: plasmare la materia del mito e in questa fissare un cuneo da cui far nascere la propria opera. Attraverso ampliamenti e trasformazioni il mito è piegato dall'estro poetico a essere portavoce del messaggio che il drammaturgo ha scelto di trasmettere al suo pubblico in quel determinato momento, adattando lo svolgimento della trama per quello specifico segmento del *mythos* su cui pone le 'luci dei riflettori'.

L'energia negativa che la tragedia di Euripide ha messo in scena si trasforma in un'energia

benefica e salvifica per la città, e il finale di *Medea*, sebbene ad Aristotele suonasse artificioso, è una rappresentazione molto efficace di questo concetto. Non è soltanto per economia di attrezzatura teatrale – o per il riuso dei modelli già in bottega del ceramografo – che *Medea* monta sul carro di Trittolemo. *Medea* è rappresentata in trionfo/apoteosi sul carro di Trittolemo perché, come Trittolemo, atterrerà ‘qui’, a far nascere Teseo. Ovvero a far nascere Atene.

Note

[1] Tedeschi 2010, 214-215; sull'assenza di un deittico (τόδε) a favore di τοιόνδε e sul presente διδῶσιν con valore intenzionale si veda Vox 2003, 223; sulla possibilità che Euripide abbia mutuato dal dramma di Neofrone di Sicione l'utilizzo del carro per la fuga di *Medea* si rimanda a Schubert 1996-1997, 331 con bibliografia precedente. Sulla questione ancora aperta – e non risolvibile – del plagio operato da Euripide ai danni di Neofrone e sul primato dell'uno o dell'altro riguardo l'invenzione del figlicidio si vedano Manuwald 1983, 27-61; Michelini 1989, 115-135; Ameduri 2009, 187-192 (con ampia bibliografia precedente); Lucarini 2013, 185-193; Pucci 2017, 64-67. Ritorna sull'argomento anche il recentissimo Manuwald 2024, 38-48: sul frammento di *skyphos*, proveniente dalla Necropoli del Giardino Spagna (Siracusa) datato al 460 a.C. (che testimonierebbe l'invenzione del figlicidio molto prima della messa in scena della *Medea* di Euripide) e utilizzato dallo schieramento degli studiosi sostenitori dell'antiorità di Neofrone per provarne la cronologia al V sec. a.C., Bernd Manuwald sostiene che la scena sul vaso potrebbe invece rappresentare un momento della saga di Tereo e Procne (Manuwald 2024, 41-42). L'ipotesi presentata dal valido contributo di Fabio Caruso (Caruso 2005, 341-354) potrebbe essere ulteriormente approfondita alla luce dei nuovi studi sul rapporto teatro-immagini vascolari. Commenta il frammento anche Pucci 2017, 65-66.

[2] Sull'utilizzo di una *mechané* in *Medea* vd. Lucas 1968, 163-164; Luschnig 2007, 63-84; Petrides 2012, 68; Manuwald 2024, 379. Più in generale, per l'uso della *mechané* ad Atene Pickard-Cambridge 1946, 127-128.

[3] Sulla critica aristotelica all'uso della *mechané* per gli scioglimenti dei finali dei drammi vedi anche Lesky [1972] 1996, 467. Su un possibile valore metaforico del termine μηχανή nel passo aristotelico si vedano Cunningham 1954, 151-160; Lucas 1968, 163-164; Marzullo 1993, 320-322; Vox 2003, 221. Sulla possibilità che Aristotele si riferisca a un'altra *Medea* euripidea (discorso che si intreccia con le proposte di una datazione dell'opera di Neofrone a un momento precedente o contemporaneo al dramma di Euripide) si veda Lucarini 2013, 187, n. 60.

[4] Robert 1896, 567-568; Page 1938, xvii e 180-181; Schmid 1963, 199-200; Hourmouziades 1965, 168-169; Dunn 1985, 118, 126, 128-130; Newiger 1989, 179; Mastronarde 1990, 264-266; Vox 2003, 218 con bibliografia precedente.

[5] Vox 2003, 218.

[6] Robert 1896, 569 ritiene possibile una macchina volante per il *Prometeo* ma difende anche l'idea di un suo utilizzo per l'entrata in scena di Atena in *Eumenidi* (vv. 403-405). Per un uso della *mechané* per l'entrata in scena di Oceano nel *Prometeo* si vedano: Pattoni 1998, 179-180; Mastronarde 1990, 287. Secondo Monica Centanni emerge con evidenza dalla lettura del testo del *Prometeo* la presenza della *mechané* per l'entrata di Oceano, ma anche per quella del Coro delle Oceanine e di Hermes: Centanni 2003, 1170: Coro; Centanni 2003, 1170-1171: Oceano; Centanni 2003, 1171: Hermes; il ricorso a un apparato tecnico così importante, del tutto anomalo rispetto alla scenografia delle altre tragedie, sarebbe una conferma indiretta della messa in scena in Sicilia e non ad Atene (Centanni 2003, 1171). Per gli effetti spettacolari nelle invenzioni scenografiche attribuite a Eschilo nelle fonti antiche vd. Centanni 2022, 54-56. Per una disamina di pareri a favore e contrari all'utilizzo di più macchine teatrali per il *Prometeo* eschileo vd. Taplin 1977, 252-260; inoltre per lo studioso “the device was not, so far as we know, ever used by Aeschylus” (Taplin 1977, 444).

[7] Lucas 1968, 164 sostiene che la tradizione del carro con i serpenti nascerebbe a seguito dell'*argumentum*; sui serpenti del carro di Medea che non hanno bisogno di ali per volare, vd. Ogden 2013, 49.

[8] Per un'analisi approfondita sullo schema compositivo dei vasi italioti che raffigurano Medea in fuga sv. Pouzadoux 2013, 316-324.

[9] Per il dono dei carri tirati da cavalli o da altri animali fantastici all'uomo vd. Martínez 1999, 37-53; sull'argomento anche Elice 2003-2004, 124, nota 15. Per il carro di Helios: Letta 1988, 592-625, in particolare 594 e Krauskopf 2009, 241.

[10] Gury 1998, 706-715.

[11] Centanni 2009, 278-306.

[12] Grabow 1998, 30.

[13] Simon 1961, 950-957; Isler-Kerényi 2000, 132.

[14] Isler-Kerényi 2000, 123-127.

[15] Giraud 1996, 207-218; Sourvinou-Inwood 2020, 253-296. Per il serpente come rappresentazione simbolica della furia e dell'ardore si veda Russo 1950, 289.

[16] Il primo ad avanzare l'ipotesi di una relazione tra il carro di Medea e il carro di Trittolemo e a ritenere il *Trittolemo* di Sofocle come modello per *Medea* è Robert 1896, 566. Sul tema anche Moret 2004, 147, n. 26 e Pouzadoux 2013, 323.

[17] Sulla datazione controversa dell'*Inno omerico a Demetra* – che resta la principale fonte tràdita e più antica su Trittolemo – si veda Richardson 1974. Per Filippo Càssola l'inno potrebbe essere stato composto tra il VII sec. a.C. e la metà del VI sec. a.C. (Càssola 1975, 31-33).

[18] Apollodoro ricorda altresì che già nel V sec. a.C. Paniassi di Alicarnasso riteneva Trittolemo figlio di Eleusi, mentre Ferecide (prima metà del V sec. a.C.) lo diceva figlio di Oceano e Gea, diversamente dal mito corrente che lo voleva figlio di Celeo, re di Eleusi, e di Metanira (Apollod. I, 32).

[19] Soph. fr. 596-617a R; Radt 1999, 445-453. Per la datazione del *Trittolemo* sofocleo si fa riferimento al passo di Plinio (*nat.* 18, 65) che colloca la messa in scena 145 anni prima della morte di Alessandro Magno, Radt 1999, 448.

[20] Matheson 1995a, 346.

[21] Per i tipi iconografici del carro di Trittolemo si fa riferimento alla voce del LIMC a cura di Gerda Schwarz (Schwarz 1997, 56-68) e al catalogo proposto da Hayashi 1992, 126-174.

[22] "wheeled chair": Matheson 1995a, 350; "country cart": Lorimer 1903, 132-151; Raubitschek, Raubitschek 1982, 110.

[23] Schwarz 1997, numeri 54, 57, 59, 60, 62, 63; Matheson 1995a, 350.

[24] Hayashi 1992, 55.

[25] È questo il tipo iconografico più numeroso: Schwarz 1997, numeri 80, 81, 82, 84, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 106, 110, 112, 113, 117, 118, 120, 121, 122, 125, 128, 129 con datazioni che oscillano tra il 490 e il 440 a.C.

[26] Hayashi 1992, 133 n. 26. Il vaso è conservato a Okayama, presso il Kurashiki Ninagawa Museum (n. inv. 33).

[27] Schwarz 1997, numeri 91, 111, 127, 136, 138; Matheson 1995a, 352.

[28] Schwarz 1997, numeri 7, 39, 36, 41, 44, 48a.

[29] Si tratta per Apollo di una *hydria* attica a figure rosse attribuita al Pittore di Berlino, proveniente da Vulci e conservata presso il Museo Gregoriano Etrusco Vaticano (n. inv. 16568) e una coppa attica a figure rosse attribuita ad Ambrosios, proveniente da Vulci e conservata una volta presso l'Antikensammlung

di Berlino (n. inv. F2273) e oggi perduta per Efesto. Sull'argomento vd. Raubitschek, Raubitschek 1982, 110; Matheson 1995a, 350.

[30] Matheson 1995a, 358 e Matheson 1995b, 269-276; il forte legame con Atene è testimoniato anche dalla sua presenza sulle colonnine nella residuale produzione delle anfore panatenaiche: Schwarz 1997, 61, nn. 74-78.

[31] Schwarz 1987, 4; sul culto eleusino Bowden 2007, 71-83; Wasson, Hofmann, Ruck 2008; Muraresku 2020; Kerenyi [1967] 2020.

[32] Sul punto Matheson 1995a, 345-372, in particolare 345; per il ruolo di Trittolemo nella propaganda ateniese vd. anche Shapiro 1989, 67-83.

[33] La notizia della data della rappresentazione della tragedia, come noto, è desunta dal secondo *argumentum* alla Medea di Euripide redatto da Aristofane di Bisanzio, *arg. Med.*(2): Schwartz 1891, 138-139.

[34] Isler-Kerényi 2000, 118.

[35] Per una derivazione del carro con i serpenti di Medea da allestimenti scenografici si vedano Taplin 1993, 23; Elice 2003-2004, 140. Per i frammenti superstiti del *Trittolemo* si vedano Radt 1999, 445-453; Schwarz 1987, 8, SQ 5; Matheson 1995a, 348; per Frank Brommer l'opera sofoclea sarebbe in realtà un dramma satiresco e non una tragedia sulla scorta di un frammento di un cratere a calice del Gruppo di Peleo conservato a Siracusa (Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, n. inv. 24114); Brommer 1959, 47 e 79.

[36] Schwarz 1997, 91, 111, 127, 136, 138; Matheson 1995a, 352.

[37] Pickard-Cambridge 1946, 51.

[38] Hdt. VIII, 65; Plu. *Them.* 15; Raubitschek, Raubitschek 1982, 112 con bibliografia precedente.

[39] Per un'ipotesi che l'introduzione del culto di Trittolemo sia stata voluta da Pisistrato, si vedano Boardman 1975, 1-12; Raubitschek, Raubitschek 1982, 110; Schwarz 1987, 5.

[40] Beschi 1988, 875, n. 373; Degrassi 1965, 32, nota 59.

[41] Giustamente Ludovico Rebaudo, per giustificare la presenza di Oistros sul carro e non di Medea, si appella al principio della non replicabilità della stessa figura nella convenzione pittorica in auge nel IV sec. a.C.: sv. Rebaudo 2013, 12-13.

[42] Hayashi 1992, 52.

[43] Hayashi 1992, 53. Queste caratteristiche si rilevano con costanza in 5 vasi a figure rosse datati tutti al IV sec. a.C. (Hayashi 1992, 52-53 e 171-173).

[44] Per la fortuna del tema della fuga di Medea nel mondo romano: Sen. *Med.* 1022-1024; Pacuv. 397R3; Hor. *Epod.* 3, 14; Ov. *Met.* VII, 350. Per la figura di Medea nella letteratura latina: Pucci 2017, 99-126 con ampia bibliografia.

[45] Sulla questione Oliver Taplin mantiene una posizione prudente proponendo tre possibili scenari per giustificare l'introduzione del carro di Medea con i serpenti: i pittori possiedono i propri schemi narrativi e non è dimostrabile che facciano affidamento a delle versioni letterarie del mito; tra la messa in scena del 431 a.C. e le produzioni vascolari con il carro di Medea potrebbero essere state allestite altre tragedie dallo stesso contenuto, a noi sconosciute, e che abbiano potuto influenzare le raffigurazioni pittoriche del mito; infine, l'introduzione dei serpenti nell'allestimento scenico, da cui sarebbe in qualche modo derivato l'elemento iconografico, deriverebbe dalle compagnie di attori che successivamente a Euripide hanno portato in scena la tragedia (Taplin 2007, 119-121).

[46] Schwartz 1891, 138-139; Tedeschi 2010, 63.

[47] Centanni 2012, 38. Lidia Di Giuseppe, invece, afferma che l'incontro tra i due personaggi Medea ed Egeo segue una costante compositiva nella drammaturgia euripidea con uno schema tipo, configurandosi come un "mini-pattern" nelle categorie delle scene di salvazione: Di Giuseppe 2009, 103-106.

[48] Pucci 2017, 68-69. Secondo l'autore: "a fronte di un tiranno corinzio che espelle c'è un re ateniese giusto che accoglie; se il nuovo sovrano *in pectore* di Corinto (Giasone) non tiene in nessun conto i giuramenti, quello di Atene li prende molto sul serio, e si capisce che li onorerà". La strada per un atterraggio trionfale di Medea ad Atene è ormai spianata.

[49] Arist. *Po.* 1454a 37-1454b 1-3.

[50] Un precedente importante risale a Eschilo che, forzando inverosimilmente il dettato del mito, nelle *Eumenidi* aveva dirottato il finale della saga di Oreste da Argo a Delfi e da Delfi ad Atene: Centanni 2012, 55.

[51] Sulla forzatura di un finale ateniese presente in un numero consistente delle tragedie conservate si veda Centanni 2012, 37-49 e in particolare, per *Medea*, 38.

Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine a Monica Centanni e a Paolo B. Cipolla per i preziosi consigli, fondamentali per il progresso della mia ricerca.

Bibliografia

Bibliografia ragionata

Per le edizioni critiche e i commenti al testo: Schwartz 1891; Wheeler 1939; Page 1938; Lucas 1968; Richardson 1974; Manuwald 1983; Michelini 1989; Schubert 1996-1997; Radt 1999; Vox 2003; Ameduri 2009; Di Giuseppe 2009; Tedeschi 2010; Lucarini 2013; Manuwald 2024.

Per l'iconografia di Medea: Degrassi 1965; Trendall 1967; Trendall, Cambitoglou 1978; Schmidt 1992; Taplin 1993; Grabow 1998; Isler-Kerényi 2000; Elice 2003-2004; Todisco 2003; Caruso 2005; Taplin 2007; Galasso 2013; Ogden 2013; Pouzadoux 2013; Rebaudo 2013; Baggio 2016; Massa-Pairault 2016; Rebaudo 2019; Sourvinou-Inwood 2020; Centanni, Grilli 2021.

Per l'iconografia di Helios/Sol: Letta 1988; Martínez 1999; Elice 2003-2004; Krauskopf 2009.

Per l'iconografia di Trittolemo: Pringsheim 1905; Macchioro 1912; Degrassi 1965; Beschi 1988; Hayashi 1992; Schwarz 1997.

Per l'iconografia di Demetra, Egeo e Selene/Luna: Beschi 1988; Gury 1998.

Per l'iconografia del carro di Trittolemo: Lorimer 1903; Brommer 1959; Raubitschek, Raubitschek 1982; Hayashi 1992; Schwarz 1997; Matheson 1995a; Matheson 1995b; Moret 2004.

Per il legame Trittolemo/Atene e il culto eleusino: Boardman 1975; Càssola 1975; Raubitschek, Raubitschek 1982; Schwarz 1987; Shapiro 1989; Matheson 1995a; Matheson 1995b; Schwarz 1997; Bowden 2007; Wasson, Hofmann, Ruck 2008; Muraresku 2020; Kerényi [1967] 2020.

Per il rapporto Medea/Atene: Centanni 2012; Pucci 2017.

Per l'utilizzo della *mechané*: Robert 1896; Page 1938; Pickard-Cambridge 1946; Cunningham 1954; Schimd 1963; Hourmouziades 1965; Lucas 1968; Lesky [1972] 1996; Taplin 1977; Dunn 1985; Newiger 1989; Mastronarde 1990; Marzullo 1993; Pattoni 1998; Centanni 2003; Vox 2003; Luschnig 2007; Petrides 2012; Centanni 2022.

Riferimenti bibliografici

Ameduri 2009

O. Ameduri, *Sulla priorità tra le due Medee*, "Vichiana: rassegna di studi filologici e storici del mondo classico" XI/2, IV s. (2009), 187-192.

Baggio 2016

M. Baggio, *Tra testo e immagine: il sistema degli oggetti nella Medea di Euripide*, in A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori (a cura di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione. Giornate internazionali di studio Università degli Studi di Padova 1-2 dicembre 2015*, Padova 2016, 165-183.

Beschi 1988

L. Beschi, *sub voce Demeter*, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. IV, Zürich und München 1988, 844-908.

Boardman 1975

J. Boardman, *Herakles, Peisistratos, and Eleusis*, "The Journal of Hellenic Studies" 95 (1975), 1-12.

Bowden 2007

H. Bowden, *Cults of Demeter Eleusinia and the Transmission of Religious Ideas*, "Mediterranean Historical Review" 22/1 (2007), 71-83.

Brommer 1959

F. Brommer, *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*, Berlin 1959.

Caruso 2005

F. Caruso, *Medea senza Euripide: un frammento attico da Siracusa e la questione della Medea di Neofrone*, in R. Gigli (a cura di), *Megalai Nesoi. Studi in onore di Giovanni Rizza*, Catania 2005, 341-354.

Càssola 1975

F. Càssola (a cura di), *Inni omerici*, Milano 1975.

Centanni 2003

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

Centanni 2009

M. Centanni, *Il lungo volo di Alessandro*, "La Rivista di Engramma" 76 (dicembre 2009), 278-306.

Centanni 2012

M. Centanni, *Verso Atene. Sul finale ateniese di 11 (12) tragedie*, "Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico" 2, n.s. (2012), 35-61.

Centanni, Grilli 2021

M. Centanni, A. Grilli, ἀπαξ δρώμενα. *Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.). Quattro casi: l'atto delfico di Eumenidi; il volo sul carro del Sole di Medea; la scena del matricidio in Coefore; l'assassinio di Neottolemo a Delfi in Andromaca*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio/agosto 2021), 51-93.

Centanni 2022

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

Cunningham 1954

M.P. Cunningham, *Medea ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ*, "Classical Philology" 49/3 (Jul. 1954), 151-160.

Degrassi 1965

N. Degrassi, *Il pittore di Policoro e l'officina di ceramica protoitalota di Eraclea Lucana*, "Bollettino d'Arte" V Serie, Fascicolo I-II (gennaio-giugno 1965), 5-37.

Di Giuseppe 2009

L. Di Giuseppe, *L'episodio di Egeo nella "Medea" e il pattern del "salvatore di passaggio" nelle tragedie di Euripide*, in M. Di Marco, E. Tagliaferro (a cura di), *Semeion philias. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma 2009, 91-117.

Dunn 1985

F.M. Dunn, *Euripidean endings. A study of the choral exit, the aition, the concluding prophecy, and the Deus ex machina*, New Haven 1985.

Elice 2003-2004

M. Elice, *Il mirabile nel mito di Medea: i draghi alati nelle fonti letterarie e iconografiche*, "Incontri triestini di filologia classica" 3 (2003-2004), 119-160.

Galasso 2013

S. Galasso, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C. Saggio e galleria*, "La Rivista di Engramma" 107 (giugno 2013), 47-78.

Giraud 1996

H. Giraud, *La figure de Médée sur les vases grecs*, "Pallas" 45 (1996), 207-218.

Grabow 1998

E. Grabow, *Schlangenbilder in der griechischen schwarzfigurigen Vasenkunst*, Münster 1998.

Gury 1998

F. Gury, *sub voce Selene/Luna*, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VII, Zürich und München 1998, 706-715.

Isler-Kerényi 2000

C. Isler-Kerényi, *Immagini di Medea*, in F. Perusino, B. Gentili (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000, 117-138.

Hayashi 1992

T. Hayashi, *Bedeutung und Wandel des Triptolemosbildes vom 6. -4. Jh. v. Chr. Religionshistorische und typologische Untersuchungen*, Würzburg 1992.

Hourmouziades 1965

N.C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space* (Greek Society for Humanistic Studies, Second Series, 5), XI, Athens 1965.

Lesky [1972] 1996

A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, traduzione italiana P. Rosa (a cura di), Bologna [1972] 1996.

Letta 1988

C. Letta, *sub voce Helios/Sol*, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. IV, Zürich und München 1988, 592-625.

Lorimer 1903

H.L. Lorimer, *The Country Cart of Ancient Greece*, "The Journal of Hellenic Studies" 23 (1903), 132-151.

Lucarini 2013

C.M. Lucarini, *Il monologo di Medea (Eurip. "Med.", 1056-1080) e le altre "Medee" dell'antichità (con*

"Appendice" su *Carcino*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia" 5/5, 1 (2013), 163-196.

Lucas 1968

D.W. Lucas, *Aristotle. Poetics. Introduction, commentary and appendixes*, Oxford 1968.

Luschnig 2007

C.A.E. Luschnig, *Granddaughter of the Sun. A Study of Euripides' Medea*, Leiden/Boston 2007.

Kerenyi [1967] 2020

C. Kerenyi, *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*, Translated from the German by Ralph Manheim, Princeton [1967] 2020.

Krauskopf 2009

I. Krauskopf, *sub voce Helios/Sol, Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Supplementum*, Düsseldorf 2009, 241.

Macchioro 1912

V. Macchioro, *I ceramisti di Armento in Lucania*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 27 (1912), 265-316.

Manuwald 1983

B. Manuwald, *Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron*, "Wiener Studien" 96 (1983), 27-61.

Manuwald 2024

B. Manuwald, *Euripides. Medea*, Berlin/Boston 2024.

Martínez 1999

S. Martínez, *Els animals dels carruatges divins*, "Faventia" 21/1 (1999), 37-53.

Marzullo 1993

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

Massa-Pairault 2016

F.-H. Massa-Pairault, *De Créuse à Médée (selon le Peintre de Darius)*, "Medea" II/1 (June 2016), 1-38.

Mastrorade 1990

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

Matheson 1995a

S.B. Matheson, *The Mission of Triptolemus and the Politics of Athens*, "Greek, Roman and Byzantine Studies" 35/4 (1994), 345-372.

Matheson 1995b

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

Michelini 1989

A.N. Michelini, *Neophron and Euripides' Medea 1056-80*, "Transactions of the American Philological Association" 119 (1989), 115-135.

Moret 2004

J.-M. Moret, *Médée à Éleusis*, in G. Labarre (éd.), *Les cultes locaux dans les mondes grec et romain. Actes du colloque de Lyon 7-8 Juin 2001*, vol. 2, Paris 2004, 143-151.

Muraresku 2020

B.C. Muraresku, *The Immortality Key. The Secret History of the Religion With No Name*, New York 2020.

Newiger 1989

H.J. Newiger, *Ekkyklema e mechané nella messa in scena del dramma greco*, "Dioniso" 59/2 (1989), 173-185.

Ogden 2013

D. Ogden, *Dragons, Serpents, and Slayers in the Classical and Early*, Oxford 2013.

Page 1938

D.L. Page, *Euripides. Medea. Edited with introduction and commentary*, Oxford 1938.

Pattoni 1998

M. Pattoni, *La cavalcatura di Oceano (Aesch. Prom. 284 ss.)*, "Aevum Antiquum" 1 (1998), 179-216.

Petrides 2012

A.K. Petrides, *Proxemics and Structural Symmetry in Euripides' Medea*, "Logeion" 2 (2012), 60-73.

Pickard-Cambridge 1946

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

Pouzadoux 2013

C. Pouzadoux, *Éloge d'un prince daunien : mythes et images en Italie méridionale au IVe siècle av. J.-C.*, Roma 2013.

Pringsheim 1905

H.G. Pringsheim, *Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults*, München 1905.

Pucci 2017

G. Pucci, *Il mito di Medea*, in M. Bettini, G. Pucci (a cura di), *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Trento 2017, 25-267.

Radt 1999

S. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 4 Sophocles, Göttingen 1999.

Raubitschek, Raubitschek 1982

I.K. Raubitschek, A.E. Raubitschek, *The Mission of Triptolemos*, "Hesperia Supplements", Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography. Presented to Homer A. Thompson 20, (1982), 109-117.

Rebaudo 2013

L. Rebaudo, *The Underworld Painter and the Corinthian adventures of Medea. An interpretation of the crater in Munich*, "La Rivista di Engramma" 109 (settembre 2013), 7-16.

Rebaudo 2019

L. Rebaudo, *Medea sul carro: prototipo vs genotipo. Il problema della trasmissione a distanza delle iconografie*, in E. Degl'Innocenti, A. Consonni, L. Di Franco, L. Mancini (a cura di), S. Airò (con la collaborazione di), *Mitomania. Storie ritrovate di uomini ed eroi*. Atti della Giornata di Studi. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, giovedì 11 aprile 2019, Roma 2019, 100-119.

Richardson 1974

N.J. Richardson (ed.), *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974.

Robert 1896

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

Russo 1950

C.F. Russo, *La posizione letteraria dello "scutum" pseudoesiodico*, "Belfagor" Vol. 5/3 (1950), 288-307.

Schwartz 1891

E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, Vol. II, Berolini 1981.

Shapiro 1989

H.A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz 1989.

Schmid 1963

W. Schmid, *Der Deus ex machina bei Euripides*, *Inaugural-Dissertation*, Tübingen 1963.

Schmidt 1992

M. Schmidt, *sub voce Medeia*, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VI, Zürich und München 1992, 386-398.

Schubert 1996-1997

W. Schubert, *Medeas Gespann. Fährten von Euripides zu Hans Henny Jahnn*, "Acta Antiqua. Academiae scientiarum Hungaricae" XXXVII/3-4 (1996-1997), 331-346.

Schwarz 1987

G. Schwarz, *Triptolemos. Ikonographie einer Agrar- und Mysteriengottheit*, Horn-Graz 1987.

Schwarz 1997

G. Schwarz, *sub voce Triptolemos*, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VIII, Zürich und Düsseldorf 1997, 56-68.

Simon 1961

E. Simon, *Medea*, *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Vol. 4, Roma 1961, 950-957.

Sourvinou-Inwood 2020

C. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance: Image and Euripidean Tragedy*, in J.J. Clauss, S.I. Johnston (eds.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton 2020, 253-296.

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.

Tedeschi 2010

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

Todisco 2003

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

Trendall 1955

A.D. Trendall, *Vasi antichi dipinti del Vaticano. Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, fasc. 2, Città del Vaticano 1955.

Trendall 1967

A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.

Trendall, Cambitoglou 1978

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia. Early and Middle Apulian*, Vol. 1, Oxford 1978.

Vox 2003

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

Wasson, Hofmann, Ruck 2008

R.G. Wasson, A. Hofmann, C.A.P. Ruck, *The Road to Eleusis. Unveiling the Secret of the Mysteries*, Berkeley 2008.

Wheeler 1939

A.L. Wheeler, *Tristia - Ex Ponto. Ovid with an English translation*, London 1939.

English abstract

The comparison between the iconographic motif of the serpent-drawn chariot, with which Medea, in Euripides' eponymous tragedy, reaches Athens, and that of Triptolemus, a prominent figure in the Eleusinian rites, is now a widely accepted hypothesis among scholars. In the final scene of the play, Medea "lands" in Athens, indirectly contributing to the birth of Theseus. Following the Athenian direction (Centanni 2012, 35-61) present in the conclusions of other preserved tragedies, it is hypothesized that Euripides intended to associate the figure of the sorceress with that of the founding of the quintessential polis, Athens.

keywords | Medea's chariot; Triptolemus' chariot; Euripides; iconography; tragedy endings.

Ippolito e le immagini erotiche. Eur. Hipp. 1005 e un possibile riferimento alla pittura vascolare

Michele Di Bello, Roberto Indovina

All'interno dell'ἀγών λόγων che ha luogo nel terzo episodio dell'*Ippolito* di Euripide è in scena il confronto tra Teseo, da poco rientrato a Trezene, e suo figlio Ippolito, incolpato dalla suicida matrigna Fedra di averle usato violenza. Al suo fulcro c'è il tentativo autoapologetico di Ippolito che asserisce di essere del tutto estraneo alle pratiche di Afrodite, a lui note solo indirettamente attraverso le conversazioni degli altri e la visione di immagini:

ένος δ' ἄθικτος, ᾧ με νῦν ἔχειν δοκεῖς
λέχους γάρ ἐς τόδ' ἡμέρας ἀγνὸν δέμας.
οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλήν λόγῳ κλύων
γραφῆ τε λεύσσω· οὐδὲ ταῦτα γάρ σκοπεῖν
πρόθυμός εἰμι, παρθένον ψυχὴν ἔχων
(Eur. *Hipp.* 1002-1006)

E sono intatto in una cosa, quella per cui ora credi di avere la meglio su di me:
dal letto, di fatto, fino ad oggi ho mantenuto incontaminato il corpo.

Non conosco questa pratica se non per sentito dire o
per averla vista in pittura; né queste cose sono disposto a osservare
con attenzione, poiché vergine ho l'anima
(trad. di M. Di Bello e R. Indovina)

Particolarmente interessante risulta l'espressione che Ippolito utilizza al verso 1005, γραφῆ τε λεύσσω, "vedendola dipinta", letteralmente "vedendo in pittura". Ippolito dice qui apertamente di non conoscere affatto i *gaudia Veneris* ma di averne soltanto sentito parlare (nei discorsi degli altri, λόγῳ κλύων) e di aver visto con i suoi occhi delle immagini che raffigurano le pratiche sessuali. Non solo: con probabile riferimento al secondo di questi due elementi (la visione di immagini a carattere erotico), Ippolito afferma di non essere disposto ad approfondire (a indagare oltre con lo sguardo, σκοπεῖν) questa visione 'viziosa' (così almeno nella traduzione di Susanetti 2005, 119: "ho visto delle immagini... e neanche quelle mi interessano"), avendo un'anima vergine (παρθένον ψυχὴν).

Stante l'inequivocabile riferimento a una qualche esperienza di fruizione visuale implicata dalle parole di Ippolito, ci si può chiedere a quale forma di fruizione visuale il giovane possa fare riferimento nella sua autoapologia. La domanda non è nuova e si inserisce a pieno titolo nello studio dei riferimenti alle arti figurative ravvisabili nella letteratura teatrale (cf. Ieranò 2010);



1 | Coppa attica a figure rosse del Pittore Onesimo, ca. 490 a.C. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig (n. inv. BS 440).

a questa i commentatori del passo di Euripide in esame hanno risposto in maniera pressoché unanime: il tragediografo alluderebbe qui alla pittura vascolare piuttosto che a quella parietale, e specificamente alla pittura vascolare a soggetto erotico [Figg. 1, 2 e 3]. Questa, ad esempio, è la voce di Barrett (Barrett 1964, 351, “certain vase-paintings”) e anche di Correale (Correale 1984, 96, “Ippolito pensa qui probabilmente alla pittura vascolare o parietale in cui certamente abbondavano scene amoroze ed erotiche”). Dello stesso avviso sono anche Halleran (Halleran 1995, 236, “γραφῆ presumably refers to the painting on vases, which frequently displayed sexually explicit scenes”) e Roth (Roth 2015, 269, “Wir denken dabei an die vielen athenischen Vasenbilder mit sexueller Thematik”).

Considerata la genericità del termine γραφή si potrebbero comunque considerare anche altre ipotesi per l'esegesi di *Hipp.* 1005: un riferimento alla manualistica greca di soggetto erotico, un genere letterario e artistico di alta diffusione e consumo privato che accompagnava la spiegazione teorica con veri e propri corredi di immagini esplicative dei vari *schémata* sessuali (un esempio è offerto dalle ‘figure’ erotiche nella produzione di Filenide di Samo; si veda in proposito Baccarin 2017). Eppure, la seriorità rispetto al V secolo a.C. delle testimonianze di suddetta manualistica erotica (attestata solo a partire dal IV secolo a.C., cf. Baccarin 2017, 14) spinge a ritenere preferibile la pittura vascolare come ipotetico referente del verso, confermando il suggerimento dei critici.

Rispetto all'esegesi degli studiosi, che nei commenti al passo euripideo risulta formulata in modo solo sintetico, si può cercare di sostanziare in qualche modo l'ipotesi – intuitiva sì, ma



2 | Frammento di coppa attica a figure rosse del Pittore di Tarquinia, ca. 470 a.C. Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum (n. inv. 83.AE.321).

nient'affatto scontata – che nel riferimento di Ippolito alla sua esperienza visuale di atti sessuali si nasconda proprio la pittura vascolare e non un'altra forma d'arte pittorica.

La questione è da affrontare, innanzitutto, dal punto di vista lessicale a proposito del significato di γραφή, genericamente 'pittura' (cf. LSJ s.v. γραφή A II). Per confermare che con γραφή qui Ippolito intende precisamente la pittura vascolare sarebbe necessario:



3 | Coppa attica a figure rosse del Pittore della Fonderia, ca. 470 a.C. Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum (n. inv. 86.AE.294).

- a) trovare una o più occorrenze in cui γραφή designi *inequivocabilmente* la pittura vascolare;
- b) ancorare il termine γραφή alla pittura vascolare sulla base delle iscrizioni rinvenibili sugli stessi vasi.

Nessuna conferma viene dalla prima pista di indagine (a): nell'intero *corpus* di testi greci pervenutici non paiono infatti riscontrabili casi in cui l'iperonimo γραφή funga anche da iponimo specifico per "pittura vascolare". In altre parole, il termine γραφή è generico e non pare essere mai attestato – né nei lessicografi né altrove – nel senso specifico di "ceramica figurata". Né sono d'aiuto altri due celebri casi tragici in cui γραφή indica chiaramente la pittura, visto che in entrambi il riferimento va probabilmente a forme d'arte altre dalla pittura vascolare:

Aesch. Ag. 242 πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς (Ifigenia, "nitida come nelle pitture" oppure "bella come in un dipinto", cf. Ieranò 2010, 126-130 e Medda 2017, II, 172-173, dove la dimensione coloristica possibilmente implicata spinge a pensare più a forme di pittura monumentale); Eur. Tro. 687 γραφῆ δ' ἰδοῦσα καὶ κλύουσ' ἐπίσταμαι, in cui Ecuba, un po' come Ippolito nel nostro verso, dice di non sapere cosa sia una nave se non per averla vista dipinta e per averne sentito parlare, ma non ci sono elementi sufficien-

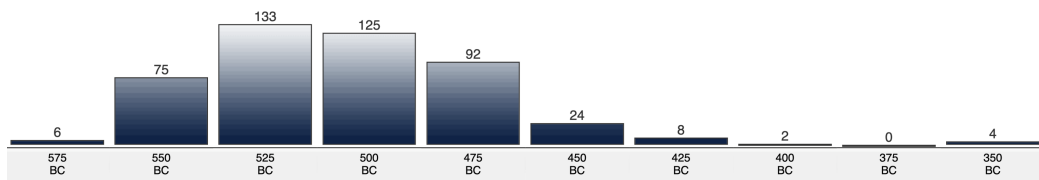


4 | Dettaglio con firma [ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ] di Eufronio in un cratere attico a figure rosse, ca. 510 a.C. Paris, Musée du Louvre (n. inv. G 103).

ti per ancorare il riferimento alla ceramografia (cf. ancora Ieranò 2010, 121 e Biehl 1989, 277).

I riferimenti stessi alla pittura vascolare, d'altronde, restano sporadici nella letteratura greca e privi di un referente lessicale che inglobi e rappresenti l'intera categoria della figurazione artistica su vasi. Nei testi ci si riferisce, semmai, a un'anfora, una *kylix* decorata (di riferimenti a forme ceramiche abbonda ad esempio il libro XI dei *Deipnosophisti*), ma mai alla "pittura vascolare" come genere artistico. E anche quando il campo semantico di γράφω (dal primo significato di "incidere", "scrivere") si espande e si arricchisce con l'aggiunta di prefissi per indicare la pittura (come in ζῶα γραφέω = ζωγραφεῖν, "dipingere figure"), non emerge mai una connessione diretta con la ceramica figurata.

La lingua greca conosce sì alcune specificazioni lessicali per designare i sottogeneri della pittura, riferibili però più alla natura del soggetto rappresentato che al supporto materiale utilizzato: μεγαλογραφία per soggetti di grandi dimensioni; ῥωπογραφία per soggetti comuni e/o



5 | Tabella BAPD generata attraverso la ricerca con filtro sull'Archivio Beazley.

di piccola taglia; *εικονογραφία* per i ritratti, *σκηνογραφία* per la pittura scenica; cf. Smith, Wayte, Marindin 1890 s.v. *pictura*). In sostanza, non è stato possibile rinvenire neppure una sola occorrenza in cui il sottogenere della pittura vascolare sia designato inequivocabilmente come *γραφή*.

La seconda strada (b), invece, benché non abbia portato all'individuazione di alcuna occorrenza del termine *γραφή* inciso su un vaso e riferito, meta-artisticamente, al soggetto rappresentato su di esso ("la scena/il soggetto qui rappresentata/o"), conduce almeno alla possibilità di ancorare saldamente e puntualmente la ceramografia alla sfera lessicale di *γραφή*. E stavolta non si tratta di allusioni indirette, ma a parlare è la voce dei vasi stessi. Le iscrizioni ΕΓΡΑΨΕΝ (anche nella variante ΕΓΡΑΦΣΕΝ) ed ΕΓΡΑΦΕ sui vasi dimostrano infatti che il verbo *γράφω* veniva usato correntemente, in una delle sue sottospecificazioni semantiche, per indicare precisamente l'attività di decorazione dei vasi, riservata al ceramografo [Fig. 4]. Questo uso verbale nelle officine ceramiche del periodo suggerisce una distinzione tra chi "fabbrica il vaso" (il vasaio) e chi "lo dipinge" (il ceramografo). Sotto l'ampio ventaglio di significati di *γραφή* sembra così esserci un preciso spazio per includere la pittura vascolare, e a confermarlo sono gli stessi supporti materiali, che esibiscono voci del verbo *γράφω* in riferimento al soggetto che decora le superfici dei vasi. La *γραφή* cui allude Ippolito può dunque essere concretamente la pittura vascolare, visto che i vasi utilizzano la radice di questo sostantivo per designare l'attività di decorazione del vaso stesso.

Durante il periodo tra il 550 e il 475 a.C., non lontano dall'attività teatrale di Euripide, si riscontra peraltro un picco di vasi con queste iscrizioni, che suggeriscono una pratica consolidata in cui la decorazione pittorica era un'attività distinta e riconosciuta. E questa formula era diffusa per la firma d'artista. A rafforzare l'idea che l'Ippolito euripideo alluda alla pittura vascolare è il fatto oggettivo che, almeno a quanto ci risulta dai reperti a noi pervenuti, il supporto più frequente in età classica per ospitare scene a carattere erotico sia proprio la ceramica [Fig. 5].

Rispetto ad altri generi iconografici, infatti, le scene erotiche erano particolarmente abbondanti nella decorazione dei vasi, soprattutto di quelli utilizzati durante i simposi, occasioni conviviali maschili in cui si discuteva, si beveva e si godeva della compagnia di amici ed etere. Anche sulla base della consonanza tra contesto d'uso e tema iconografico, dunque, il riferimento a immagini erotiche fatto da Ippolito vede la ceramica come il candidato più probabile,

e l'allusione è tanto più ricca e significativa quanto più si considera la centralità del vasellame decorato nella vita ateniese del V sec. a.C.

I vasi decorati con scene erotiche fungevano da veri e propri mezzi di educazione sessuale per i giovani, in una sorta di grammatica visiva condivisa dalla comunità (cf. Baccarin 2017). In questo modo, le stesse immagini erotiche si rivelano parte di un linguaggio visivo che, al pari della poesia e della prosa, contribuisce attivamente alla costruzione di un immaginario culturale comune. È dunque pienamente plausibile che Euripide, attraverso le parole di Ippolito, abbia potuto fare riferimento a immagini riprodotte in gran numero e varietà nella pittura vascolare, ben note al pubblico di V sec. a.C.

La particolare prospettiva sull'*eros* di cui si fa portavoce Ippolito, tuttavia, rappresenta una sorta di inversione rispetto al 'sentire comune' rispecchiato dalla fortuna delle scene sessuali sulla ceramica del tempo: la posizione di dichiarata avversità al sesso del protagonista della tragedia risulta infatti stravagante e del tutto anomala e consente ad Euripide di accentuare il dato caratterizzante l'*ethos* del personaggio nel suo contrasto rispetto all'etica, all'estetica e alla stessa *paideia* dei giovani ateniesi. Il pubblico dell'*Ippolito* viene così coinvolto in una riflessione su un modello di educazione sessuale collettivamente accettato la cui centralità è richiamata per opposizione. In questo contesto, l'ostentato distacco (e disprezzo) di Ippolito finanche verso le forme visive di rappresentazione delle pratiche erotiche evidenzia ulteriormente l'anomalia del personaggio rispetto all'etica e alla *paideia* generalmente condivisa dal pubblico ateniese. E la possibile allusione alla pittura vascolare – probabilmente immediata per il pubblico che assisteva alla tragedia – rafforza il contatto con l'esperienza quotidiana degli spettatori.

Un'ultima riflessione. Se l'ipotesi qui sostenuta è giusta e con γράφή Euripide intendeva davvero alludere alle scene sessuali rappresentate nella ceramica figurata, questo sarebbe l'unico caso in cui la tragedia fa riferimento a una forma d'arte quotidiana e non 'monumentale' quale la pittura vascolare. E sarebbe un'ulteriore conferma della riconosciuta attenzione di Euripide a dettagli quotidiani della realtà.

.....

Ringraziamo Maria Luisa Catoni e Alessandro Grilli, le cui riflessioni e suggerimenti ci hanno stimolato per i contenuti di questo contributo, e Paolo B. Cipolla per la revisione accurata e il prezioso supporto generosamente offerto durante la stesura di questo lavoro.

.....

Riferimenti bibliografici

Baccarin 2017

A. Baccarin, *La manualistica erotica ellenistica: diaspora di una Ars erotica*, "Rationes rerum" 9 (gennaio-giugno 2017), 9-35.

Barrett 1964

W.S. Barrett, *Euripides: Hippolytos*, Oxford 1964.

Biehl 1989

W. Biehl, *Euripides: Troades*, Heidelberg 1989.

Correale 1984

L. Correale, *Euripide: Ippolito*, Firenze 1984.

Halleran 1995

M.R. Halleran, *Euripides: Hippolytus*, Warminster 1995.

Ieranò 2010

G. Ieranò, «*Bella come in un dipinto*»: *la pittura nella tragedia greca*, in L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (a cura di), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini: rapporti fra parole e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, 117-141.

Medda 2017

E. Medda, *Eschilo: Agamennone* (3 voll.), Roma 2017.

Roth 2015

P. Roth, *Euripides: Hippolytos*, Berlin-München-Boston 2015.

Smith, Wayte, Marindin 1890

W. Smith, W. Wayte, G.E. Marindin, *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, Cambridge 1890.

Susanetti 2005

D. Susanetti, *Euripide: Ippolito*, Milano 2005.

English abstract

In the third episode of Euripides' *Hippolytus*, the confrontation between Theseus and his son Hippolytus centers around the latter's defense against accusations of sexual assault by his stepmother Phaedra. Hippolytus proclaims his ignorance of Aphrodite's practices, claiming knowledge of erotic acts only through hearsay and visual representations, specifically, paintings (γραφῆ τε λείψων, Eur. *Hipp.* 1005). This study explores the hypothesis that the reference to visual imagery in this passage alludes to erotic vase paintings rather than other forms of art. This article seeks to substantiate the vase painting hypothesis through lexical analysis and a review of Greek artistic references. Furthermore, it examines how vase paintings, especially those with erotic themes, played a significant educational role in Athenian society, contrasting with Hippolytus' ascetic stance, which highlights his deviation from societal norms.

keywords | Euripides; *Hippolytus*; Erotic Vase Painting; Greek Pottery; Greek Tragedy; Visual Imagery in Literature.

Iconoδramma. A selected Bibliography

updated September, 2024

edited by Anna Chiara Bellinato, Concetta Cataldo, Roberto Indovina

The following bibliography aims to serve as an initial tool for researches on the topic of Iconoδramma, to explore the intricate interplay between vase-painting images and theatrical texts. It builds on a previous bibliographic review (C. Crocetta, E. Pulvirenti, *Ricognizione Bibliografica sul tema Pots&Plays*, "La Rivista di Engramma" n. 99, luglio-agosto 2012), which served as an early foundation in the exploration of this field. Rather than providing a comprehensive overview of studies on the subject, the purpose is to suggest foundational reference texts and to highlight insights – found in particularly illuminating monographs or essays – useful for the development of an original and rigorous hermeneutic framework. Since 2011 this field has evolved through a meticulous layering process, based on the collaborative efforts of various contributors associated with the Pots&Plays Seminar. Scholars and enthusiasts are encouraged to contribute exploration by recommending additional bibliographic references to the Editorial Board of *Engramma*, thereby enriching this ever-evolving resource.

The initial exploration of the connection between texts and figured pottery is attributed to Robert 1881, with subsequent discussions on the transmission and reception of texts translated into images – and the timing of this process – in Vogel 1886, 11 and 17-27; a contrary opinion is to be found in Huddilston 1898, who considered the artist's creativity to play a preponderant role in the reworking of theatrical subject images. After these pioneering works, Séchan 1926 introduced the idea of using vascular scenes as philological evidence (*philologica testimonia*) to reconstruct lacunar dramatic texts. Webster's studies defined the relationship between theatre and figured pottery – Webster 1948; Webster 1967; Webster 1969 – particularly in the Magna Graecia context in collaboration with A.D. Trendall: Trendall, Webster 1971. E.C. Keuls – Keuls 1978a, Keuls 1978b; particularly on the Aeschylean influences: Keuls 1978c – explored tragic scenes on Italiot pottery, while Hammond and Moon 1978, Todisco 2012b, and Giuliani 2015 delved into tragedy as a genre rich in mythical episodes translatable into visual representations. Moret 1975, 227-272, challenged previous studies, arguing that stereotypical scenes on pottery could indeed be considered philologica testimonia. Giuliani 1996, 71-86, further discussed this topic, along with subsequent works in 2003: Giuliani 2003; Small 2003, 37-38.

Oliver Taplin – starting from the philological analysis of the texts – initiated a new line of studies emphasising the relationship between text and image to propose new interpretations of dramaturgical scenes vessels: Taplin 1993a; Taplin 1993b. Bolin and Corthell 1996 followed

this approach. Taplin's methodology – specifically about the identification of recurrent extra-dramatic and pictorial signals: Taplin 2007, 35-43 – inspired scholars to explore the text/image relationship further, as in Small 2005; Billings 2008; Giuliani 2009; Rebaudo 2017.

A review of Taplin 2007 is in Banfi 2008; for the Italian version of the conference held at the University of Catania on January 18th, 2010, about *Pots&Plays* and edited by A. Banfi: Taplin 2010. The *Pots&Plays* Seminar in 2012 refined these hypotheses. On the interaction between Taplin's hypotheses and *Pots&Plays*: Taplin 2013.

Other works – including Buxton 1983; Pollitt 1987; Shapiro 1993; Aellen 1994; Borg 2002; Bordignon 2013; Draia 2022 – delved into the use of Furies and personifications as indicators of dramatic text/image relationships. Examples focused on tragic dialogue and gestures are in Cerri 2012; Cerri 2013.

In the wake of new considerations and criteria to recognize the relationship between pots and plays Rebaudo 2013b, while Grilli 2014 proposed a comparative semiotics to study vascular figures.

Rebaudo 2015 provided a bibliographic overview up to 2015. The same year, a systematic collection of contributions related to the iconology of ancient drama was edited by Bordignon 2015; book review: Bordignon, Lo Piparo 2015. Later, on the problem of remote transmission according to the biological paradigm of the prototype: Rebaudo 2019.

An overcoming and redefinition of certain parameters to identify episodes of newly born myths, following the elaboration of the theatrical text (ἄπαξ δρωμενον) on figured pottery, can be found in Centanni, Grilli 2021, 51-93, and on the cores of action and transmedial dynamics in the transition from staged tragedy to image on the vase: Grilli 2021.

Studies exploring the relationship between theatrical scenes, epic episodes, and reception in the vascular figurative repertoire: Massei 1969; Green 1991; Green, Handley 1995; Keuls 1997; Green 1999; Sisto 2003; Lissarague 2008; Corrente 2009; Csapo 2010; Taplin, Wyles 2010; Trendall McPhee 2016; Linardaki 2017. Wellenbach 2015 specifically investigated the influence of the dithyrambic tradition in certain cases.

A list of repertoires on theatre and tragic subject pottery in Magna Graecia and Sicily can be found in Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986; Keuls 1990; Trendall 1991; Giuliani 1995; Todisco 2002; Gadaleta 2003; Roscino 2003; Roscino 2004; Todisco 2004; Lissarague 2008. Some case studies on the topic: Trendall, McPhee 2016; Taplin 2021.

Case studies exploring specific characters and plays, on the Aeschylean interpretation of the myth of Achylleus: Dohle 1967; on *Alcestis*: Adornato 2022; on *Agamemnon*: Roscino 2008; Lo Piparo 2017; on *Andromache*: Centanni, Grilli 2021; on *Antigone*: Viccei 2010; on *Bacchae*: Cerri 2013; on *Chaeremon*: Morelli 2001; on *Coeforeae*: Ghiron-Bistagne 1977; Centanni, Grilli 2021; Roscino 2023; on Epicharmus: Rheinhardt 1996; on *Eumenides*: Centanni, Grilli 2021; on *Ion*: Lo Piparo 2014; on *Laocoon*: Centanni, Licitra, Nuzzi, Pedersoli 2013; Centanni, Cipol-

la 2024; on *Medea*: Mastronarde 2002; Catenacci 2009; Rebaudo 2013a; Rebaudo 2019; Centanni, Grilli 2021; on the Niobe's *persona dramatis*: Keuls 1978c; Catucci 2009; Rebaudo 2012; Giudice 2015; on *Oedipus*: Taplin 2017; on Orestes: Prag 1985; Isler-Kerényi 2016; on Perseus: Jahn 1868; Mirone 1919; Howe 1953; Schefold, Jung 1988; on *Philoktetes*: Guy 1983; Taplin 1998; Fontannaz 2000; Garipoli 2013; on *Prometheus desmotes*: Cataldo, Vacca 2021; Cataldo 2022; on *Rhesus*: Giuliani 1996; Cirio 2006; on Telephus: Csapo 1986; Csapo 2010; on *Thereus*: Rumpf 1960; Saletti 1966; Harrison 1987; Cazzaniga 1950; Valastro 1990; Dobrov 1993; Halm-Tisserant 1993; Fitzpatrick 2001; Chazalon 2003; Monella 2005; Giudice 2009; Tisano 2018; Sabbatucci 2022.

Exploring the relationship between vascular representations and Attic comedy or other comic genres: Catteruccia 1951; Green 1985b, 95-118; Dearden 1986-1988; Spigo 1992-1993; Taplin 1993b; Shapiro 1995; Hughes 1996; Hughes 2003; Natale 2008; Wiles 2008; Corrente 2009; Loscalzo 2009; Mitchell 2009; Green 2012; Kostantinopoulou 2013; Csapo 2014; Petrides 2014; Ugarkovic 2016; Corrente 2017; Silk 2020; Taplin 2020; Álvarez Junco 2023; Todisco 2023.

On the depiction of gestures in comic vessels as an indicator of theatrical relationships Günther 2021; Piqueux 2022.

Some case studies: relating to comedy and parody Froning 2014; Pellegrino 2019; on Pestan ceramics Figura 2022.

References

Adornato 2022

G. Adornato, *Dying (as) Alcestis. Iconographic Notes on the Basel Loutrophoros*, in B. Arheid, E. Ghisellini, M.R. Luberto (a cura di), ὁ παῖς καλός. *Scritti di archeologia offerti a Mario Iozzo per il suo sessantacinquesimo compleanno*, Monte Compatri 2022, 11-22.

Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986

C. Allen, A. Cambitoglou, J. Chamay, *Le peintre de Darius et son milieu: Vases grecs d'Italie meridionale*, Association Hellas et Rome, Genève 1986.

Aellen 1994

C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, Kilchberg-Zurich 1994.

Álvarez Junco 2023

M. Álvarez Junco, *Imágenes cómicas y festivas de la Grecia clásica*, Madrid 2023.

Banfi 2008

A. Banfi, *Pots&Plays: Pittura vascolare e teatro tragico*. Recensione a Oliver Taplin, *Pots&Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Getty Museum Publications, Los Angeles 2007, "La Rivista di Engramma" 65 (giugno/luglio 2008), 38-41.

Billings 2008

C.M. Billings, *Representations of Greek Tragedy in Ancient Pottery: a Theatrical Perspective*, "New Theatre Quarterly" 24, 3 (2008), 229-245.

Bolin, Corthell 1996

P. Bolin, M. Corthell, *Mixed Messages in Greek Theatre: an Examination of Vases and Written Histories*, 1996.

Bordignon 2013

G. Bordignon, *Personificazioni di concetti astratti nelle rappresentazioni teatrali e nelle raffigurazioni vascolari: alcuni esempi*, "La Rivista di Engramma" 107 (giugno 2013), 14-26.

Bordignon 2015

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

Bordignon, Lo Piparo 2015

G. Bordignon, F. Lo Piparo, *Briciole dal banchetto di Omero*. Presentazione del volume *Scene dal mito* a cura di Giulia Bordignon, collana Guaraldi, Engramma, Rimini 2015, "La Rivista di Engramma" 128 (luglio/agosto 2015), 83-89.

Borg 2002

B.E. Borg, *Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst*, Munich 2002.

Buxton 1983

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

Cataldo, Vacca 2021

C. Cataldo, R. Vacca, *Metamorfosi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio/agosto 2021), 21-50.

Cataldo 2022

C. Cataldo, *Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili cortocircuiti iconografico-letterari*, "La Rivista di Engramma" 195 (settembre/ottobre 2022), 12-51.

Cataldo 2023

C. Cataldo, *La festa delle Antesterie, gli Uccelli di Aristofane e il satiro con lo sgabello*, "La Rivista di Engramma" 200 (marzo 2023), 197-212.

Catenacci 2009

C. Catenacci, *L'infanticidio di Medea, tragedia e iconografia*, in A.T. Cozzoli, A. Martina (a cura di), *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche ed iconografiche. Atti del Convegno*, Roma 2004, 111-133.

Catteruccia 1951

L.M. Catteruccia, *Pitture vascolari italiote di soggetto teatrale comico*, Roma 1951.

Catucci 2009

M. Catucci, *La Niobe di Sofocle ed il cratere attico 2555 del Museo di Caltanissetta*, in A. Martina, A.T. Cozzoli (a cura di), *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche*, Roma 2009, 63-69.

Cazzaniga 1950

I. Cazzaniga, *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, vol. 1, Milano-Varese 1950.

Centanni, Cipolla 2024

M. Centanni, P.B. Cipolla, *Sophocles' Laocoön*, Roma-Bristol (USA) 2024.

Centanni, Grilli 2021

M. Centanni, A. Grilli, ἀποξ δρώμενα. *Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.)*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio/agosto 2021), 51-93.

Centanni, Licitra, Nuzzi, Pedersoli 2013

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

Cerri 2012

G. Cerri, *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, "La Rivista di Engramma" 99 (luglio/agosto 2012), 91-105.

Cerri 2013

G. Cerri, *Gestualità nelle Baccanti di Euripide*, "La Rivista di Engramma" 109 (settembre 2013), 68-79.

Chazalon 2003

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

Cirio 2006

A.M. Cirio, *Nuovi dati sull'iconografia del mito di Dolone e di Reso*, in AA. VV., *Aspetti del mondo classico: lettura ed interpretazione dei testi-seminari in collaborazione con l'A.I.C.C.*, Napoli 2006, 25-39.

Corrente 2009

G. Corrente, *Tragedia attica e iconografia fliacica*, in A. Martina, A.T. Cozzoli (a cura di), *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche*, Roma 2009, 207-232.

Corrente 2017

G. Corrente, *The Phylax Plays: Performative and 'Political' Dimensions of an Original form of Mediterranean Theatricality*, in H.L. Reid, D. Tanasi, S. Kimbell (eds.), *Politics and Performance in Western Greece. Essays on the Hellenic Heritage of Sicily and Southern Italy*, vol. 2, Sioux City (Iowa) 2017, 54-67.

Csapo 1986

E. Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 ('Telephus Travestitus')*, "Phoenix" 40 (1986), 379-392.

Csapo 2010

E. Csapo, *Actors and icons of the ancient theater*, Chirchester 2010.

Csapo 2014

E. Csapo, *Performing Comedy in the Fifth through Early Third Centuries*, in M. Fontaine,

- A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford 2014, 50-69.
- Dearden 1986-1988
C.W. Dearden, *Phlyax Comedy in Magna Graecia: A Reassessment*, in J. Betts, J. Hooker, J.R. Green (eds.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, I-II, Bristol 1986-1988, 33-41.
- Dobrov 1993
G.W. Dobrov, *The Tragic and Comic Tereus*, "American Journal of Philology" 114 (1993), 189-234.
- Döhle 1967
B. Döhle, *Die 'Achilleis' des Aischylos in ihrer Auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts*, "Klio" 49 (1967), 63-149.
- Draià 2022
A.M. Draia, *Peithò, seduzione amorosa e seduzione politica*, "La Rivista di Engramma" 195 (settembre/ottobre 2022), 88-111.
- Dukelsky, Martino 2002
C. Dukelsky, A.M. Martino, *Imágenes teatrales en la pintura de vasos griegos*, "Revista Do Museu de Arqueologia e Etnologia" 12 (2002), 71-79.
- Figura 2022
F. Figura, *The Vase as a Stage? Assteas' Calyx-Krater from Buccino and the Importance of Visual Parody in Paestan Vase-Painting*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Romische Abteilung" 128 (2022), 1-31.
- Fitzpatrick 2001
D. Fitzpatrick, *Sophocles' Tereus*, "Classical Quarterly" 51 (2001), 90-101.
- Fontannaz 2000
D. Fontannaz, *Philoctète à Lemnos dans la céramique attique et italote: une mise au point*, "Antike Kunst" 43 (2000), 53-69.
- Froning 2014
H. Froning, *Comedy and Parody: some reflections on the "Perseus Jug" of the Vlastos Collection* in P. Valavanis, E. Manakidou (eds.), ΕΓΡΑΦΣΕΝ ΚΑΙ ΕΠΟΙΕΣΕΝ. Μελέτες κεραμικής και εικονογραφίας προς τιμήν του καθηγητή Μιχάλη Τιβέριου. *Essays on Greek pottery and iconography in honour of Professor Michalis Tiverios*, Tessaloniche 2014, 303-320.
- Gadaleta 2003
G. Gadaleta, *Temi 'tragici' nell'Italia meridionale e nella Sicilia del IV secolo a.C.: provenienze e contesti*, 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, 111-133.
- Galasso 2013
S. Galasso, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.*, "La Rivista di Engramma" 107 (giugno 2013), 47-78.

Garipoli 2013

S. Garipoli, *Neottolema o Diomede? Sul giovane imberbe al fianco di Odisseo nell'ambasciata a Lemno*, "La Rivista di Engramma" 109 (settembre 2013), 17-67.

Ghiron-Bistagne 1977

P. Ghiron-Bistagne, *Iconografia delle Coefore e problemi scenici*, "Dioniso" XLVIII (1977), 223-225.

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 2015

E. Giudice, *I due "gemelli terribili" nel Persephoneion di Locri*, "Ostraka. Rivista di antichità" XXIV (2015), 57-67.

Giuliani 1995

L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost: Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin 1995.

Giuliani 1996

L. Giuliani, *Rhesus between dream and death: on the relation of image to literature in Apulian vase-painting*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 41 (1996), 71-86.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.

Giuliani 2009

L. Giuliani, *Review of Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century BC*, "Gnomon" 81 (2009), 439-447.

Giuliani 2015

L. Giuliani, *How did the Greeks translate traditional tales into images?*, in K.M. Coleman (ed.), *Images for classicists*, Cambridge 2015, 19-37.

Green 1985a

J.R. Green, *A Representation of the Birds of Aristophanes in Greek Vases*, "The J. Paul Getty Museum, Occasional Papers on Antiquities" 3 (1985), 95-118.

Green 1985b

J.R. Green, *Drunk again: a Study in the Iconography of Comic Theater*, "American Journal of Archaeology" 89 (1985), 465-472.

Green 1991

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

Green, Handley 1995

J.R. Green, E. Handley, *Images of the Greek theatre*, London 1995.

Green 1999

J.R. Green, *Tragedy and the spectacle of the mind. Messenger speeches, actors, narrative*

and audience imagination in fourth-century B.C.E. vase painting in B. Bergmann, C. Kondoleon (eds.), *The art of ancient spectacle*, Washington 1999, 36-63.

Green 2012

J.R. Green, *Comic vases in South Italy. Continuity and innovation in the development of a figurative language*, in K. Bosher (a cura di), *Theater outside Athens: drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge 2012, 289-342.

Green 2015

J.R. Green, *Pictures of pictures of comedy. Campanian Santia, Athenian Amphitryon and Plautine Amphitruo* in J.R. Green, M. Edwards (eds.), *Images and texts. Papers in honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, London 2015, 45-80.

Grilli 2014

A. Grilli, *Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per una semiotica comparata*, "La Rivista di Engramma" 120 (ottobre 2014), 7-52.

Grilli 2021

A. Grilli, *Dal mito tragico all'immagine su vaso. Nuclei d'azione e dinamiche trasmediali*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio/agosto 2021), 95-121.

Günther 2020

E. Günther, *Heterogenitäten, Inkongruenzen, Widersprüche. Tragödien und komödienbezogene Vasenbilder aus Unteritalien und deren Bilderzählung*, in J. Bracker (ed.), *Homo Pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue*, Heidelberg 2020, 77-105.

Günther 2021

E. Günther, *Pictorial Elements vs. Composition? "Reading" Gestures in Comedy-Related Vase-Paintings (4th Century BC)*, "Journal of Ancient Civilizations" 36/2 (2021), 201-203.

Guy 1983

J.R. Guy, *Herakles and Philoctetes*, in f. Lissarague, F. Thelamon (eds.), *Image et Ceramique Graeque*, Rouen 1983, 152-153.

Halm-Tisserant 1993

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

Hammond, Moon 1978

N.G.L. Hammond, W. Moon, *Illustrations of early tragedy at Athens*, "American Journal of Archaeology" 82 (1978), 371-383.

Harrison 1887

J. Harrison, *Jtys and Aedon: a Panaitios Cylix*, "Journal of Hellenic Studies" 8 (1887), 439-445.

Hawkins, Marshall 2016

T. Hawkins, C.W. Marshall, *Ignorance and Reception of Comedy in Antiquity*, in Hawkins, C.W. Marshall (eds.), *Athenian Comedy in the Roman Empire*, London, 1-24.

Hedreen 1992

G.M. Hedreen, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance*, Ann Arbor 1992.

Hedreen 2007

G. Hedreen, *Myths of Ritual in Athenian vase-paintings of Silens*, in E. Csapo, M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, 150-195.

Howe 1953

T.P. Howe, *Illustrations to Aeschylus' Tetralogy on the Perseus Theme*, "American Journal of Archaeology" 4/57 (1953), 269-275.

Huddilston 1898

J.H. Huddilston, *Greek Tragedy in the Light of Vase-Paintings*, London 1898.

Hughes 1996

A. Hughes, *Comic Stages in Magna Graecia: The evidence of the Vases*, "Theatre Research International" 21 (1996), 97-107.

Hughes 2003

A. Hughes, *Comedy in Paestan Vase Painting*, "Oxford Journal of Archaeology" 22/3 (2003), 281-301.

Iacopi 1958

G. Iacopi, *Un attore comico travestito da papposileno*, "Bollettino d'Arte" 43 (1958), 97-106.

Isler-Kerényi 2016

C. Isler-Kerényi, *Oreste nella ceramografia greca*, "Dionysus ex machina" VII (2016), 183-207.

Jahn 1868

O. Jahn, *Perseus, Herakles, Satyren auf Vasenbildern und das Satyrdrama*, "Philologus" 27 (1868), 1-27.

Keuls 1978a

E.C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978.

Keuls 1978b

E.C. Keuls, *The happy ending. Classical tragedy and funerary art*, "Mededelingen van het Nederlands Historisch Institute Rome" n.s. 5/40 (1978), 83-91.

Keuls 1978c

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

Keuls 1990

E.C. Keuls, *Scenes from tragedy on vases found in Sicily and Lipari*, in *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia*. Atti Convegno Internazionale Catania, Camarina, Gela, Vittoria 28 marzo - 1 aprile 1990, vol. I, "Cronache di archeologia" 29 (1990), 55-64.

Keuls 1997

E.C. Keuls, *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Leipzig 1997.

Kossatz-Deissman 1978

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

Kostantinopoulou 2013

V. Kostantinopoulou, *Vases of Southern Italy and Attic Comedy. Pottery depictions of Southern Italy and Athenian comedy of the 4th century BC*, Patrai 2013.

Linardaki 2017

A. Linardaki, *Potteries of Southern Italy and Theatre*, Patrai 2017.

Lissarague 2008

F. Lissarague, *Image and Representation in the Pottery of Magna Graecia*, in M. Revermann, P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, 439-449.

Lo Piparo 2014

F. Lo Piparo, *Il canestro di Ione, la κίστη di Erittonio: mitografia, drammaturgia e iconografia di un oggetto*, "La Rivista di Engramma" 120 (ottobre 2014), 53-77.

Lo Piparo 2017

F. Lo Piparo, *Torn Fillets and a Broken Sceptre: Cassandra's Costume, Props and Attributes in Ancient Greek Drama and Vase-Painting*, "La Rivista di Engramma" 148 (agosto 2017), 49-65.

Loscalzo 2009

D. Loscalzo, *Gesti da ridere nella Commedia Antica*, in M. Baggio, M. Salvadori (a cura di), *Gesto-immagine: tra antico e moderno: riflessioni sulla comunicazione non-verbale: giornata di studio* (Isernia, 18 aprile 2007), Roma 2009, 33-43.

Massei 1969

L. Massei, *Problemi figurativi di episodi epici*, "Studi Classici e Orientali" XVIII (1969), 148-181.

Mastronarde 2002

D.J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, Cambridge 2002.

Mirone 1919

S. Mirone, *Andromeda e Perseo in un vaso del Museo Biscari di Catania*, "Revue archéologique" 9 (1919), 37-47.

Mitchell 2009

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

Monella 2005

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

Morelli 2001

G. Morelli, *Teatro attico e pittura vascolare: una tragedia di Cheremone nella ceramica italiota*, Spudasmata 84, Hildesheim-Zürich-New York 2001.

Moret 1975

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

Nagy 2007

G. Nagy, *Introduction and Discussion*, in E. Csapo, M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, 121-125.

Natale 2008

A. Natale, *Il riso di Hephaistos. All'origine del comico nella poesia e nell'arte dei Greci*, Roma 2008.

Pellegrino 2019

V. Pellegrino, *Il frammento di dinos attico a figure nere di Sophilos*, "Pallas" 109 (2019), 299-314.

Petrides 2014

A.K. Petrides, *Menander, new comedy and the visual*, Cambridge 2014.

Piqueux 2022

A. Piqueux, *The comic body in ancient Greek theatre and art, 440-320 a.C.*, Oxford 2022.

Pollitt 1987

J.J. Pollitt, *Pots, Politics, and Personifications in Early Classical Athens*, "Yale University Art Gallery Bulletin" 40 (1987), 9-15.

Prag 1985

J.N.W. Prag, *The Oresteia: Iconographic and Narrative Tradition*, Warminster-Chicago 1985.

Rebaudo 2012

L. Rebaudo, *Il tema di 'Niobe in lutto'*, "La Rivista di Engramma" 99 (luglio/agosto 2012), 56-73.

Rebaudo 2013a

L. Rebaudo, *The Underworld Painter and the Corinthian adventures of Medea. An interpretation of the crater in Munich*, "La Rivista di Engramma" 109 (settembre 2013), 7-16.

Rebaudo 2013b

L. Rebaudo, *Teatro e innovazione nelle iconografie vascolari. Qualche riflessione sul Pittore di Konnakis*, "La Rivista di Engramma" 107 (giugno 2013), 27-46.

Rebaudo 2015

L. Rebaudo, *Teatro attico e iconografia vascolare. Appunti per un metodo di lettura e di interpretazione. Teatro e pittura vascolare: breve storia di un problema. Il quadro degli studi*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 55-75.

Rebaudo 2017

L. Rebaudo, *Ceramica italiota e iconografie 'tragiche': una chiave di lettura*, in A. Pontrandolfo, M. Scafuro (a cura di), *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, Atti del I convegno internazionale di Studi (Paestum 2016), 1-5, Paestum 2017, 5, 1205-1218.

Rebaudo 2019

L. Rebaudo, *Medea sul carro: prototipo vs genotipo. Il problema della trasmissione a distanza delle iconografie*, in E. Degl'Innocenti, L. Di Franco, A. Consonni (a cura

di), *Mitomania. Storie ritrovate di uomini ed eroi*, Atti della giornata di Studi (Taranto 2019), Taranto 2019, 100-119.

Rebaudo 2021

L. Rebaudo, *Il sileno e Dioniso. Un cratere campano con attore comico in costume*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio/agosto 2021), 123-146.

Reznik 2019

C. Reznik, *El estudio del espectáculo teatral griego antiguo a partir de las fuentes materiales: las pinturas en vasijas de los siglos V y IV a.C.*, "Arqueología" 25/1 (2019), 203-220.

Rheinhardt 1996

U. Rheinhardt, *Zu den Anfängen der Mythenburleske: griechische Mythen in den Komödien Epicharms und bei Stesichoros, auf Caeretaner Hydrien und anderen westgriechischen Sagenbildern*, "Thetis" 3 (1996), 21-42.

Riccioni 1959

G. Riccioni, *Cratere attico a figure rosse con scena di teatro*, "Arte Antica e Moderna" 5 (1959), 37-42.

Robert 1881

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

Roscino 1998

C. Roscino, *L'abbigliamento nei vasi italioti e sicelioti a soggetto tragico*, "Annali della Facoltà di lettere e filosofia. Università degli Studi di Bari" 41 (1998), 81-160.

Roscino 2003

C. Roscino, *Elementi scenici ed iconografia nella ceramica italiota e sicelioti 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.

Roscino 2004

C. Roscino, *L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramica italiota e sicelioti*, in L. Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2004, 223-358.

Roscino 2008

C. Roscino, *L'agrenon di Cassandra sul cratere apulo Ginevra HR 44: dall'indumento al personaggio*, in F. De Martino (a cura di), *Abiti da Mito*, "Kleos" 15, Bari 2008, 293-308.

Roscino 2023

C. Roscino, *Il cratere apulo con l'agguato a Neottolema e il tempio di Apollo a Delfi: tra immagine e archeologia*, in S. Bruni, L. Fiorini (a cura di), *Mousai. Laboratorio di archeologia e storia delle arti. Alla memoria di Francesco La Torre*, Pisa 2023, 141-144.

Rumpf 1960

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

Sabbatucci 2022

M. Sabbatucci, *Il Tereo di Sofocle. Violenza e drammaturgia del mito*, "La Rivista di Engramma" 195 (settembre/ottobre 2022), 52-87.

Saletti 1966

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

Schefold, Jung 1988

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

Séchan 1926

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

Seminario Pots&Plays 2012

Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione, Anna Banfi (Milano), Anna Beltrametti (Università di Pavia), Giulia Bordignon (Università Luav di Venezia), Monica Centanni (Università Luav di Venezia), Claudia Crocetta (Catania), Claudio Franzoni (Sabbione – RE), Alessandro Grilli (Università di Pisa), Alessandra Pedersoli (Università Luav di Venezia), Emanuele Pulvirenti (Catania), Ludovico Rebaudo (Università di Udine), "La Rivista di Engramma" 99 (luglio/agosto 2012), 4-23.

Shapiro 1993

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

Shapiro 1995

H.A. Shapiro, *Attic comedy and the 'Comic Angels' krater in New York*, "Journals of Hellenic Studies" 173 (1995), 173-175.

Silk 2020

M. Silk, *Connotation of "comedy" in classical Athens* in A. Fries, D. Kanellakis (eds.), *Ancient Greek comedy, Genre, texts, reception. Essay in honour of Angus M. Bowie*, Berlin 2020, 29-47.

Simon 1982

E. Simon, *Satyr-Plays on Vases in the Time of Aeschylus*, in *The Eyes of Greece. Studies in the Art of Athens*, D. Kurtz, B. Parkes (eds.), Cambridge-New York 1982, 123-148.

Sisto 2003

M.A. Sisto, *Scene di ispirazione tragica, forme vascolari, contesti tombali*, 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, 135-145.

Small 2003

J.P. Small, *The parallel worlds of classical art and text*, Cambridge 2003.

Small 2005

J.P. Small, *Pictures of tragedy?*, in J. Gregory (ed.), *A companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, 103-118.

Spigo 1992-1993

U. Spigo, *Nuovi rinvenimenti di ceramica a figure rosse di fabbrica siceliota ed italiota da Lipari e dalla provincia di Messina*, "Mediterranean Archaeology" (1992-1993), 32-47.

Taplin 1987

O. Taplin, *Classical phallogogy, iconographic parody and potted Aristophanes*, "Dioniso. Rivista sul teatro antico" LVII (1987), 95-109.

Taplin 1993a

O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase Paintings*, Oxford 1993.

Taplin 1993b

O. Taplin, *Do the phlyax vases have bearings on Athenian comedy and the polis?* in A.H. Sommerstein (ed.), *Tragedy, comedy and the polis. Papers from the Greek drama conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari 1993, 527-544.

Taplin 1998

O. Taplin, *Narrative Variation in Vase-Painting and Tragedy: the Example of Dirce*, "Antike Kunst" 41 (1998), 33-39.

Taplin 2007

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

Taplin 2010

O. Taplin, *About Pots&Plays*. Testo della conferenza tenuta presso l'Università di Catania il 18 gennaio 2010, traduzione italiana: *Raffigurazioni vascolari e rappresentazioni teatrali*, a cura di Anna Banfi, "La Rivista di Engramma" 78 (marzo 2010), 127-142.

Taplin 2013

O. Taplin, *Pots&Plays. Interactions between Oliver Taplin and the Italian Seminar*, "La Rivista di Engramma" 107 (giugno 2013), 7-13.

Taplin 2015

O. Taplin, *About Pots & Plays*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 13-23.

Taplin 2017

O. Taplin, *The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017), 457-464.

Taplin 2020

O. Taplin, *Comic vases and the first spread of Greek comedy into Italy* in A. Fries, D. Kanellakis (eds.), *Ancient Greek comedy, Genre, texts, reception. Essay in honour of Angus M. Bowie*, Berlin 2020, 253-266.

Taplin 2021

O. Taplin, *A Clue to the Riddle of the Dareios krater/vaso di Dario?*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio/agosto 2021), 13-20.

Taplin 2023

O. Taplin, *The Naples Hypsipyle crater re-visited*, "La Rivista di Engramma" 200 (marzo 2023), 261-267.

Taplin, Wyles 2010

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

Tisano 2018

A. Tisano, *Niobe in lutto: dipingere il silenzio. La fortuna iconografica della versione eschilea nella ceramica magnogreca di IV secolo*, "La Rivista di Engramma" 152 (gennaio 2018), 11-33.

Todisco 2002

L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura*, Milano 2002.

Todisco 2004

L. Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2004.

Todisco 2012a

L. Todisco, *Il cratere di New York MMA 24.97.104 e le Tesmoforiazuse di Aristofane*, "Ostraka" 21 (2012), 187-198.

Todisco 2012b

L. Todisco, *Myth and Tragedy: Red-figure Pottery and Verbal Communication in Central and Northern Apulia in the Later Fourth Century BC*, in K. Bosher (ed.), *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge 2012, 251-271.

Todisco 2023

L. Todisco, *La danzatrice con il volto coperto dal mantello nella ceramica italiota e Menandro*, *Dyskolos*, 950-953, in S. Bruni, L. Fiorini (a cura di), *Mousai. Laboratorio di archeologia e storia delle arti. Alla memoria di Francesco La Torre*, Pisa 2023, 181-186.

Trendall 1991

A.D. Trendall, *Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting*, in T. Rasmussen, N. Spivey (eds.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, 151-182.

Trendall, McPhee 2016

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

Trendall, Webster 1971

A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.

Ugarkovic 2016

M. Ugarkovic, *Trouble in paradise? Among the last comedy scenes in red-figure. An oinochoe from Issa and its cultural context*, "Vjesnik za Arheologiju i Historiju Dalmatinsku" 109 (2016), 57-97.

Valastro 1990

S. Valastro, *Apornithomenoi: alcune riflessioni sulle metamorfosi di Tereo e Procne*, in AA.VV.

(a cura di), *I vasi attici ed altre ceramiche coeve*, "Cronache di Archeologia" 29 (1990), 121-128.

Vicci 2010

R. Vicci, *Il mito teatrale di Antigone nella ceramica italiota e siceliota*, "Stratagemmi. Prospettive teatrali" 13 (2010), 15-48.

Vogel 1886

J. Vogel, *Scenen Euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden*, Leipzig 1886.

Webster 1948

T.B.L. Webster, *South Italian Vases and Attic Drama*, "The Classical Quarterly" 42 (1948), 15-27.

Webster 1967

T.B.L. Webster, *Monuments illustrating Tragedy and Satyrplay* (Bulletin of Institute of Classical Studies, University of London, Suppl. XX), London 1967.

Webster 1969

T.B.L. Webster, *Monuments illustrating New Comedy* (Bulletin of Institute of Classical Studies, University of London, Suppl. XXIV), London 1969, 1-335.

Wellenbach 2015

M. Wellenbach, *The Iconography of Dionysiac Choroi: Dithyramb, Tragedy and the Basel Crater*, "Greek, Roman and Byzantine Studies" 55 (2015), 72-103.

Wiles 2008

D. Wiles, *The Poetics of the Mask in Old Comedy*, in M. Revermann, P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honor of Oliver Taplin*, Oxford 2008, 374-392.

Abstract

This bibliography is designed as an introductory resource for research on *Iconoδramma*, focusing on the complex relationship between images found on vase paintings and theatrical texts. It offers a curated selection of foundational works rather than an exhaustive survey, highlighting key monographs and essays that contribute to a rigorous hermeneutic approach. The field has evolved since 2011 through collaborative efforts, particularly those associated with the *Pots&Plays* Seminar, inviting ongoing scholarly contributions. This resource documents the historical development of the field, tracing its origins to early studies by Robert in 1881, and includes discussions on philological evidence, the transmission of texts into images, and the role of artistic creativity in interpreting theatrical subjects.

keywords | Iconoδramma; Vase Painting; Theatrical Texts; Text-Image Relationship; Classical Imagery.

Per una filologia delle immagini. Testi teatrali e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.), Edizioni Engramma, Venezia 2024. Una presentazione

con saggi di Monica Centanni, Alessandro Grilli, Ludovico Rebaudo, Oliver Taplin

a cura di Concetta Cataldo, Roberto Indovina

Per una filologia delle immagini. Testi teatrali e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.) segue e prosegue il filone di ricerca sulle relazioni tra i testi teatrali e le immagini vascolari antiche che ha avuto un suo primo esito editoriale nel volume *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, lavoro corale del Seminario Pots&Plays curato da Giulia Bordignon e pubblicato dall'editore Guaraldi nel 2015. In quel testo venivano approntate le coordinate di base utili a definire la relazione tra testi del dramma attico e iconografia vascolare, secondo lo stato degli studi aggiornato al tempo della sua pubblicazione.

Il volume che qui presentiamo è da considerarsi in sequenza e in serie con *Scene dal mito* del 2015 in quanto integra le questioni sollevate da quella prima tappa della ricerca, raccogliendo i contributi sul tema pubblicati in Engramma dal 2017 al 2023. *Per una filologia delle immagini* è articolato in due sezioni: I. Questioni di metodo; II. Casi di studio.

Nella sezione **I. Questioni di metodo** si tratteggiano le principali linee guida che hanno orientato una serie di seminari organizzati dal 2022 al 2024, tra Catania e Venezia. La sezione funge da cornice teorica per la sezione successiva.

Ἡ ἀποῦ δρώμενα. *Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.)*, Monica Centanni e Alessandro Grilli analizzano quattro scene teatrali come testi a fronte rispetto alle rappresentazioni su vasi collegabili ad esse: l'atto delfico di *Eumenidi* di Eschilo; il volo sul carro del Sole della *Medea* di Euripide; la scena del matricidio in *Coefore*; l'assassinio di Neottolema a Delfi nell'*Andromaca*. Si tratta di quattro casi in cui è quasi certo che la scena

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

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

a cura di
Concetta Cataldo,
Roberto Indovina

edizioni **engramma**

sia un'invenzione del tragediografo, a quanto risulta non ripresa in altre versioni teatrali dei miti. Attraverso l'analisi delle quattro scene – nei testi e nelle immagini – il saggio evidenzia come i casi selezionati che pur possono rappresentare esempi fondati di una relazione tra pittura e teatro, diano comunque spunto a riflettere su come testi e immagini dialoghino con i testi mediatori, negli specifici contesti di produzione e ricezione, piuttosto che direttamente e biunivocamente tra loro.

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

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

La sezione **II. Casi di studio** comprende tre contributi del pioniere del filone di ricerca Oliver Taplin. Nel saggio *The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?*, suggerendo un dialogo tra il visibile e il narrativo che trascende il semplice contesto scenico per interrogare temi di potere e rottura simbolica, Taplin identifica alcuni indicatori iconografici propri del codice della ceramica figurata e si interroga su come questi potessero essere percepiti dai destinatari dei vasi, e sulle modalità con cui sono raffigurati gli episodi significativi della tragedia – in particolare le scene coinvolgenti Edipo e le sue figlie, Antigone e Ismene.

In *A Clue to the Riddle of the Dareios krater?* Oliver Taplin – partendo dall'obiezione che Luca Giuliani aveva espresso nei confronti delle categorie dei *signals* proposte nel volume *Pots & Plays* (Taplin 2007, 37-43) – esamina la presenza della figura del Pedagogo e fornisce ulteriori esempi per sostenere la validità delle categorie da lui proposte. Tale ripresa è volta a sottolineare l'importanza del ruolo delle figure secondarie (Pedagogo e Nutrice) per una ridefinizione del rapporto testo/immagine che le solleva dalla posizione di 'comparse' iconografiche o di meri riempitivi, identificandole come elementi significativi di teatralità funzionali a una immediata lettura della scena.

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

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

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

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

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

Le indagini registrate nei saggi riaprono il fronte di un annoso dibattito: le immagini vascolari non rappresentano, ma estendono, reinterpretano o addirittura contraddicono i testi drammatici a noi noti. Attraverso il confronto tra l'analisi filologico-letteraria e l'analisi iconografica emerge infatti che le pitture su vaso sono da considerare narratori attivi, agenti che partecipano alla trasmissione e alla trasformazione della tradizione mitografica su un supporto che ha una sua circolazione e una sua visibilità. Stessa cosa vale per i drammaturghi, i quali a tea-

tro creano ‘nuovi miti’ modellando il malleabile repertorio mitografico greco, innovando e al contempo perpetuando la tradizione narrativa e poetica condivisa con gli spettatori delle loro opere. Ogni edizione di questa serie reinventa il mito: ovvero ‘fa mito’.

In tutti i contributi raccolti nel volume si delineano punti di avanzamento all'interno di un filone di studi che affronta la complessa interazione testo/immagine e che richiede una metodologia nuova, ancora tutta da mettere a punto, chiamata innanzitutto a rispettare la distinzione tra i codici dell'opera letteraria, della messa in scena teatrale, della tecnica e della creatività artistica e della comunicazione visuale. Le corrispondenze percepite tra mito, rappresentazione teatrale e pratica artistica si integrano in uno schema di convergenze, variazioni e trasformazioni in un ambito di indagine che può essere descritto come lo sviluppo di un'iconologia del teatro antico alla ‘filologia delle immagini’.

Si può dunque presupporre che la produzione artistica sia stata in qualche modo condizionata dal trattamento che il mito subisce nel contesto teatrale? I *testimonia* (immagine e testo) richiedono un'analisi che muova dalle prospettive più diverse: dalla semiotica all'iconografia, alla storia e all'archeologia; dalla mitologia alla letteratura, alla drammaturgia antica. E una materia così frammentata e multiforme chiede di essere affrontata mediante una metodologia altrettanto complessa e variegata che faccia scaturire riflessioni sulla natura degli statuti della parola e dell'immagine, che puntualizzi il carattere delle relazioni e delle modalità di reciproca influenza. Nei contributi proposti nel volume si provano a dare – parziali e provvisorie – risposte a questi quesiti, risentendo talvolta in alcuni passaggi ancora delle linee teoriche e dei frutti della ‘scuola’ di *Scene dal mito*, ma il dato più significativo è l'orizzonte di senso che aprono e la grande quantità di nuove domande che sorgono a ogni bivio della ricerca.

Le parole chiave di questo filone di ricerca – filologia, iconografia, mito, teatro, intermedialità – sono i fili su cui si intesse la narrazione e l'impianto metodologico del volume che qui presentiamo. Ciascuno di questi lemmi è da considerare come una bussola utile per bene orientare l'itinerario da percorrere o come una griglia di metodo indispensabile per decodificare schemi e linguaggi, cortocircuiti, traduzioni/tradizioni e nuove letture delle immagini nelle quali identificare interferenze e varianti iconografiche di temi e miti.

Per una filologia delle immagini, attualmente in corso di stampa, vedrà la luce a fine 2024 e sarà pubblicato per i tipi di Edizioni Engramma nella collana *engrammaclassica* diretta da Maddalena Bassani.

Per una filologia delle immagini

Testi teatrali e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.)

a cura di Concetta Cataldo e Roberto Indovina

Sommario

Presentazione

a cura di Concetta Cataldo e Roberto Indovina

I. Questioni di metodo

Monica Centanni, Alessandro Grilli

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

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

[2021]

Alessandro Grilli

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

[2021]

Monica Centanni

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

[2015]

II. Casi di studio

Oliver Taplin

The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?

[2017]

Oliver Taplin

A Clue to the Riddle of the Dareios krater?

[2021]

Oliver Taplin

The Naples *Hypsipyle* crater re-visited

[2023]

Ludovico Rebaudo

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

[2021]

Concetta Cataldo, Rocco Davide Vacca

Metamorfofi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno
[2021]

Concetta Cataldo

Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili cortocircuiti iconografico-letterari
[2022]

Miriam Sabbatucci

Il Tereo di Sofocle. Violenza e drammaturgia del mito
[2022]

English abstract

Per una filologia delle immagini. Testi teatrali e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.) explores the intricate relationship between ancient Greek theatrical texts and vase paintings. This volume builds upon previous research to further examine how these visual and textual mediums interact, influence, and reinterpret one another. The contributions employ a multidisciplinary approach, combining philology, iconography, archaeology, and dramaturgy to analyze the dynamic interplay between word and image. This work not only addresses existing debates but also opens new avenues of inquiry into the transmedial transformation of myth and narrative in the ancient world.

keywords | Philology of Images; Greek Vase Painting; Attic Drama; Iconography; Intermediality.



la rivista di **engramma**
settembre **2024**
216 • Iconoδramma

Editoriale

Concetta Cataldo e Roberto Indovina

El teatro intruso

Carolina Reznik

Medea sul carro di Trittolemo

Concetta Cataldo

**Ippolito e le immagini erotiche. Eur. Hipp. 1005
e un possibile riferimento alla pittura vascolare**

Michele Di Bello, Roberto Indovina

Iconoδramma. A selected Bibliography

edited by Anna Chiara Bellinato, Concetta Cataldo,
Roberto Indovina

Per una filologia delle immagini.

**Testi teatrali e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.),
Edizioni Engramma, Venezia 2024**

a cura di Concetta Cataldo, Roberto Indovina