



# engramma 99

lug/ago 2012

## POTS&PLAYS

ICONOGRAFIA TEATRALE E PITTURA VASCOLARE

Cerri / Crocetta / Franzoni / Pulvirenti / Rebaudo  
Seminario Pots&Plays

**ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE**  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

**DIRETTORE**  
monica centanni

**REDAZIONE**  
anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

**COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE**  
lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

## ENGRAMMA 99 • LUGLIO/AGOSTO 2012

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

### ***POTS&PLAYS*. ICONOGRAFIA TEATRALE E PITTURA VASCOLARE**

A CURA DI ANNA BANFI E ALESSANDRA PEDERSOLI

#### SOMMARIO

- |     |  |
|-----|--|
| 4   | <i>Pots&amp;Plays</i> . Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione<br>a cura del Seminario <i>Pots&amp;Plays</i> |
| 24  | Teatro e pittura vascolare. Breve storia di un problema. Storia degli studi<br>a cura di Ludovico Rebaudo  |
| 35  | Ricognizione bibliografica sul tema <i>Pots&amp;Plays</i> (aggiornamento a luglio 2012)<br>a cura di Claudia Crocetta, Emanuele Pulvirenti                         |
| 56  | LUDOVICO REBAUDO<br>Il tema di 'Niobe in lutto'  |
| 91  | GIOVANNI CERRI<br>Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità   |
| 105 | CLAUDIO FRANZONI<br>Gestualità: le peripezie dell'interpretazione  |

## *Pots&Plays*. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione

A CURA DEL SEMINARIO *POTS&PLAYS*: ANNA BANFI (MILANO), ANNA BELTRAMETTI (UNIVERSITÀ DI PAVIA), GIULIA BORDIGNON (UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA), MONICA CENTANNI (UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA), CLAUDIA CROCETTA (CATANIA), CLAUDIO FRANZONI (SABBIONE – RE), ALESSANDRO GRILLI (UNIVERSITÀ DI PISA), ALESSANDRA PEDERSOLI (UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA), EMANUELE PULVIRENTI (CATANIA), LUDOVICO REBAUDO (UNIVERSITÀ DI UDINE)

- I. Presentazione del tema (a cura del Seminario *Pots&Plays*)
- II. Teatro e pittura vascolare. Breve storia di un problema. Il quadro degli studi (a cura di Ludovico Rebaudo)
- III. Ricognizione bibliografica (a cura di Claudia Crocetta, Emanuele Pulvirenti)

### I.0 Il seminario *Pots&Plays*

Gli appunti di ricerca che qui pubblichiamo sono il frutto dell'incontro di un gruppo di studiosi di diversa formazione – archeologia, filologia, iconologia, storia dell'arte antica – i quali, prendendo spunto dal dibattito innesco nella comunità scientifica internazionale dalla pubblicazione nel 2007 dell'importante saggio *Pots and Plays* di Oliver Taplin (vedi, in Engramma n. 65, la presentazione del volume e in Engramma 78 il testo di una conferenza di presentazione dell'autore), dalla primavera del 2011 hanno dato vita a un seminario itinerante con una serie di colloqui sul tema della relazione tra testi teatrali e pittura vascolare che hanno impegnato fisicamente i ricercatori in diverse città italiane (Venezia, aprile 2011; Pavia, dicembre 2011; Pisa, marzo 2012; Siracusa, maggio 2012, Milano, giugno 2012). Il titolo del seminario e del progetto di ricerca è un omaggio al lavoro di Oliver Taplin e al dialogo che il Centro studi classicA-Iuav e la rivista Engramma intrattengono da molti anni con lo studioso del Magdalen College di Oxford.

Il primo esito dei seminari e dei continui e intensi scambi di materiali e di idee che sono fra noi intercorsi in questi quindici mesi di lavoro, è la stesura di questi appunti per un saggio metodologico, che sono stati ripetutamente discussi, ripensati, rimontati, riscritti: il testo che qui presentiamo è dunque da considerare come il primo nucleo di un saggio a più mani, attualmente *in fieri*, che sarà pubblicato entro la fine del 2012 in Engramma in doppia versione, italiana e inglese, e che gli autori si ripropongono di presentare alla comunità scientifica come sintesi metodologica originale da confrontare e discutere nei centri di studio che in Italia e all'estero sono impegnati nella ricerca sulle relazioni tra teatro attico e iconografia vascolare.

### I.1 Un annoso, e dannoso, divorzio disciplinare

Lo studio della rappresentazione di scene teatrali nella pittura vascolare in relazione ai testi teatrali conservati, in forma integrale o frammentaria, è un campo di ricerca che a partire dal XIX secolo ha conosciuto fasi di alterna fortuna (vedi, *infra*, il paragrafo dedicato alla storia degli studi). Sul piano metodologico, in particolare, non sono stati ancora stabiliti validi criteri che diano le coordinate necessarie per avviare lo studio di una materia così complessa e, insieme, così delicata.

Nel XX secolo gli studi archeologici e filologici si sono dotati di tecniche di indagine via via più affinate e la progressiva specializzazione ha di fatto comportato, nei diversi campi degli studi di antichistica, una divaricazione fra discipline sempre più distinte una dall'altra (una divaricazione fossilizzata poi burocraticamente – come stigmatizza Salvatore Settis – nel *monstrum* tutto italiano dei settori scientifico-disciplinari, solo attualmente in via di dissolvimento nelle 'aree di ricerca'). Ciascuna disciplina si è data metodi e percorsi di ricerca sempre più puntuali e approfonditi, ma, per effetto della progressiva specializzazione, i diversi filoni di studio si sono via via allontanati e, in nome dell'esclusività di singolari e sempre più minuti specialismi, hanno seguito una propria storia di studi e di scuole, comunicando sempre meno fra loro. I danni di questa separatezza sono stati forse più sensibili negli studi filologici e letterari, e meno nelle discipline archeologiche e storiche: se da una parte archeologia e storia, non foss'altro che per l'esigenza fondamentale in quelle discipline della consultazione diretta e continua delle fonti letterarie, si sono tenute più aperte al complesso degli *studia humanitatis*, gli studi di impronta

filologico-letteraria, invece, hanno proceduto piuttosto autonomamente e, almeno fino agli ultimi decenni del Novecento, l'interazione con gli studi archeologici e iconologici è stata più un'eccezione che la regola.

Un importante, per quanto non specifico, contributo è venuto dalla pubblicazione tra il 1981 e il 1997 del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, il prezioso regesto ragionato di soggetti mitologici su manufatti artistici nel quale, in testa a ogni voce, è premesso un capitolo che delinea in modo articolato i rapporti tra l'evoluzione iconografica della figura mitologica trattata e la storia del soggetto nelle fonti letterarie. In questi anni studiosi e ricercatori di tutto il mondo stanno lavorando all'aggiornamento e alla pubblicazione on-line di questo eccellente strumento di ricerca, e quando sarà attiva l'edizione elettronica del LIMC, con la possibilità di un aggiornamento sistematico e *in progress* rispetto allo stato degli studi e ai nuovi reperti scoperti e inventariati, senza dubbio la strumentazione a disposizione degli studiosi di tutte le discipline sarà estremamente più utile e raffinata. Sul fronte più propriamente archeologico, per una cronologia degli artisti è a disposizione la recente messa a punto di Donoyelle e Iozzo 2009, in cui si registrano significative differenze, nelle coordinate metodologiche e nella lettura dei singoli manufatti, rispetto alle convenzioni sinora correnti in letteratura critica.

## I.2 Appunti preliminari

Il primo passo necessario in questo percorso di ricerca che si preannuncia complesso, ma allo stesso tempo promettente, è quello di discutere i criteri proposti in letteratura critica, suggerendo spunti per un metodo quanto più possibile rigoroso, ma anche ermeneuticamente efficace. Dalla condivisione di criteri, metodi e risultati, filologi e archeologi potrebbero trarre grande vantaggio, non solo nella prospettiva di un nuovo filone di studi in cui far concorrere positivamente le rispettive competenze, ma anche nel lavoro specifico della propria area disciplinare. Per la ricostruzione dei testi teatrali traditi in modo completo o frammentario i filologi avrebbero modo di avvalersi di dati sussidiari importanti, con la possibilità anche di gettare luce su zone del testo finora rimaste in ombra, quando non di ricostruire grazie alle testimonianze figurate 'episodi' di tragedie altrimenti quasi del tutto perdute. Gli archeologi per parte loro potrebbero invece acquisire, dal riconoscimento dell'influsso di rappresentazioni teatrali nei soggetti della pittura vascolare, elementi utili per sostenere la datazione, non sempre certa e indiscussa, dei manufatti, e in particolare – pur con la dovuta cautela contro il rischio sempre incombente del circolo vizioso – il *terminus post quem* della realizzazione di alcuni esemplari.

Le fonti e le testimonianze sulla performance dei drammi antichi, e in generale sulla pratica teatrale, sono, come noto, scarse, sporadiche e non sempre affidabili. Si tratta di informazioni ricavabili dagli stessi testi dei drammi e dalle didascalie di scena, interne al testo (vedi, in questo numero di Engramma, il saggio di Giovanni Cerri) o conservate negli scolii – sempre da vagliare, però, e soprattutto da ripulire dagli autoschediasmi; dalla trattatistica (Aristotele, Polluce, Platonio, per fare solo i nomi più importanti); dall'architettura dei teatri conservati, e dai dati ricavabili dai soggetti di altri manufatti, come ad esempio i sarcofagi di epoca romana a soggetto mitico-teatrale: a questo proposito si veda il recente studio, importante anche dal punto di vista metodologico, *Mit Mythen Leben* di Paul Zanker (edizione italiana, P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2008: v. presentazione di Giulia Bordignon in Engramma n. 65) che propone un'ipotesi convincente delle ragioni della scelta di 'miti tragici' nell'iconografia funeraria.

Data la rarità e la non univocità delle fonti sulla pratica scenica antica, le pitture vascolari a soggetto teatrale, se riconosciute per tali, soprattutto se vicine per datazione alle messe in scena dei drammi raffigurati, parrebbero promettere già di per sé, in prima battuta, una fonte preziosa per la ricostruzione degli elementi materiali (ambientazione scenica, costumi) e per la ricostruzione delle pratiche performative delle rappresentazioni drammatiche (movimenti, gestualità). Una relazione fra i testi teatrali e la pittura vascolare è possibile e plausibile (come dimostra, in questo stesso numero di Engramma, il contributo di Ludovico Rebaudo sulla *Niobe* di Eschilo), ma i meccanismi di interazione sono incerti, sempre da analizzare filologicamente – “con dita e con occhi delicati” (così Friedrich Nietzsche nella bella definizione di filologia che premette al suo *Aurora*). E soprattutto la prima, preliminare, questione deve riguardare l'analisi storica del manufatto. La prima domanda non può essere se l'immagine dipenda o meno da questo o da quel testo teatrale, né se sia possibile ricondurre un singolo elemento iconografico alla lettera della *performance* drammatica; né tanto meno se, al limite, l'immagine stessa possa farsi documento dei testi perduti.

Il vantaggio, certo di ampia portata ermeneutica, che si può ricavare dall'analisi incrociata delle testimonianze testuali dei drammi antichi e dei repertori figurati accostabili a testi teatrali sarà da vagliare

caso per caso – tenendo sempre presenti alcune considerazioni generali che possono essere così sintetizzate:

1) La quasi totalità dei vasi magnogreci e sicelioti, ma anche attici di provenienza suditalica, è stata rinvenuta in tombe o comunque in contesti funerari; fra essi, una grande parte è stata prodotta per il corredo funebre e non ha un passato 'd'uso'; la percentuale sale di fatto al cento per cento se restringiamo il campo ai grandi vasi figurati (anfore, crateri, *hydriai*, *loutrophoroi*).

2) Le composizioni a soggetto mitico costituiscono, rispetto ai motivi puramente decorativi e alle scene di tipo non-narrativo (astanti al sepolcro, *Lebensszenen* etc.), un gruppo minoritario in termini percentuali, pur se non trascurabile in termini assoluti. Fornire cifre è difficile: nella letteratura critica non è dato trovare alcuna quantificazione di tale rapporto. Il calcolo esatto, cioè aggiornato e non basato semplicemente sui repertori di Trendall e Cambitoglou 1983, non è facile, ma il dato sarebbe di grande utilità.

3) Una parte delle scene del mito presenta punti di contatto di qualche tipo con il teatro e la produzione drammatica. Poiché è proprio questo un punto critico della nostra indagine, non sarà inutile sottolineare in quanti modi – e quanto sfumati e inafferrabili – questi contatti si realizzino. Importante è ricordare che anche in questo caso il dato percentuale, cioè il rapporto fra scene propriamente e univocamente teatrali e scene mitiche 'generiche', non è mai stato calcolato. Esistono invece dei numeri assoluti, della cui affidabilità non si può essere certi, ma che servono ad avere un'idea dell'ordine di grandezza del fenomeno. Distinguendo per aree di produzione, gli oggetti che ci interessano sono (sulla base del regesto di Todisco 2003): 76 attici, 56 lucani, 243 apuli, 20 sicelioti, 26 pestani, 56 campani. Numeri che sembrano grandi ma che sono in realtà molto piccoli, se pensiamo che i vasi suditalici oggi noti sono più di centomila.

In una prospettiva strettamente archeologica questi dati, nel loro insieme, ci dicono che il rapporto tra le scene vascolari e il teatro è un aspetto, una faccia, di un fenomeno più vasto: l'uso del mito nella ceramica suditalica e il suo significato in rapporto ai rituali funerari contemporanei, sia greci che indigeni. Le scene di cui discutiamo vanno analizzate prima di tutto in quanto pitture su vasi, con tutto ciò che questo aspetto comporta dal punto di vista tecnico-fabbrile; poi sono da interpretare come rappresentazioni del mito destinate alle tombe; infine, e solo infine, sono da considerare echi del teatro contemporaneo (rispetto alla messa in scena esperita direttamente o ad altre forme di circolazione dei testi). In altri termini: la ricerca non può ignorare il dato storico-archeologico per discutere esclusivamente l'iconografia in relazione al suo specifico interesse e al suo obiettivo esegetico. Per evitare scorciatoie la prima cura dell'interprete deve essere, appunto, 'storica': ricostruire il contesto produttivo, la cultura figurativa del pittore, la destinazione originaria del vaso. Il fatto che una scena possa avere un contenuto 'teatrale' non autorizza a trattarla come se fosse un'immagine pura, distinta dal supporto materiale (il vaso e la sua forma), dalla tradizione cui appartiene e dalla personalità dell'autore (l'abilità tecnica, il grado di originalità, il talento artistico). È rarissimo che un vaso sia una *oeuvre unique*, come un quadro accademico dell'Ottocento. Solitamente è invece un oggetto di medio costo fabbricato seguendo un procedimento che comporta momenti creativi e aspetti meccanici, e che ricorre comunque a un repertorio di schemi fissi. Le variabili storiche non possono essere cancellate, assolutizzando l'oggetto e sottraendolo al fastidio dei condizionamenti materiali. La decontestualizzazione delle immagini comporta gravi rischi, il più grande dei quali quello di attribuire a certi particolari, alle varianti, alle innovazioni e omissioni un valore semantico anche quando, come accade la più arte delle volte, sono dovute a banali ed empiriche ragioni tecniche o alla forza della tradizione.

Ad esempio: non può essere sottovalutato il condizionamento che la forma del vaso esercita sulle scelte del pittore. Adattare una complessa scena narrativa al corpo allungato di un'anfora a collo distinto o di una *loutrophoros* non è affare di poco conto, perché il pittore è costretto a forzare il racconto entro schemi verticali più o meno spinti. Un cratere di grandi dimensioni, con il suo campo pittorico oblungo o quasi quadrato, consente ben altra disposizione delle figure e un numero molto più grande di personaggi. Come si può essere sicuri che l'operazione di adattamento non interferisca con il trattamento della storia, con la selezione degli episodi, con il modo stesso di raccontarla?

Non vanno poi sottovalutati né il luogo e il contesto di produzione, né le qualità dell'artista, né la datazione del vaso, che in parte della bibliografia vengono citati come meri dati di corredo anagrafico del manufatto. La catalogazione delle scene è effettuata su base contenutistica, ovvero per mito (in ordine alfabetico) o per presunta fonte drammatica (soggetti eschilei, sofoclei ecc.). La produzione suditalica è tacitamente trattata come un fenomeno omogeneo, un blocco monolitico senza sviluppo interno, che occupa la scena per un secolo e più, senza rapporto con il progressivo mutare delle strutture sociali, con

l'evoluzione storico artistica e con la prassi delle diverse botteghe. I primi vasi 'teatrali' lucani e metapontini prodotti intorno al 400 (Pittore di Pisticci, Pittore del Ciclope, Pittore di Amykos) e le enormi macchine figurate degli atelier dell'Apulo recente attivi fra il 330 e la fine del secolo (Pittore di Dario, Pittore dell'Oltretomba, Pittore di Baltimora) sono trattati – anche in Taplin 2007 – allo stesso modo, applicando le medesime categorie, cioè appunto come oggetti culturalmente omogenei. È invece da tener presente che i contesti in cui quegli artigiani operano sono diversi sotto tutti i profili: in un secolo è mutato il dato politico di molte città, il progresso tecnologico è stato enorme, le strutture economiche sono evolute, per non dire dell'evoluzione del gusto, del livello medio di istruzione e della circolazione dei testi. Questo almeno ci mostra la cronologia dei primi rinvenimenti papiracei. Più plausibile è ipotizzare committenti letterati nei vasi apuli della fine del IV secolo, prodotti in grandi città premoderne di molte migliaia o decine di migliaia di abitanti; più problematico farlo nei pur raffinati prodotti della Lucania della fine del V secolo, una realtà di piccole città e borghi rurali in contatto costante con popolazioni indigene solo parzialmente ellenizzate.

In sintesi – prima di indagare il rapporto fra l'immagine e la sua fonte presunta occorre sapere che cosa rappresentava questa scena per l'artigiano che la dipinge e, soprattutto, per il committente che sceglie di acquistarla: quel che interessa, quel che 'tira sul mercato' sarà la storia di Niobe, madre affranta e pietrificata dal dolore per la morte dei suoi figli, oppure la *Niobe* di Eschilo? E se l'allusione al testo è pur voluta o almeno consapevole, quanto l'artigiano si sente vincolato al modello e quanto ricorre liberamente al suo proprio repertorio figurativo? Certo l'artista, ad ogni latitudine storica e geografica, risponde a istanze sue proprie e ai *desiderata* del committente, e nel raffigurare un soggetto si sente certo libero di contaminare il contenuto secondo utilità.

Occorre, quindi, porsi le seguenti questioni preliminari. Quanto ai contenuti delle immagini:  
a) essere certi che la scena vascolare X sia una consapevole rappresentazione (o allusione, o eco, o suggestione) del testo teatrale Y e non semplicemente una rappresentazione delle versioni correnti, verbali o figurative, della leggenda, di cui quel testo elabora un certo nucleo;

b) essere certi che gli elementi che sembrano avvicinare la scena X al testo Y non si spieghino anche o meglio sulla base della tradizione iconografica precedente del mito Y.

Quanto agli aspetti tecnici:

c) essere certi che l'elemento Z, che sembra un segnale di relazione con il testo drammatico, non si spieghi anche o meglio sulla base dell'*usus pingendi* dell'artista, oppure delle consuetudini e dei repertori della sua bottega.

Se la risposta a queste istanze non è 'sì' al di là di ogni dubbio, nessuna accelerazione ermeneutica è possibile e in particolare non è proponibile una relazione tra rappresentazione teatrale e iconografia vascolare senza avere prima escluso che altre spiegazioni siano possibili. Per questo al momento di procedere all'esegesi di una scena di cui si presume l'origine teatrale è necessario mettere preventivamente a confronto la scena stessa, e ogni sua singola componente, con tutta la tradizione iconografica del mito. Se la situazione nel suo complesso, o singoli elementi di essa, sono riscontrati in precedenza rispetto alla cronologia del testo teatrale supposto come riferimento, o in ambiti letterari o artistici paralleli, la probabilità che i dettagli che sembrano significativi siano stati tratti dalla fonte drammatica diminuisce. O, in altri termini, aumenta di molto la possibilità che il pittore li abbia introdotti anche senza aver presente un testo di riferimento, semplicemente perché 'così si fa'. O così si può fare. Ed è ovvio che, anche se ricordano la presunta fonte molto da vicino, in questo caso non possiamo riconoscerli come segnali, o addirittura prove, di una relazione.

Un discorso analogo vale per il problema dei particolari e del loro eventuale valore documentario. Si può ammettere la possibilità che un certo modo di dipingere un personaggio regale riecheggi un costume di scena di un dato personaggio solo se si è verificato preventivamente che quello non sia il modo consueto in cui i pittori (o quel particolare pittore) dipingono 'il Re' nei suoi vasi, anche quando i soggetti non hanno rapporti con il teatro. Allo stesso modo si può ipotizzare che un particolare elemento architettonico (una tomba, ad esempio) conservi tracce visive di una scenografia solo a patto di aver preventivamente verificato che quelle strutture non siano rappresentate – come in effetti quasi sempre è – secondo le consuetudini della bottega. Il primo passo di qualsiasi ricerca sul teatro passa, insomma, per la contestualizzazione dei singoli vasi rispetto al mito e rispetto alla prassi di coloro che li hanno fabbricati.

### I.3 Un quadro ermeneutico con molti punti critici

Nei repertori iconografici e negli studi citati nel capitolo che segue sulla storia degli studi, le note, i commenti, le didascalie alle immagini, le interpretazioni dei soggetti vascolari evidenziano chiaramente la prima difficoltà che gli studiosi incontrano: stabilire se le situazioni e i personaggi raffigurati sui vasi sono riferibili specificamente al repertorio drammaturgico o, più genericamente, al repertorio iconografico del mito di cui la versione teatrale è una variante. Ma forse la questione è mal posta.

Taplin propone alcuni elementi come segnali di riconoscimento del rapporto tra teatro e ceramografia. In via preliminare sarà da precisare che il discorso di Taplin è molto sofisticato rispetto al tradizionale approccio logocentrico (vedi, *infra*, il capitolo sulla storia degli studi): lo studioso non postula infatti tanto una 'derivazione' delle immagini sui vasi dal teatro quanto piuttosto un rapporto di 'conoscenza presupposta': c'è connessione fra *pot* e *play* quando la fruizione dell'immagine sul vaso è facilitata dalla conoscenza di una possibile messa in scena corrispondente.

Ma proprio per questo i criteri e gli elementi proposti per riconoscere un collegamento tra teatro e ceramografia vanno ripercorsi criticamente. E sarà utile, pertanto, passare in rassegna gli elementi che Taplin propone come possibili 'signals', da considerare come spie inequivocabili di una connessione della ceramografia con la *performance* di testi in scene tragiche (Taplin 2007, pp. 37-43), vagliando la validità probatoria di ogni classe di indizi.

Riassumendo e sintetizzando si tratta, con grado diverso di significazione, dei seguenti indicatori:

- A. presenza di elementi di attrezzatura (A.1) e, più significativamente, di scenografia teatrale in forma para-realistica (A.2, A.3) o stilizzata (A.4);
- B. presenza di personificazioni di concetti astratti che interagiscono con la scena rappresentata;
- C. presenza di personaggi secondari (Nutrice, Pedagogo);
- D. nomi ascritti accanto alle figure rappresentate, identificabili nell'insieme come *cast*, ovvero come elenco di *personae dramatis*.

Nonostante la cautela generale dello studioso, provvedendo a processare questi indicatori alla luce di un vaglio critico severo, possiamo precisare, purtroppo soprattutto in senso restrittivo, la loro affidabilità ermeneutica (anche sul punto vedi, *infra*, la sezione conclusiva, dedicata proprio a Taplin, del capitolo sulla storia degli studi storia degli studi). In particolare:

A.1 La presenza di elementi riconducibili all'attrezzatura teatrale (tripodi, costumi, maschere, calzari) non sempre, anzi raramente, è un indizio probante della pertinenza della scena a un contesto *stricto sensu* drammaturgico. I reperti in cui compaiono oggetti di questo tipo sono spesso vasi che rappresentano, genericamente, scene culturali di ambito dionisiaco che possono anche avere risvolti performativi importanti ma che non sono scene tratte da *performance* teatrali. Se sono presenti attori in azione, essi sono rappresentati come *technitai Dionysou*, sia all'interno di scene 'professionali', sia di scene dionisiache in senso lato.

Diverso è il grado di attendibilità di elementi di scenografia che richiamano esplicitamente la scena teatrale. In particolare:

A.2 Elementi architettonici univocamente teatrali: questi sono il solo indizio davvero cogente di una connessione diretta con la prassi scenica. Ma probabilmente il solo elemento che veramente appartiene a questa classe è il palcoscenico rialzato (sulle convenzioni della rappresentazione del palcoscenico teatrale, e su possibili fraintendimenti di altri supporti, rimandiamo a un prossimo approfondimento). Resta da notare però che, a quanto risulta a questo punto dell'indagine, il palcoscenico come elemento scenografico, inequivocamente riconoscibile come tale, è attestato esclusivamente in rappresentazioni di scene comiche.

A.3 Architetture scenografiche o comunque strutture architettoniche riconducibili alla decorazione scenografica. Questa classe di indizi è senz'altro la meno cogente: è vero che porte e facciate di palazzi sono implicate dai testi dei drammi che conosciamo; ma è altrettanto vero che il desiderio di contestualizzazione spaziale di un'azione non è una prerogativa della scenografia tragica, e si può presupporre, ad esempio, esistente già nella pittura mitologica anteriore all'invenzione della scenografia. In tal caso il codice della pittura vascolare può presupporre direttamente un ipotesto pittorico, da cui potrebbe aver avuto origine la convenzione vascolare parallelamente a quella della scenografia teatrale: si può insomma osservare che l'introduzione di elementi architettonici è possibile in pittura senza presupporre necessariamente una mediazione teatrale.



A.4 Stilizzazione artistica e stilizzazione scenica. Alcune stilizzazioni di elementi architettonici potrebbero essere leggibili come scenografie o praticabili scenici: questa classe di segnali scenografici è senz'altro meno cogente della presenza del palcoscenico (A.2), ma più cogente di presunte architetture scenografiche (A.3). Il maggiore tasso di stilizzazione di taluni elementi la rende più cogente dei semplici elementi architettonici; tuttavia essa resta meno cogente della prima classe di indizi per due ragioni: in primo luogo perché non è dimostrabile con certezza che un certo modo di rappresentare un oggetto sia una stilizzazione di secondo grado mutuata proprio dalla scenotecnica teatrale, piuttosto che da altre arti, o che non sia, direttamente, una stilizzazione di primo grado. Si possono fare diversi esempi.

A.4.1 La tomba, quando viene rappresentata su un vaso, è di solito fortemente stilizzata; più spesso è identificata da una colonna (quasi sempre ionica) oppure da una stele con coronamento decorato con ghirlande floreali e collocata su una base modanata o su un *crepidoma* a gradoni. Un caso particolare è quello della tomba di Agamennone, elemento potenzialmente importante per connettere la composizione a una scena teatrale collegabile a *Coefore* o ad altre *Orestee*, specie se alle caratteristiche sopra elencate si aggiunge la presenza di un elmo in cima alla colonna e l'iscrizione ΑΓΑΜΗΜΝΩΝ o ΑΓΑΜΗΜΝΟΝΟΣ spesso apposta sulla base del monumento. Non si può escludere però una stilizzazione primaria, guidata dai codici interni ceramografici, né una stilizzazione di secondo grado, derivata da un'opera figurativa e non dalla scena (ad esempio dalla pittura monumentale civica o funeraria).



*Oreste si taglia una ciocca di capelli sulla tomba del padre;*  
sul *crepidoma*: [ΑΓ]ΑΜΗΜΝΟΝΟΣ (cfr. Aesch., *Cho.*, vv. 4-7),  
*pelike* attica frammentaria attribuita al Pittore di Jena, ca 380 a.C., University of Exeter, s.n.

A.4.2 L'arco di roccia, elemento la cui stilizzazione appare abbastanza lontana dal referente primario, rende plausibile una stilizzazione intermedia, ma anche in questo caso non possiamo essere certi che a monte dell'arco di roccia sul vaso ci sia l'arco di roccia del teatro, e non un arco di roccia già stilizzato in una pittura o in una scultura arcaiche di grande notorietà (v. Roscino 2003). È plausibile insomma la derivazione figurativa di questo come di altri elementi architettonici (l'altare, ad esempio) da una sorta di enciclopedia visiva che poteva seguire le sue proprie convenzioni senza passare necessariamente per l'intermediazione teatrale.



a sin.: *Prometeo legato alla rupe*, cratere a volute apulo attribuito al Pittore Branca, 350-340 a.C.  
Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, 1969.9  
a des.: *Andromeda legata alla rupe*, cratere a calice apulo vicino al Pittore di Sisifo, ca 400 a.C.  
Malibu, J. P. Getty Museum, 85.AE.102

B. Anche la presenza strutturale di personificazioni astratte ('Homonoia' in Taplin 2007, n. 63; 'Apate' in Taplin 2007, n. 29 et cet.) non è certo interpretabile univocamente come segnale di derivazione da una *performance* teatrale. Se infatti non è plausibile pensare a traduzioni lineari di divinità presenti *tout court* sulla scena tragica, sul piano semiotico la funzione da assolvere con più urgenza è la disambiguazione della dinamica, o della *Stimmung*, di una scena rappresentata. Nel cinema questo avverrebbe ad esempio con la colonna sonora, che permette di riconoscere se i due amanti affrontati stanno per baciarsi (melodia di violini) o per litigare (ritmo concitato di violoncelli). La presenza di 'Homonoia' nella scena sopra citata, pertanto, non deve necessariamente rimandare a una *dea ex machina* o, come viene ipotizzato, a un personaggio di *Andromeda*, non più di quanto le personificazioni di *Peithò* debbano rimandare a una figura concreta piuttosto che all'atmosfera complessivamente erotica (o politica) di una scena.

C. La presenza di personaggi del *cast* di seconda fila delle tragedie, come l'anziano Pedagogo o la Nutrice, costituirebbe un segnale identificativo di scena teatrale. Queste figure 'secondarie' solitamente sono rappresentate in modo convenzionale, secondo canoni iconografici precisi, che ne consentono un immediato riconoscimento (capelli bianchi, schiena curva e bastone). Il cratere lucano a calice del 400 a.C. circa, su cui è raffigurato il carro del Sole di Medea presenta a terra, vicino ai bambini, due figure, un uomo e una donna anziani, con le mani al capo in segno di dolore e disperazione, identificabili con il Pedagogo e la Nutrice.



*Medea sul carro, la Nutrice in atto di disperarsi e il Pedagogo accanto ai corpi dei figli*  
(cfr. Eur, *Med.*, vv. 1376-ss.),  
cratere a calice lucano vicino al Pittore di Policoro, ca 400 a.C., Cleveland Museum of Art, 1991.1

La peculiarità della scena (frutto, come l'infanticidio, dell'invenzione drammaturgica euripidea) ma anche la presenza di Pedagogo e Nutrice, assenti nelle versioni precedenti della storia di Medea e importanti nella trama euripidea, potrebbero concorrere a collegare la raffigurazione vascolare al finale della notissima tragedia (ma sulla posizione dei corpi dei figli nella rappresentazione, divergente dalla versione euripidea, ritorneremo più avanti). Vero è che nelle trame di molti fra i testi drammatici conservati il poeta porta queste figure in primo piano dell'azione, al punto di farle quasi emergere dall'anonimato e interagire con i protagonisti. Ma sarà da notare che nutrici, concubine, coppieri pedagoghi non sono figure che caratterizzano esclusivamente il contesto teatrale. È quasi superfluo ricordare che esiste un ventaglio di presenze letterarie che acquisiscono lo statuto di personaggi veri e propri, anche se secondari – come la concubina Briseide in *Iliade* o la nutrice Euriclea in *Odissea* – e contraddicono l'idea di una, particolare, significatività teatrale delle figure ancillari portate dal poeta a un ruolo di primo piano in un punto della trama della sua opera. E figure ancillari possono emergere dall'oscurità in particolari contesti di scrittura poetica anche in quanto una divinità ne assume occultamente l'aspetto e le funzioni (Afrodite come vecchia serva in *Iliade* III; Demetra travestita da vecchia nutrice di Demofonte nella casa di Metanira in *Inno omerico a Demetra*). Si può ricordare, sempre nel paesaggio poetico omerico, che il ruolo delle figure ancillari può essere svolto da personaggi con un più alto tasso di soggettività e di statuto libero, ma in rapporto di subordinazione rispetto all'eroe: ad esempio Alcimo e Automedonte nei confronti di Achille dopo la morte di Patroclo; Automedonte che serve anche a tavola nel banchetto dopo il riscatto di Ettore (*Iliade* XXIV, 625); oppure, in contesti non omerici, la zia Ino il veste di nutrice del piccolo Dioniso (v. Apollodoro III, 28).

Da queste prime considerazioni generali si evince che non pare convincente considerare (seppure con prudenza e a tasso variabile di significazione) le figure secondarie come un segno probante di una connessione tra pittura vascolare e teatro: esattamente come gli elementi architettonici che ambientano la scena, schiave e schiavi vecchi e giovani popolano fittamente la quotidianità, e quindi l'immaginario non solo domestico, dell'uomo greco, e hanno largo spazio in tutti i riflessi della vita quotidiana che si trovano nelle opere letterarie. Il fatto che in tragedia le figure servili emergano più che le loro corrispondenti epiche dipende dal fatto che il dramma, per citare l'Aristotele della *Poetica*, si fonda sulle azioni, e le figure ancillari coinvolte nell'azione finiscono per assumere un ruolo di maggiore rilievo rispetto alla semplice menzione di cui spesso le stesse figure sono fatte oggetto nella poesia narrativa. Ma, a prescindere dal cospicuo archetipo della nutrice Euriclea in *Odissea*, è possibile che anche l'epica postomerica presentasse importanti figure di nutrice: per fare un solo esempio, nella leggenda di Smirna presumibilmente contenuta negli *Ionika* di Paniassi di Alicarnasso doveva avere un ruolo di rilievo la nutrice, che aiutava la ragazza a giacere occultamente con il padre (almeno secondo quanto si evince dal riassunto dell'episodio in [Apollodoro] III, 14). La ripresa dell'episodio nelle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui pure riveste un ruolo rilevantissimo l'intrigo di una nutrice, ha suggerito la tesi che a monte della Mirra ovidiana ci fosse una tragedia, con evidente petizione di principio e circolarità dell'argomento (v. Florence Dupont, *Le furor de Myrrha* (*Ovide*, *Metamorphoses* X, 311-502), in: J.-M. Frécaut, D. Porte (éd.), *Journées Ovidiennes de Parménie*. Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983), Brüssel 1985, pp. 83-92).

È possibile insomma vedere nelle figure secondarie un segnale relativamente probante di connessione con il teatro soltanto se compaiono in sinergia e concorrenza con altri segni: quando anche altri fattori suggeriscano una prossimità tra rappresentazione vascolare e testo (o rappresentazione) di una tragedia, la presenza di *trophoi* o *paidagogoi* può essere presa in considerazione come segnale attendibile di un ruolo drammatico svolto in prima persona, come *personae dramatis*, dalle figure servili che emergono dalla massa anonima degli *oiketai* con un proprio profilo psicologicamente connotato.

D. La presenza di etichette con i nomi dei personaggi che animano la scena ovviamente non è di per sé indicativa di una situazione teatrale (basti pensare alle celebri scene troiane dipinte da Polignoto di Taso nella Lesche dei Cnidi a Delfi: Pausania, X, 25-31, che le descrive in dettaglio, osserva che tutti i personaggi sono identificati da un'etichetta, e che buona parte dei nomi non sono in Omero ma sono probabile invenzione del pittore). Nomi di dèi ed eroi sono comuni alle diverse forme poetiche, correnti nel linguaggio liturgico e quotidiano, e nello specifico sono presenti con una certa frequenza nella pittura vascolare, anche quando la scena sia ispirata a un episodio epico o genericamente mitologico. Diventano segnali probanti di una connessione con testi o *performance* teatrali quando:

1) i nomi siano in forma attica (la lingua propria della *lexis* tragica e comica nelle sezioni non liriche) in un contesto dialettale dorico, ad esempio nelle colonie greche occidentali da cui provengono quasi tutti i vasi esaminati;

2) l'insieme dei nomi dei personaggi identificati con le etichette definisce una vicenda mitica in una variante specifica di una particolare versione tragica, vale a dire in una variante teatrale innovativa delle versioni del mito precedentemente note.



*Alcesti [ALKESTIS], i figli e altri personaggi (cfr. Eur. Alc., vv. 371-392, loutrophoros apula vicina al Pittore di Laodamia, ca 340 a.C., Basel, Antikenmuseum S21*

La critica ai criteri proposti da Taplin per l'individuazione di relazioni tra le rappresentazioni vascolari e i testi drammatici, o addirittura l'esperienza di una loro reale *performance*, ha condotto agli esiti – in via generale restrittivi – sopra proposti. La severità adottata nella ricognizione non deve inibire però la ricerca di classi di indizi che possano essere significativi di un influsso di scene teatrali, conosciute mediante la lettura dei testi o la visione di una reale *performance* drammatica, su alcune rappresentazioni. Proponiamo pertanto qui di seguito altre classi di indizi che possono essere 'segnali' di valenze teatrali di una scena vascolare.

#### *E. hapax dromenon*

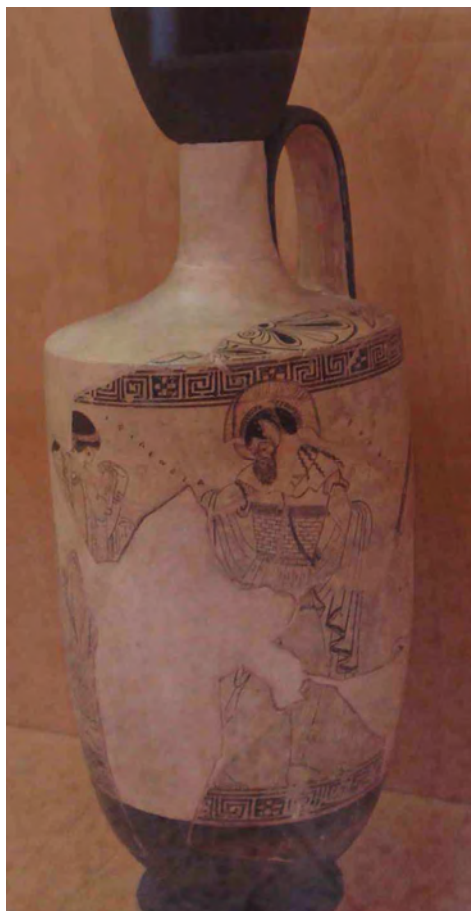
Significativi per l'identificazione di una relazione tra la raffigurazione vascolare e un testo o la *performance* teatrale possono essere considerati casi che potremmo definire *hapax dromena*, in cui l'immagine riporta un particolare narrativo che solo un tragediografo, a quanto ci risulta, ha inventato per il suo dramma e che entra nel repertorio mitografico proprio grazie al dramma. È il caso, già citato, di Medea che fugge dopo l'infanticidio sul carro del Sole (invenzione drammaturgica euripidea); o di Clitemnestra che sveglia le Erinni mentre Oreste è abbarbicato all'*omphalos* di Delfi (invenzione drammaturgica eschilea in *Eumenidi*); o ancora il caso di Clitemnestra che scopre il seno di fronte al figlio al momento del matricidio (invenzione drammaturgica eschilea in *Coefore*); o il caso di Tecmessa rappresentata nell'atto di ricoprire il corpo di Aiace suicida (invenzione drammaturgica di Sofocle in *Aiace*); o il caso di Neottolema, abbarbicato all'*omphalos* di Delfi, in atto di difendersi dall'aggressione omicida di Oreste (invenzione drammaturgica di Euripide in *Andromaca*). In tutti questi casi si tratta di novità apportate al repertorio mitico dal tragediografo, in ragione della particolare costruzione drammaturgica del suo dramma.



a sin.: *Clitemnestra sveglia le Erinni, Oreste a Delfi* (cfr. Aesch., *Eum.*, vv. 94-ss.),  
cratere a campana apulo attribuito al Pittore delle Eumenidi, ca 380 a.C., Paris, Musée du Louvre, K 71D  
a des.: *Neottolema a Delfi; Oreste dietro l'omphalos* (cfr. Eur., *Andr.*, vv. 1114-ss),  
cratere a volute apulo attribuito al Pittore dell'Iliouperis, ca 360 a.C., Milano, Collezione Banca Intesa 239

Ma, anche di fronte ad esempi che sembrano così patenti e conclamati, bisogna tuttavia considerare che l'ipotesi della dipendenza diretta è l'ipotesi limite (e sarà l'eccezione piuttosto che la regola): che insomma, anche in presenza di indicatori chiari di una relazione che pare diretta, la fonte teatrale è spesso fondata su una memoria filtrata dall'immaginario (o dal repertorio culturale delle conoscenze condivise), più che trattabile come citazione vera e propria. Innanzitutto, data la parzialità dei testi preservati dalla tradizione, è sempre da tenere presente l'impossibilità di stabilire se il tragediografo autore del dramma a noi noto sia stato effettivamente il primo a inventare, integrare o rielaborare quella specifica variante. Da tenere in considerazione anche il fatto che, quando una particolare scena o effetto drammaturgico colpiva in modo profondo l'immaginario del pubblico (si pensi appunto al carro di Medea, o al seno di Clitemnestra), quella immagine, originariamente teatrale, per la sua potenza icastica poteva diventare facilmente un *topos* ed entrare come tale nel repertorio mitografico, e non essere più strettamente e necessariamente collegabile alla versione teatrale. Un esempio dell'inerzia iconografica a partire da un modello eminente è approfondito ad esempio in S. Woodford, *Images of Myth in Classical Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 4-9: nel rappresentare il sacrificio di Ifigenia il pittore Timante (la notizia è in Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 73) dipinge Agamennone col capo velato, a significare l'inesprimibilità del suo dolore. Scelta eccezionale che nella tradizione iconografica del sacrificio di Ifigenia continuerà ad essere riproposta come un elemento acquisito ormai nel repertorio.

Rimane il fatto però che i vasi che riproducono varianti del mito risvegliate o addirittura introdotte dalla tragedia possono appunto rappresentare l'eccezione a cui accennavamo: se il vaso di Medea con il carro del sole rappresenta un esempio in questo senso, rimane invece un problema aperto quello rappresentato dalla *lekythos* palermitana di Ifigenia, attribuita a Duride e databile probabilmente entro il primo decennio del V secolo a.C.



*Sacrificio di Ifigenia, lekythos a fondo bianco da Selinunte, attribuita a Douris, 500-490 a.C.*  
Palermo, Museo Archeologico Regionale, NI 1886

Del soggetto Ifigenia, gli autori sottolineano però la relativamente scarsa ricorrenza iconografica e considerano le forti differenze di questo vaso e della più tarda *oinochoe* di Kiel (LIMC *Iphigeneia* 1), databile intorno al 430-420 a.C., rispetto al cratere apulo di Londra. La *lekythos* e l'*oinochoe* evocano chiaramente una situazione di guerra, mentre nella scena del cratere il coltello rituale, la *machaira*, sostituisce la spada e la sovrapposizione grafica di Ifigenia e della cerva allude alla sostituzione animale con maggiore evidenza rispetto all'immagine di Artemide che regge in mano una piccola cerva raffigurata sull'*oinochoe*). Tale iconografia coincide con quella di un'Ifigenia sacrificata recalcitrante e non sostituita dalla cerva, la stessa figura che si afferma con *Pitica* XI 17-37 di Pindaro (data più probabile 474 a.C.) e nella *parodos* di *Agamennone*, nel 458, la sua versione più illustre. La sequenza farebbe pensare più che a una dipendenza diretta di una rappresentazione dall'altra, all'affermarsi di un motivo legato a una versione meno nota del mito atridico o a una innovazione vera e propria sull'onda di cambiamenti culturali o di un *vulnus* storico importante.

Questi casi specifici – Medea e Ifigenia – portano a riflettere sui tempi e sui modi della rispondenza tra cultura e rappresentazioni drammatiche e ceramografiche più o meno narrative. Ci si potrebbe dunque domandare se il teatro, e in particolare la tragedia, non si siano fondati principalmente sull'innovazione operata dagli intrecci, mentre la ceramica tendeva piuttosto a conservare, anche quando complicava con particolare sapienza e competenza le immagini. Se è plausibile che si fondassero su innovazioni di maggiore o minore portata gli intrecci tragici che, ad ogni stagione, rielaboravano gli stessi materiali mitici di repertorio per un pubblico che doveva per qualche aspetto anche essere sorpreso e chiamato in causa; è altrettanto plausibile che tendessero invece alla conservazione i ceramografi, elaborando vasi prevalentemente di destinazione funeraria, da ammirare e non da discutere, intesi a rassicurare più che a inquietare, apprezzati per la buona esecuzione più che per la problematicità (ma anche questa tendenza può essere contraddetta da significative e importanti eccezioni).

Un'altra avvertenza ermeneutica riguarda l'effettiva rappresentazione teatrale di quanto raffigurato sul vaso: saranno infatti da includere nel repertorio delle 'scene teatrali' anche le raffigurazioni pittoriche di

scene non effettivamente rappresentate davanti agli spettatori, ma narrate, ad esempio, nella *rthesis* di un messaggero o di un servo: è il caso della scena di Neottolema già prima ricordata e certamente riferibile all'*Andromaca* di Euripide per una serie di precisi dettagli che trovano riscontro puntuale nel testo della tragedia. Ma nel dramma euripideo la scena non si verifica sotto gli occhi degli spettatori bensì è evocata dal servo che riferisce in una nota *rthesis* della morte eroica del figlio di Achille a Delfi. L'esempio della rappresentazione vascolare dell'assassinio di Neottolema a Delfi e della sua indubbia relazione con il testo dell'*Andromaca* di Euripide apre un altro fronte di riflessione: l'immagine pittorica è la restituzione della rievocazione visiva della scena narrata dal messaggero. La mediazione della narrazione – della parola evocativa e non dell'*opsis* direttamente esperita dalla scena – ribadisce il principio che la pittura vascolare non è mai 'fotografia' di una scena della tragedia. È piuttosto la restituzione di una variante del mito che la versione tragica ha imposto all'immaginario, anche per via di evocazione, in forma di racconto di un testo orale o scritto. La restituzione pittorica di scene 'raccontate in scena' è una conferma puntuale di un dispositivo più generale di veicolazione di storie e immagini che si può così sintetizzare: il successo, anche iconografico, della versione teatrale di un mito non prevede necessariamente la circuitazione degli spettacoli teatrali ma può essere avvenuto anche mediante la veicolazione narrativa (in scena o fuori di scena) di versioni mitografiche particolarmente impressionanti, o – più concretamente – attraverso quella circolazione libraria dei testi teatrali di cui abbiamo numerosi indizi e molte ampie prove dirette e indirette.

#### F. Movimentazione della scena e gestualità 'al grado superlativo' dei personaggi

Un segnale da prendere in considerazione per valutare la possibile correlazione con il teatro di una raffigurazione vascolare potrebbe essere una movimentazione segnatamente drammatica: anche in questo caso si tratta di un indizio di determinazione molto incerta, che una volta di più ha senso soltanto se considerato in concorrenza con altri indizi caratterizzanti la scena teatrale. C'è da dire però che in alcune rappresentazioni vascolari si nota una particolare movimentazione dei gesti dei personaggi, rappresentati ad esempio nell'atto di irrompere in scena (atto spesso accompagnato da una gestualità enfatica e accentuata) oppure intenti a interagire tra loro.

Va da sé che anche nel caso di questa classe di indizi e della sua probatorietà sulla relazioni tra pittura e teatro saranno da adottare le stesse avvertenze di prudenza generale che abbiamo avanzato finora. Vero è infatti che l'analisi della gestualità nella pittura vascolare, e delle convenzioni iconografiche dei gesti 'patetici', investe un campo ben più vasto delle (presunte) scene di ispirazione teatrale, ma investe tutte le scene di episodi genericamente mitici o di derivazione epica (si pensi alla scena della morte di Priamo o dello stupro di Cassandra), e investe anche il campo dell'antropologia gestuale e della ritualità antica. Si veda come caso esemplare della contiguità e possibile sovrapposizione tra scene rituali e scene teatrali il Vaso dei Coreuti di Basilea.



*Coro di giovani con maschere dinanzi ad altare con immagine di Dioniso,*  
cratere a colonnette attico attribuito a un Manierista non identificato, ca 480 a.C.  
Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 415

In scena un gruppo di sei figure che indossano maschere, rappresentate nell'atto di compiere sincronicamente un passo (di danza?) in direzione di un altare su cui sta appoggiato un busto di Dioniso.

La scena in cui parrebbero chiari i contrassegni di un contesto teatrale – il gruppo di coreuti, la presenza di maschere, la dinamica gestuale tra gli elementi del ‘coro’ e l’elemento scenografico dell’altare – potrebbe però essere ricondotta sia alla *performance* generica di un canto in onore del dio (ad esempio di un ditirambo), sia anche rappresentare un coro dionisiaco in contesto rituale (ovvero non precisamente teatrale): in questo secondo caso l’enfasi della gestualità sarà da attribuire alla ben nota convenzionalità della postura religiosa secondo la quale le braccia tese verso l’alto significano un atto di preghiera.

Certo è che l’esaltazione di alcune formule gestuali, destinate a divenire convenzionali, sono bensì presenti correntemente in scene mitologiche o epiche contrassegnate da dinamismo ed eruzioni di *pathos* (positivo o negativo che sia). Sarà però da evidenziare il fatto che il dinamismo nella movimentazione dei personaggi e i ‘superlativi patetici’ della gestualità (per ricorrere a un’espressione di Aby Warburg) sono particolarmente esasperati nella pratica della recitazione – specie nella pratica della recitazione antica che affidava anche alla esasperazione del gesto (oltre che alla vistosità dei costumi, all’espressività e all’effetto di amplificazione vocale delle maschere, nonché alla replicazione, che al lettore moderno suona superflua o noiosa, di concetti e di espressioni) la leggibilità dell’azione scenica per i numerosi spettatori postati anche a grande distanza dallo spazio della rappresentazione. I gesti teatrali, insomma, sono gesti che esprimono un grado superlativo del *pathos*, non solo in quanto il *pathos* tende ad essere portato al grado estremo nell’azione teatrale, ma anche in quanto una gestualità esasperata diventa un sussidio eloquente alla perspicuità di quanto accade sulla scena.

I gesti e le posture al grado superlativo contendono alla parola il primato dell’eloquenza e sono certamente significativi indizi di scene che se non sono immediatamente teatrali, comunque sono rappresentazioni di ‘mito in azione’. Ma per l’individuazione e la disambiguazione di questi ‘gesti eloquenti’ bisogna tenere presenti alcuni rischi: innanzitutto la convinzione che un gesto – nella vita reale come nelle immagini – sia sempre e comunque traducibile in un enunciato verbale è vera solo in parte, perché se da una parte il gesto non ha la chiarezza di un enunciato, dall’altra crea attorno a sé una serie di risonanze utili a rendere visivamente un tono, un’atmosfera, una *Stimmung*.

Certo è che sarebbe di grande utilità avere un repertorio vasto e puntuale dei gesti degli antichi (repertorio che manca) e usarlo di volta in volta come si usa, ad esempio, un repertorio di forme ceramiche; ma, al di là della sua fattibilità, uno strumento del genere non eviterebbe allo studioso il momento cruciale dell’interpretazione, quello in cui si scontra con la sostanziale (e vitale) ambiguità del gesto. D’altronde, anche nella vita quotidiana si impone di continuo il problema dell’interpretazione dei gesti degli altri (il problema degli errori di lettura della gestualità si incontra tanto nella letteratura antica, quanto nella bibliografia moderna).

La disambiguazione di un gesto e la sua comprensione (in altre parole la ricostruzione dell’intenzione dell’artista) devono continuamente tenere presenti:

- 1) il codice figurativo dell’epoca (ma anche i possibili scarti rispetto ad esso);
- 2) il codice gestuale dell’epoca (ma anche le possibili deviazioni);
- 3) il codice gestuale dello studioso (nella consapevolezza che il ricercatore incide sempre sull’esperimento o sulla ricerca che sta compiendo);
- 4) il contesto narrativo;
- 5) il contesto cinesico.

Ciascuno di questi punti meriterebbe osservazioni specifiche. Ne proponiamo alcune. Riguardo al primo, per fare solo un esempio, occorre tener presente che non tutti i movimenti sono raffigurabili, come accade per lo scuotimento della testa (è un esempio di Gombrich). Per il secondo, un’osservazione quasi ovvia: se è vero che dovettero esistere gesti univoci (toccare il mento come forma di supplica) è anche vero che una sola forma gestuale – alzare il braccio verso un uditorio – può assumere valenze differenti. Sul quarto punto: isolare un gesto dalla situazione può portare a fraintenderlo; si pensi nuovamente all’esempio del ginocchio tra le mani di Odisseo nelle scene dell’ambasceria ad Achille o quello di Ares nel fregio Est del Partenone: dal punto di vista formale (intendendo sia nell’esecuzione fisica, sia nella resa pittorica) è il medesimo, ma il suo senso è davvero identico nei due casi? Il quinto punto: la coerenza narrativa passa anche per quella che potremmo chiamare ‘coerenza cinesica’; un determinato movimento, cioè, deve essere in una relazione credibile con i movimenti dei personaggi circostanti.

Il contesto teatrale è però forse riconoscibile non tanto da un singolo ‘gesto superlativo’ ma dalla compresenza di diversi gesti, in dialogo fra loro. È il caso della rappresentazione di Clitemnestra nell’atto di svegliare le Erinni: anche se la situazione non fosse identificabile con l’episodio di *Eumenidi*, vv. 94-ss. sulla base dell’originalità e unicità dell’invenzione eschilea rispetto alla tradizione mitografica, resta



vero che la disposizione scenografica delle Furie addormentate e l'interazione dei gesti del personaggio velato con il coro costituirebbe comunque un rimando a una scena teatrale.

Un caso significativo è quello della piccola 'serie' costituita dai due vasi frammentari che riproducono una stessa scena che sin dal loro ritrovamento è stata riferita dalla critica al perduto *Laocoonte* di Sofocle (vedi in Engramma n. 50 il saggio sulle fonti testuali e iconografiche del mito di Laocoonte).



Antiope si scaglia contro la statua di Apollo, a terra membra del figlio sbranato, dietro Apollo e Artemide, cratere attribuito al Pittore dell'Ilioupersis, prima metà sec. IV a.C., Ruvo, collezione Jatta



Antiope si scaglia contro la statua di Apollo, a terra membra del figlio sbranato, dietro Laocoonte e Apollo, cratere del Pittore di Pisticci con Storia di Laocoonte, seconda metà V secolo a.C., Basilea, Antikenmuseum

La scena, riprodotta in entrambe le rappresentazioni vascolari, è animata da una serie di gesti eloquenti: il personaggio femminile (probabilmente la sposa di Laocoonte, Antiope) è presentata come una figura irruente in scena, proprio nel momento in cui si scaglia con violenza contro la statua di Apollo, ai cui

piedi stanno i brani di uno dei figli già lacerato dal serpente che ora si avvinghia intorno al simulacro del dio. E se la donna impugna un'ascia alzando le mani sopra il capo, lo stesso sacerdote, dietro di lei, porta invece enfaticamente la mano al capo, segnalando così convenzionalmente la sua angosciata disperazione per quanto sta avvenendo di fronte a lui (sulla ricostruzione del perduto dramma sofocleo in base ai frammenti testuali e vascolari è in preparazione un saggio che sarà pubblicato in un prossimo numero di Engramma).

Tra i gesti che si trovano in rappresentazioni vascolari collegabili a situazioni teatrali vi è il braccio disteso con il palmo della mano rivolto verso l'alto: nei contesti in cui appare il significato facilmente attribuibile a questo gesto è in generale quello di attenzione e di allarme verso un pericolo o una minaccia, spesso portata dall'azione di un altro personaggio.



Egisto assassina Agamennone, Oreste assassina Egisto, alla presenza di Clitemnestra e altre figure femminili, cratere attico attribuito al Pittore della Dokimasia, ca 470 a.C., Boston, Museum of Fine Arts 63.1246

L'atto di violenza estrema (ratto, stupro, omicidio) che si esprime nell'afferrare la vittima per i capelli si riscontra nel repertorio delle scene teatrali anche come gesto proprio del regicida: il tiranno è rappresentato seduto sul trono, mentre viene trascinato a terra dal regicida il quale con una mano lo tiene per i capelli e con l'altra si appresta a colpirlo con un'arma a lama corta.



a sin.: *Pilade e Oreste uccidono Egisto*, oinochoe apula, gruppo del Pittore del Vento, 325-300 a.C. Paris, Musée du Louvre, K 320

a des.: *Oreste uccide Egisto alla presenza di Elettra*, Pelike lucana attribuita al Pittore di Vaste, inizio sec. IV a.C. Christchurch (NZ), University of Canterbury, Logie Collection, 156/73

Dunque l'elaborazione di un catalogo completo dei gesti 'patetici', tragici ma anche comici, e delle loro convenzioni iconografiche (soprattutto quando la gestualità comica mette in parodia l'enfasi della gestualità tragica), sarebbe uno strumento utilissimo per verificare se questi particolari superlativi gestuali del *pathos* ricorrono di preferenza in raffigurazioni collegabili a una messa in scena teatrale, a codificare azioni e situazioni drammatiche precise. Ma di converso l'identificazione di gesti enfatici in scene identificabili, per più elementi concorrenti, come 'teatrali' potrebbe fornire elementi importanti per riconoscere il significato di quegli stessi gesti. In altre parole: a volte in relazione alla vicenda

drammaturgica è possibile intendere il significato di gesti altrimenti per noi non eloquenti (sul tema vedi, in questo stesso numero di Engramma, il saggio di Claudio Franzoni).

Sarà da ricordare peraltro che il concetto di *Pathosformel*, termine coniato da Aby Warburg, ha, per così dire, un versante ‘caldo’ e uno ‘freddo’ (su questo aspetto cfr. Salvatore Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, a cura di W. Kemp, G. Mattenklott, M. Wagner, M. Warnke, 1, Berlin 1997, pp. 33-73); in altre parole, le *Pathosformeln* non sono semplicemente espressioni del *pathos*; o meglio, lo sono, ma entro una struttura formulare. La forte carica emotiva che esse catturano viene compressa in una formula, che non ne pregiudica affatto la forza, tanto è vero che le *Pathosformeln* potranno essere riusate in più occasioni. Ma si tratta appunto di una formula. Warburg era più interessato a seguire le formule di *pathos* nel loro cammino moderno, che a descriverle nel mondo classico, ma ha avuto la straordinaria intuizione che l’espressione del *pathos* è una cosa, la sua cristallizzazione in una formula è un’altra; non tutti i gesti esasperati, infatti, sono *Pathosformeln*, ma possono divenire ‘superlativi’ solo in seguito a una loro codificazione formale.

Un gesto, più posturale che dinamico, che identifica il supplice o la vittima, è il ginocchio puntato sull’altare (sul punto si veda C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell’arte greca*, Torino 2006, pp. 75-105: v. presentazione di Claudia Daniotti in Engramma n. 54; v. anche G. Bejor, *Il Torso del Belvedere, il Laocoonte e Telefo*, in «ACME» 59, n. 2, 2006, pp. 23-37; più in generale P. Cassella, *La supplica all’altare nella tragedia greca*, Napoli, Bibliopolis, 1999): nella scena delle *Tesmofoiazuse* di Aristofane rappresentata sul cratere di Würzburg (Taplin 1993, figura 11.4) si può definire ‘formula di *pathos*’.



a sin.: *Scena parodica di Telefo all’altare* (cfr. Arist., *Tesm.*, vv. 689-764), cratere a campana apulo attribuito al Pittore di Schiller, ca 370 a.C., Würzburg, Martin von Wagner Museum H 5697 a des. (per confronto): *Telefo all’altare con Oreste infante in ostaggio* (ispirata al *Telefo* di Euripide?), cratere a calice attico non attribuito, 400-380 a.C., Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung VI 3974

Si tratta peraltro dello stesso schema presente sul vaso con la caduta di Orfeo usato da Warburg nell’articolo del 1905 a proposito del disegno di Dürer ad Amburgo, Kunsthalle. Si vuole sottolineare che la straordinarietà della scoperta di Warburg non consiste solo nel collegamento ceramica greca-Dürer (Mantegna), ma nell’intuizione del carattere formulare del gesto di Orfeo: a quali altre opere pensava Warburg (certo non poteva conoscere la ceramica greca come noi oggi)? È indubbio che si tratti, a tutti gli effetti, di uno schema (una gamba puntata a triangolo, l’altra distesa); e altrettanto è certo che questo schema ha avuto la diffusione di una formula (gli esempi tra V e IV sec. a.C. sono numerosissimi) e, come una formula, sia stata applicata a scene eterogenee. Che significato può avere questa *Pathosformel* su un vaso comico? Si può unanimemente affermare che le scene comiche sui vasi siano prevalentemente raffigurazioni di una scena esplicitamente teatrale; possiamo allora ipotizzare che la posa assunta da *Mnesilochos* (il parente di Euripide), fosse una posa effettivamente eseguita di fronte agli spettatori? Possiamo supporre, cioè, che la parodia del testo euripideo funzionasse nella misura in cui gli attori della commedia riprendevano in scena le stesse mosse degli attori della tragedia? È opportuno notare che, sui vasi col mito di Telefo, l’episodio viene descritto con due soluzioni iconografiche diverse:

- a) Telefo afferra Oreste stando seduto sull'altare;
- b) Telefo afferra il bambino puntando una gamba sul piano dell'altare e distendendo l'altra a terra (vedi, *supra*, l'esempio del cratere di Berlino).

Come si vede, il secondo caso coincide con la posizione dell'attore di Würzburg (e con la *Pathosformel* di Orfeo) e a quanto pare la cosa non è casuale: la parodia attuata dal ceramografo coinvolgeva il gesto enfatico (ma stilizzato in una formula) che gli attori tragici compivano a questo punto del dramma euripideo? È certo possibile ma la postura può derivare anche dalla convenzione gestuale acquisita, e quindi anche (ma non direttamente) dalla gestualità scenica.

Un ottimo strumento di studio, non soltanto per l'identificazione di scene teatrali, potrebbe dunque essere “un catalogo completo dei gesti ‘patetici’ e delle loro convenzioni iconografiche”. Uno strumento del genere non esiste, cosa che ha quasi dell'incredibile, se si pensa alle possibilità offerte oggi dai mezzi informatici: il repertorio di Carl Sittl (*Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890), per quanto di ottima qualità, è del tutto privo di immagini; il saggio di Gerhard Neumann (*Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin 1965) non è consultabile con facilità. Entrambi, poi, sono divenuti ormai obsoleti, vista anche la quantità di materiali pubblicati nei decenni scorsi. Sono uscite monografie (ad es. M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica VI-V secolo a. C. Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia 2001) e un saggio importante come quello di Catoni 2005 (*Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005: vedi presentazione di Claudio Franzoni in Engramma n. 46), ma niente a che vedere con un “catalogo completo”, strumento che, del resto, sarebbe utile ben al di là della tematica *Pots&Plays*. Non a caso, recensendo proprio il libro di Taplin, J.R. Green sosteneva che “(...) despite some useful recent works, the study of gesture and body-language in the various times, places and regional cultures of the Greek world still has some way to go”. Parrebbe allora più efficace un'organizzazione dei dati per parti del corpo e relativa interazione. Una struttura di questo genere avrebbe il vantaggio di poter associare all'analisi delle iconografie quella dei (numerosi) testi direttamente o indirettamente riferibili alla sfera del corpo.

#### I.4 Apparenti diffrazioni tra immagine vascolare e testo teatrale

Affrontando il tema sui diversi fronti critici emerge comunque un dato che ci preme sottolineare: una pittura vascolare, sebbene possa presentare caratteristiche che, in base ai criteri elencati e ad altri che si potranno individuare, è accostabile a una precisa scena teatrale, non è mai la fotografia della situazione scenica: sarà dunque da evitare la tentazione di cercare il riscontro completo dei dettagli, di pretendere che l'immagine sia una fedele riproduzione di un preciso momento del dramma. Si tratta sempre della creazione autonoma di un artista che, anche se è provato che si ispira a una scena teatrale, dà poi vita a un'opera originale, libera dal legame diretto, letteralistico e univoco, con un testo.

Tra le pitture vascolari che, pur non rappresentando fedelmente *ad unguem* la scena così come la leggiamo nel testo teatrale, sono con alta probabilità collegabili a un determinato dramma, si ricorda il già citato esemplare in cui è raffigurata la fuga di Medea sul Carro del Sole dopo aver assassinato i figli.



*Medea sul carro, la Nutrice in atto di disperarsi e il Pedagogo accanto ai corpi dei figli (cfr. Eur., Med., vv. 1376 ss.), cratere a calice lucano vicino al Pittore di Policoro, ca 400 a.C., Cleveland Museum of Art, 1991.1*

Come è noto (e come si è ricordato più sopra) è molto probabile che la versione mitografica che prevede il duplice infanticidio e la fuga 'in trionfo' di Medea, sia tutta di invenzione euripidea. Ma rispetto alla versione testuale della tragedia di Euripide nel 'testo' figurativo così come ci viene restituito da diversi esemplari è rilevabile l'aggiunta di un particolare iconografico di grande effetto: i dragoni che tirano il carro del Sole che non hanno alcun riscontro nel testo euripideo e che sono un dettaglio destinato ad avere un'ampia fortuna nella replicazione convenzionale dell'iconografia convenzionale del 'trionfo di Medea', fino all'età imperiale romana.



*Creusa riceve i doni nuziali, morte di Creusa, infanticidio e fuga di Medea sul carro con i dragoni, sarcophago romano urbano (ASR II, n. 195), II sec. d.C., Roma, Museo Nazionale Romano*

Si registra però almeno una, netta e clamorosa, discrepanza: lo spostamento dei cadaveri dei figli dal carro di Medea all'altare posto nella composizione in basso a destra. Il testo di Euripide recita (*Medea*, vv. 1377-9):

Ἰάσων  
θάψαι νεκρούς μοι τούσδε καὶ κλαῦσαι πάρες.

Giasone  
Lascia che seppellisca e pianga questi morti

Μήδεια  
οὐ δῆτ', ἐπεὶ σφας τῆδ' ἐγὼ θάψω χερσί,  
φέρουσ' ἐς Ἴηρας τέμενος Ἀκραίας θεοῦ

Medea  
No davvero, perché li seppellerò io con questa mano,  
portandoli al santuario di Era Akraia

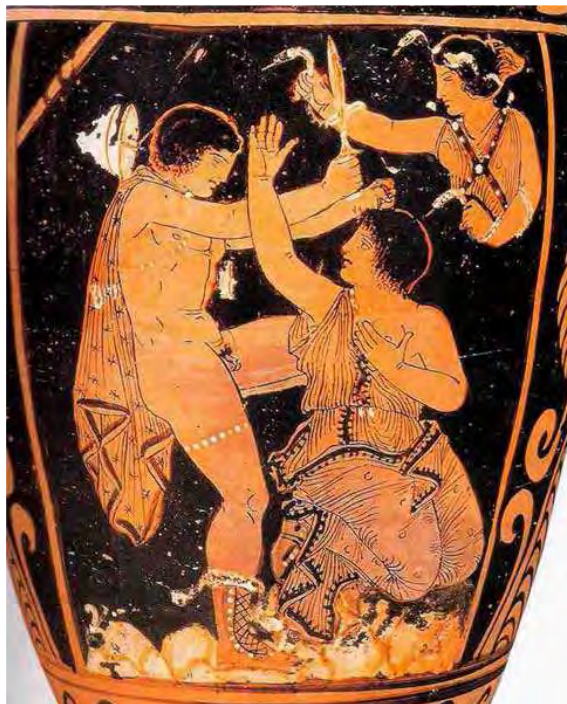
E poco più oltre (*Medea*, vv. 1411-2):

Ἰάσων  
τέκνα κτείνασ' ἀποκωλύεις  
ψαῦσαί τε χερσῶν θάψαι τε νεκρούς,

Giasone  
dopo aver ucciso i miei figli, mi impedisce  
di toccarli con le mani e di seppellirne i corpi.

Stando al testo è certo che la scena finale del dramma prevede che i corpi dei figli di Medea siano a bordo del carro. Invece il pittore di Policoro raffigura due corpi di adolescenti (non di bambini, come nell'iconografia corrente) riversi su un altare. Nel caso specifico, dato il concorso di tanti elementi che collegano la raffigurazione in modo cogente al testo della tragedia, il difetto di fedeltà dell'immagine rispetto alla lettera del testo non è un motivo sufficiente per negare la relazione tra la raffigurazione vascolare e la scena finale del dramma euripideo: ma l'artista, rispetto alla riproduzione filologica del testo, avrà fatto prevalere una diversa *ratio* compositiva, intesa a privilegiare l'equilibrio dei volumi nello spazio della raffigurazione, e forse anche ad esaltare, con la collocazione enfatica, in primo piano, dei due giovani corpi sacrificati, l'impatto emotivo della sua opera sullo spettatore.

Altri casi in cui l'artista non rispetta fedelmente il dettato del testo drammatico sono quelli in cui in una sola scena sono rappresentati sinteticamente più momenti di un dramma, accostando personaggi che, stando al testo teatrale non compaiono mai insieme sulla scena. È il caso dell'Erinni che nell'Anfora di Paestum, già ricordata sopra, compare simultaneamente, già al momento dell'ostensione del seno di Clitemnestra e non più tardi a perseguire il matricida.



Oreste uccide Clitemnestra che si scopre il seno, alla presenza di una Erinni che lo minaccia  
(cfr. Aesch., *Cho.*, vv. 896-898)

anfora pestana attribuita al Pittore di Würzburg H 5739, ca 350-340 a.C., Malibu, J.P. Getty Museum 80.AE.155.1

Anche in questo caso la diffrazione dell'immagine rispetto al testo non basta certo a determinare l'esclusione dal gruppo di soggetti collegabili alla scena teatrale di un esemplare che per altri versi risulta indiscutibilmente ascrivibile al gruppo: siamo di fronte a una sintesi figurativa che – ancora una volta – non è certo un 'fotogramma' scenico e perciò non è tenuta ad osservare puntualmente il dettato del testo, ma risponde a ragioni compositive e artistiche che seguono leggi proprie e vivono in perfetta autonomia rispetto al testo teatrale, alla sua circolazione ed eventuale circuitazione.

### I.5 Appunti per un metodo di lettura di testi e vasi a soggetto teatrale

Che fare, quindi? Prima di partire alla ricerca delle connessioni tra pitture vascolari e testi teatrali, o dei criteri per identificarle, occorre caso per caso – e soprattutto quando le affinità con il presunto modello letterario sembrano evidenti – porsi il problema del rapporto complesso tra i codici che regolano la produzione dell'immagine (dagli aspetti tecnici del manufatto, al contesto della committenza; dai temi repertoriali, comuni e di bottega, al talento e all'originalità del singolo artista); la dote di estrema mobilità e fluidità del patrimonio mitologico ellenico (prima dell'irrigidimento nelle 'biblioteche' mitografiche ellenistiche) e quindi la disponibilità dell'immaginario greco ad accogliere positivamente nuove invenzioni e varianti delle storie più o meno note; le modalità di circuitazione delle *pièces* teatrali e i dispositivi di circolazione dei testi.

Nei processi di classificazione e di interpretazione dei materiali saranno da presupporre tre livelli interconnessi su cui misurare le proprie ipotesi: un immaginario collettivo, un repertorio drammaturgico, un repertorio iconografico. Si tratta insomma di una equazione a tre o più incognite, non a due. O di un dilemma a tre corni e non a due. Taplin tiene in considerazione due di questi livelli e cerca i nessi dall'uno all'altro. Ma pare urgente la necessità di affrontare e aggiornare il problema triangolando fra le immagini considerate nella loro autonomia espressiva; i testi teatrali; l'immaginario collettivo (categoria più estesa che comprende i miti maggiori, ma anche i miti minori). L'ipotesi da cui muoviamo è che gli intrecci tragici e comici possano aver influenzato i pittori, anche a prescindere dalla conoscenza diretta delle *performance* teatrali o dei testi, ma soltanto se avevano avuto successo per la loro efficacia espressiva ed erano riusciti a incidere sull'immaginario popolare.

Una considerazione appare, in questo quadro, molto significativa e ci preme metterla in evidenza perché, pur registrata *en passant* in vari contributi critici (vedi, *infra*, il paragrafo sulla storia degli studi, ne è stata forse sottovalutata l'importanza ermeneutica. Nelle pitture vascolari, la presenza di maschere, di

costumi o di elementi univocamente teatrali (ad esempio il palcoscenico) è attestata più volte in soggetti collegati a episodi comici. Stando invece a quanto risulta dagli studi, nei vasi a soggetto mitologico potenzialmente influenzati da messe in scena tragiche i segnali patenti della teatralità sono attestati soltanto molto raramente, per di più in contesti localmente limitati (in prevalenza in Sicilia), e con una leggibilità iconografica problematica o incerta.

Sul problema mette l'accento anche Taplin 2007, p. 26-28 ma del fenomeno lo studioso non fornisce una motivazione soddisfacente. Una ragione è invece possibile proporre riflettendo sul diverso statuto del genere tragico e del genere comico nel sistema culturale della Grecia classica: rispetto al mito, infatti, la commedia si pone come un discorso di scarto, un discorso di secondo grado. Fin dalla produzione dei poeti più antichi (ad esempio Teleclide o Cratino) la commedia percorre due strade che non possono che contrapporla al mito: da un lato essa si basa su vicende di invenzione complessivamente originale, e fortemente legate all'attualità (tutte le prime commedie di Aristofane rientrano in questa categoria); dall'altro essa può sì accogliere la tradizione mitica, ma solo a patto di presentarne una versione fortemente deformata in senso parodico e paradossale e, nuovamente, legato all'attualità (un esempio di questa seconda tendenza è il *Dionysalexandros* di Cratino, più o meno contemporaneo allo scoppio della guerra del Peloponneso). In questo senso, la commedia non è mai mito, ma citazione o parodia di mito, ovvero discorso di secondo grado sul mito. Tornando al 'Telefo' di Würzburg la rappresentazione è comica solo nella misura in cui esibisce i segni della teatralità: in assenza delle maschere e dell'otre che permette di riconoscere le *Tesmofoiazuse* di Aristofane, il vaso proporrebbe una scena per noi difficilmente interpretabile, in quanto riferita in modo indiretto alla scena dell'ostaggio – scena cruciale del mito di Telefo resa popolare dal *Telefo* di Euripide per noi perduto.

La scena comica di soggetto mitologico nella pittura vascolare è dunque esplicitamente presentata come 'messa in scena' parodistica, ridicolizzata o comunque enfatizzata del mito di riferimento. Ai grandi miti la commedia arriva attraverso la tragedia e la dimensione della parodia e, in particolare della *paratragoidia*. Parodiando la tragedia, destituendo i suoi linguaggi e i suoi soggetti alti, la commedia indirettamente dissacra anche i miti su cui la tragedia si fonda. E, per questa via, la commedia non fa testo, nulla aggiunge e nulla toglie al repertorio mitico, perché non è nel mito il suo terreno di efficacia. La contrapposizione si gioca sull'asse di *spoudaion* e *geloion* e il ceramografo, quando si rifà al registro del ridicolo, denuncia sempre o quasi la fonte della deformazione o della dissacrazione con segnali inequivocabili di rinvio diretto al teatro, rilevando il *medium* da cui desume il mitema rispetto al codice mitico di riferimento. La scena tragica invece è presentata 'di per sé', come una variante mitica in sé. Senza rispetto per la convenzione culturale che, a quanto ci risulta, pur ammettendo a teatro scene di svestizione e forse di denudamento, non contempla la possibilità della 'nudità eroica' in scena, nella rappresentazione vascolare il personaggio tragico, può essere scalzo e in perfetta nudità eroica come è l'Oreste matricida del cratere di Paestum.

L'esito del lavoro di analisi critica del seminario *Pots&Plays*, come si è visto, è il disegno di un diagramma in cui l'immaginario collettivo – il 'mito' come 'racconto condiviso' – esercita continuamente la sua interferenza produttiva filtrando la relazione tra cultura letterario/teatrale e cultura artistico/figurativa. Ma la triangolazione è complicata su almeno due fronti che aprono all'intreccio delle prospettive ermeneutiche. Il lato artistico/figurativo condivide con il lato teatrale la valenza iconografica e, più in generale, la libertà e la potenza di suggestione assoluta dell'immagine: una grande opera d'arte come una grande scena teatrale, una volta evocata, si impone e si imprime come *l'immagine propria* di quel soggetto. Il lato teatrale, nella sua declinazione tragica, condivide per altro con il lato dell'immaginario collettivo, la capacità mitopoietica. In altri termini: la versione tragica di un mito 'fa mito' – e finisce per imporsi nell'immaginario come 'testo' di quel soggetto mitico.

Quanto ai criteri e ai 'segnali' da rintracciare nelle raffigurazioni vascolari come indicatori della relazione complessa tra i tre lati del diagramma, come spesso accade nella ricerca l'importante non è trovare la prova, ma disegnare con pazienza una costellazione di indizi. Costruire un paradigma indiziario, il più probante possibile – che però alla fine, con tutta probabilità, confermerà la triangolazione feconda delle suggestioni passanti fra testi e *performances* teatrali, immagini artistiche e immaginario collettivo.

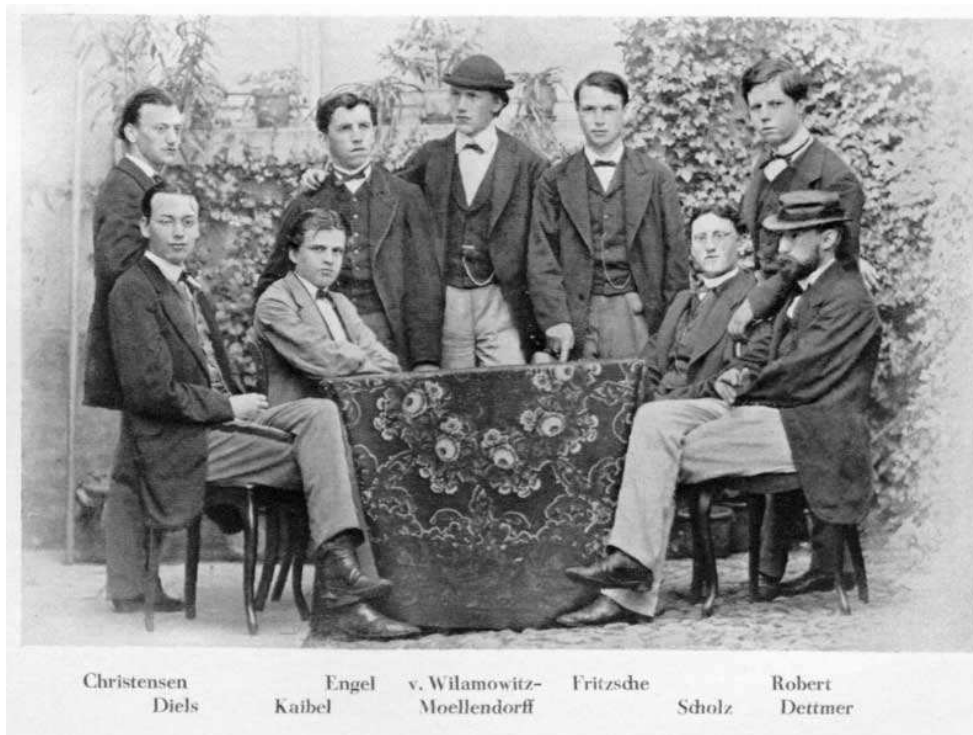


## II. Teatro e pittura vascolare. Breve storia di un problema. Il quadro degli studi (a cura di Ludovico Rebaudo)

È difficile stabilire quando il problema del rapporto fra il teatro e le scene mitiche dipinte sui vasi attici e magnogreci abbia cominciato a interessare i dotti. Si potrebbe dire da sempre: da quando, cioè, i vasi greci hanno cominciato a essere conosciuti a sufficienza. Se risaliamo agli scritti del barone d'Hancarville, di Winckelmann, di Lessing e, ancora più indietro, degli antiquari del XVII secolo non è difficile incontrare occasionali allusioni al fatto che una certa scena potrebbe essere stata influenzata da questo o quel testo. Del resto, che un qualsiasi artefice antico, scultore o pittore o vasaio, si ispirasse a una trattazione letteraria della materia che rappresentava era per un uomo del Settecento ovvio e tacito presupposto. E ancora per la verità lo era alla metà del secolo seguente, come mostra ad esempio la recensione di Friedrich Gottlieb Welcher alla *Archäologie der Kunst* di Karl Otfried Müller (Welcher 1850, p. 341).

### II.1 *Bild und Lied* di Carl Robert (1881)

Ma alla fine del diciannovesimo secolo la questione comincia a essere posta in termini moderni, di preciso ragionamento sulle forme della reciproca influenza. Buona parte del merito va a Carl Robert (1850-1922) che nel 1881, da poco nominato professore all'Università di Halle, pubblica *Bild und Lied*, pietra miliare della storia dell'archeologia classica (Robert 1881). Conoscitore finissimo delle lingue antiche e nutrito di cultura positivista – a Bonn era stato compagno di studi di Georg Kaibel (1849-1901), Hermann Diels (1848-1922) e Ulrich von Wilamowitz (1848-1931): un impressionante dagherrotipo del 1869 li ritrae circa ventenni insieme ad altri colleghi – il giovane Robert nega che una qualsiasi opera figurativa possa essere descritta in termini di illustrazione di un testo e introduce il concetto più complesso di influenza indiretta attraverso la *Volksvorstellung*, l' "immaginario popolare".



Carl Robert e i compagni di studi nel 1869

Così, ad esempio, a proposito delle celebri metope del tempio E di Selinunte con Atteone sbranato dai cani che riecheggia la versione stesicorea del mito (Artemide ha gettato sulle spalle di Atteone una pelle di cervo per confondere i cani), scrive: "data la sua natura tanto particolare, nessuno dubiterà che il poema di Stesicoro sia in senso proprio la fonte di questa immagine; ma poiché niente è più lontano dalla



volontà di uno scultore che esegue la decorazione di un tempio di illustrare un determinato poema, e poiché quasi sempre in tali luoghi si aveva cura di rappresentare solo miti particolarmente popolari e in versioni ben conosciute, abbiamo qui un esempio eclatante dell'influenza che la poesia di Stesicoro esercitava sull'immaginario popolare" (Robert 1981, p. 26). Questo principio Carl Robert lo applica allo studio delle scene vascolari attiche a soggetto tragico, alle quali dedica un apposito capitolo (*Das attische Drama und die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts*, pp. 129-148). A suoi occhi il dramma è il genere letterario che meglio di ogni altro predispone il materiale mitico per le arti figurative, portando davanti agli occhi del pubblico le storie con una vitalità ineguagliabile, e già articolate in scene e quadri di facile memorizzazione. Ma l'influenza riguarda il carattere e il modo della rappresentazione molto più che il contenuto, il quale mai o raramente si uniforma fedelmente alla materia drammatica.

## II.2 Il dibattito tra Otto e Novecento

Semplificando, si potrebbe dire che Carl Robert introduca nel dibattito, fino ad allora confinato nell'ambito della riflessione estetica, il punto di vista storico. Punto di vista che consiste nel chiedersi *come* e *in che misura* un'immagine possa essere messa in relazione con una fonte testuale invece di dare semplicemente per scontato che ne sia derivata. La sua posizione assomiglia in parte a quella che oggi chiameremmo la tesi 'prudente' del dibattito novecentesco, tesi che era allora, al contrario di oggi, minoritaria. Sulla scorta di una lunga tradizione, gli studiosi della Germania positivista trovavano ovvio cercare i modelli delle scene vascolari nei testi drammatici, aiutati in questo dalle cronologie ancora incerte di molte classi di materiali. Fa impressione, con gli occhi e il sapere odierni, leggere nell'*Euphronios* di Wilhelm Klein (1850-1924) che la coppa di Achille e Troilo (Perugia, MAN, inv. 89), di poco anteriore al 500 a.C., avrebbe strette connessioni con il *Troilos* di Sofocle (Klein 1886, p. 6). Anche Julius Vogel (1862-1927), il futuro direttore del Museum für bildende Kunst di Lipsia, prima di dedicarsi all'arte del Rinascimento e a Goethe, ha modo di pubblicare un quasi dimenticato *Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden*, in cui è forse il primo a ordinare le scene vascolari secondo i drammi da cui sarebbero state tratte e distinte in tre categorie secondo la probabilità del rapporto: "sicuro" (*sicher*), "sub condizione" (*bedingungsweise*), "infondato" (*zu Unrecht*) (Vogel 1886).

I primi studi monografici nascono in questo clima. La *Habilitationsschrift* di Georg Haupt, *Commentationes archaeologicae in Aeschylum* (Haupt 1896, pp. 108-160), discussa all'università di Halle nel 1895, tenta di rintracciare l'influsso delle tragedie eschilee, specialmente dell'*Oresteia*, sulla ceramica attica e in altri generi artistici, proseguendo una strada che, nel caso specifico, era stata aperta da Heinrich Brunn, il primo a ipotizzare che una serie di rappresentazioni di Achille con il capo velato potessero dipendere dalla cosiddetta *Achilleide* eschilea e non da Omero. Un paio d'anni dopo Carl Watzinger (1877-1948), pubblicando a sua volta due capitoli della tesi di abilitazione, *De vasculis pictis Tarentinis capita selecta* (Watzinger 1899), esamina un certo numero di vasi apuli con scene di ispirazione tragica e avanza una spiegazione tanto innovativa quanto, sotto certi aspetti, ingenua: le iconografie non deriverebbero direttamente dalla messa in scena delle tragedie bensì dai *pinakes* votivi che venivano offerti nei templi a seguito dei successi nei concorsi drammatici.

Ma il primo a tentare un'esplorazione sistematica del materiale (e per questo potrebbe anche essere preso come il primo degli studiosi contemporanei) è un americano di Cleveland addottoratosi a Monaco nel 1897 con Carl Riemenschneider e Adolf Furtwängler, John Homer Huddilston (1869-dopo il 1936), che pubblica due volumetti frutto delle ricerche dottorali: *The attitude of greek Tragedians toward arts and Greek tragedy in the light of vase paintings* (Huddilston 1898; Huddilston 1898i - dal 1899 fino, almeno, al 1936 Huddilston tenne la cattedra di greco e di greco e storia dell'arte presso la University of Maine, Orono ME). Del primo si perdono le tracce quasi subito, il secondo viene invece tradotto in tedesco e conosce una certa fortuna (Huddilston [1898] 1890). Gli enunciati metodologici di Huddilston non sono del tutto coerenti. L'idea winckelmanniana dell'unità spirituale di letteratura e arte, nonché la convinzione che le immagini traducano sempre più o meno fedelmente un modello letterario sono presenti nel suo libro con grande forza. Le immagini derivate da Omero e dai tragici, scrive nella prefazione, "devono essere prese come prodotti diretti dell'opera dei poeti" (s.n.p.) e il loro studio è indispensabile agli studiosi di Eschilo ed Euripide ancor più che agli archeologi. E sebbene le scene di ispirazione tragica non possano essere considerate in alcun modo copie di scene teatrali precise poiché sono contratte o espanse o modificate secondo l'estro del pittore (che, ribadisce Huddilston, non "illustra" mai), sono nondimeno strumenti preziosi per la conoscenza dei drammi e dei loro aspetti scenici, più preziose addirittura degli stessi frammenti e dei *testimonia* indiretti (Huddilston 1898, p. 44 - "the value of these paintings in helping one to reconstruct the lost plays is very considerable. They are generally

certain to provide more valuable information regarding the lost literature than the few fragments that may have come down to us”). L’oscillazione di queste e altre proposizioni spiega perché Huddilston sia stato preso, di volta in volta, come un sostenitore della linea ‘prudente’ oppure di quella ‘ottimista’. In realtà non ci sono dubbi che il suo posto sia fra gli ottimisti. Come Haupt, egli cerca la tragedia in ogni possibile classe di oggetti: nella scultura greca, nelle urne etrusche, nella pittura pompeiana, nei sarcofagi romani, nelle coppe ellenistiche a rilievo (allora dette ‘megaresi’) che erano state studiate approfonditamente da Carl Robert per i contenuti ‘omerizzanti’ (Robert 1890, pp. 1-96). Ovviamente cerca e trova la tragedia nella ceramica, e come Vogel, che ben conosce, ordina la materia per autori e opere, un capitolo per i vasi che rappresentano le tragedie di Eschilo, uno per quelle di Sofocle, uno per quelle di Euripide (ma Sofocle di fatto non c’è: “it does not seem possible to point to a single vase painting that is indisputably a Sophoklean product”, e il capitolo conta appena tre pagine - Huddilston 1898, p. 76). A dispetto della *recusatio* iniziale, le fitte citazioni di versi tragici, chiamati in causa per spiegare questo o quel dettaglio, trattano le scene dipinte come ‘illustrazioni’; così ad es. anche in *An Archaeological Study of the Antigone of Euripides* (Huddilston 1899, pp. 183-201), in cui propone la ricostruzione del dramma sulla base di due anfore apule, rispettivamente da Ruvo (Ruvo, M.A.N. Jatta, inv. 36743) e Ceglie del Campo (Berlino, St. Mus., F3240), suscitando le obiezioni di James A. Paton (Paton 1912, pp. 267-276) che in *The Antigone of Euripides* scrive: “for the reconstruction of any lost play there are available, first, the fragments, second, direct testimony as to the plot. The indirect evidence furnished by the mythographers and works of art, though often very valuable, is only secondary, and as a rule cannot be used to correct but only to confirm and elaborate the primary sources”. Non per caso il procedimento del ceramografo è assimilato in un passo a quello di Botticelli che ‘illustra’ la Commedia di Dante. Del resto il termine *illustration* si trova anche in altri contributi contemporanei (Huddilston 1898, p. 115; Walters, 1894, pp. 325-327; Goldman, 1910, pp. 110-159).

Che gli studi di Haupt e Watzinger abbiano avuto una circolazione ridotta può apparire naturale (anche se Watzinger negli anni ‘70 del XIX secolo era ancora citato nella bibliografia di lingua tedesca - Zwieler-Diehl 1975, pp. 64-74). Stupisce di più il numero relativamente scarso di citazioni di *Greek tragedy*, che a dispetto delle sue debolezze costituisce il primo tentativo di porre il problema delle scene vascolari in una prospettiva moderna. Ma forse ha pesato il fatto che una trentina d’anni dopo Louis Séchan abbia di fatto riscritto il libro con ben maggiore dottrina e consapevolezza, e badando a citare il suo predecessore con oculata parsimonia. In ogni caso, nel periodo che separa Huddilston da Séchan il campo che costui aveva contribuito a delimitare non è stato lasciato incolto (Hauser 1905, pp. 18-41; Paton 1908, pp. 406-416; Goldman 1910; Bleeker Luce jr. 1908, pp. 186-188). Merita di essere ricordato almeno il contributo di Eugen Petersen (1836-1919), che dal 1905 al 1912 resse l’Istituto di Corrispondenza Archeologica di Roma, detestato da collaboratori e borsisti come forse nessun altro segretario prima e dopo (un rientro tardivo o, peggio, una bevuta nelle taverne di Trastevere provocavano terribili reprimende). Alla soglia degli ottant’anni Petersen pubblica uno di suoi libri più impegnativi, *Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst* (Petersen 1915). Per contenuti e impostazione il saggio è più opera di filologo che di archeologo, ma alla base del lavoro c’è ancora la certezza dell’unità inscindibile di arte e poesia, “due rami dello stesso albero” che nella dimensione scenica della tragedia trovano, secondo Petersen, la loro sintesi più alta. Il fatto che solo occasionalmente le pitture vascolari completino il discorso basato sulle fonti (prevalentemente i drammi e i loro *scholia*) è secondario. Al di là dei riferimenti puntuali il libro è il compimento di lunghe ricerche sulla drammaturgia, nelle quali i vasi erano stati un fondamentale strumento di conoscenza, come nel noto articolo del 1904 (Petersen 1904, pp. 99-112) che, sulla base di un’*hydria* del British Museum (E 169 = ARV<sup>2</sup> p. 1062; Addenda<sup>2</sup>, p. 323), proponeva una ricostruzione dell’*Andromeda* di Sofocle rimasta a lungo indiscussa.

### II.3 Le *Études sur la tragédie grecque* di Louis Séchan.

Le *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique grecque* vedono la luce nel 1926 (Séchan 1926). L’autore, Louis Séchan (1882-1968), è un ex-allievo dell’École Normale Supérieure che temporaneamente insegna al liceo di Montpellier ma che diventerà ben presto professore di letteratura greca alla Sorbona, probabilmente anche grazie al successo del libro, che costituisce la sua tesi di abilitazione. L’impianto delle *Études* non è nuovo; segue, anzi, abbastanza da vicino il modello di Vogel e Huddilston: un’introduzione metodologica in cui si tratta dell’influenza della poesia sull’arte figurativa e del rapporto fra teatro e vasi dipinti; tre parti dedicate ai grandi tragici; infine una conclusione nuovamente di carattere metodologico, nella quale spiccano le pagine sulle presunte influenze ‘materiali’ del teatro, ovvero sugli elementi scenici che si rifletterebero nelle scene vascolari. Pickard Cambridge, recensendo il libro, giudicava gli assunti metodologici dell’introduzione “for the most part on familiar

lines” (Pickard Cambridge 1928, pp. 25-26), eppure le *Études* furono salutate da molti come un’opera innovativa, che colmava un vuoto e fondava un metodo, regolando in via definitiva il problema del rapporto teatro-pittura vascolare. Le ragioni di questa fortuna sono da cercare soprattutto nell’ampiezza e nella profondità dell’indagine, che distingue il volume dai lavori precedenti. Séchan prende in considerazione 53 drammi (10 di Eschilo, 15 di Sofocle, 28 di Euripide) e un numero di vasi enormemente superiore a quello di Huddilston e Watzinger. Inoltre, 36 dei drammi considerati sono perduti e Séchan si assume ovviamente il compito di tentarne la ricostruzione, alla quale, con i frammenti e i *testimonia*, chiama a concorrere a pieno titolo le scene vascolari. Nonostante egli eviti di sbilanciarsi in enunciati troppo *tranchants* e usi di preferenza il termine “influenza”, che può avere significati diversi, anche assai sfumati, per definire il rapporto fra le immagini e tragedie, il modello che applica ai casi concreti è quello del pittore che dipinge tenendo presente il testo teatrale, ‘illustrandolo’ più o meno fedelmente, ma sempre con un preciso livello di intenzionalità. Dietro l’immagine c’è, per Séchan, il testo. Il teatro irradia la propria influenza con la forza del prestigio e della popolarità e la pittura vascolare ne viene impressionata come una pellicola dalla luce, seppur qualche volta un’ombra o un riflesso estranei possano interferire con l’immagine finale. Il concetto di tradizione iconografica e la consapevolezza del condizionamento cui le immagini sono soggette attraverso i meccanismi tecnici di trasmissione sono nel suo lavoro e nella sua visione del problema senz’altro marginali.

#### II.4 Da Séchan a Webster: la linea ‘ottimista’

Le *Études* hanno goduto di grande fortuna. Impressiona il fatto che ottenesse una citazione rispettosa in un articolo di Franz Messerschmidt (1902-1945) che, pure, nega la derivazione delle scene vascolari dalle scenografie drammatiche (Messerschmidt 1932, pp. 123-151). Lo stupore non nasce dalla differenza di opinioni fra citante e citato, ma dal contesto. Perché Messerschmidt, successore di Kaschnitz von Weiberg sulla cattedra di archeologia di Königsberg, era un nazionalista sfegatato e presto si sarebbe legato ad Alfred Rosenberg, diventando uno dei più ferventi nazisti fra i giovani professori tedeschi (morì in circostanze oscure nell’aprile 1945 e fu prudentemente dimenticato). La citazione di un autore francese accanto all’ammiratissimo *Bild und Lied* di Carl Robert, in una bibliografia per il resto quasi esclusivamente tedesca, suona, nel clima di feroce revanscismo della morente Repubblica di Weimar, un tributo tanto eloquente quanto cupo.

Ma se vogliamo guardare a più concreti esiti, è sufficiente ricordare che fra gli anni ‘30 e i primi anni ‘60 del XX secolo sono molti i contributi specifici che si muovono nella direzione indicata da Séchan. Citarli tutti è impossibile ma meritano una segnalazione, ad esempio, i tentativi di ricostruzione delle trilogie eschilee di Achille e Perseo da parte di Helmut Kenner e Thalia Howe, lo studio sulle *Coefore* di Arthur D. Trendall (1909-1979), la ricerca di Kurt Weitzmann (1904-1994) sulle iconografie di derivazione euripidea nell’arte bizantina (Kenner 1941, pp. 1-24; Howe 1953, pp. 269-275; Trendall 1953, pp. 114-126; Sestieri 1959, pp. 40-51; Weitzmann 1949, pp. 159-210. ), e altri ancora ricordati da Thomas B.L. Webster (1905-1974) in due saggi di sintesi particolarmente significativi (Webster 1948, pp. 15-27; Webster 1954, pp.294-308). Tutto il terzo capitolo di *The Theater of Dionysus at Athens* di Sir Arthur Pickard Cambridge (1873-1952), dedicato ai problemi della messa in scena, è costruito sulle testimonianze vascolari in una prospettiva che del lavoro Séchan tiene ampiamente conto (Pickard Cambridge 1946). Qui il rapporto testo-immagine è costantemente definito dalle formule “derived from” oppure “strong influenced by”, cosa che secondo Pickard-Cambridge non vuol dire considerare le scene sui vasi ‘rappresentazioni’ fedeli delle scenografie drammatiche, dato che fra il testo e l’immagine si frappone il filtro delle convenzioni pittoriche, ma che non ne inibisce l’uso come fonti, ed è questo il carattere distintivo della letteratura ottimista. E anche le prime parole di *Illustrations of Greek Drama* di Trendall e Webster (Trendall, Webster 1971) sono un tributo al vecchio maestro: “the present work is in no wise intended as a corpus or as a replacement for Séchan’s excellent *Études*” (Trendall, Webster 1971, p. 1). All’inizio degli anni settanta Séchan era ancora, per i cultori di questi studi, interlocutore unico o quasi.

L’approccio ‘ottimistico’ ha prodotto i risultati più significativi negli anni ‘60 e ‘70 del XX secolo. Un parte del merito va riconosciuta a Thomas Webster, insolita figura di studioso diviso fra gli studi letterari e la storia della ceramica greca, alla quale lo avevano appassionato le lezioni di John Beazley a Oxford (in età matura sostenne di aver accettato una borsa di studio per l’edizione della *Pro Flacco* ciceroniana, pubblicata nel 1933, perché i manoscritti di trovavano in città nei cui musei c’erano importanti collezioni di vasi attici). Una delle sue prime monografie, *Der Niobidenmaler*, apparsa in tedesco (ma scritta in inglese), è in effetti totalmente beazleyana nel metodo e negli intenti, e così il ben più tardo *Potter and Patron in classical Athens*, un libro ancor oggi di uso comune, che si fatica a credere uscito dalla penna

dell'autore di *Illustrations of Greek Drama* (Webster 1935; Webster 1972). La familiarità con il metodo di Beazley spinge Webster a tentare un'impresa nuova: una serie di repertori dedicati alle immagini connesse con il teatro. Nascono così i *Monuments illustrating Old and Middle Comedy* (MOMC), *Monuments illustrating New Comedy* (MNC), *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play* (MTSP), tutti pubblicati in prima e in seconda edizione nei supplementi del Bollettino dell'Institute of Classical Studies di Londra che egli stesso aveva contribuito a fondare (MOMC avrebbe avuto una terza edizione nel 1978; Webster 1960; Webster 1969; Webster 1978; Webster 1961; Webster 1969i; Webster 1962; Webster 1967). Si tratta di liste precedute da introduzioni di carattere storico e metodologico senza nulla di particolarmente innovativo, ma ispirate al modello dei *corpora*, con i materiali classificati per cronologia e provenienza, dotati di bibliografia fondamentale e, soprattutto, con ambizioni di sistematicità. Il filologo impegnato nel lavoro di ricerca del materiale per la ricostruzione dei drammi perduti vi trova un aiuto fondamentale per avvicinare l'ostico materiale figurato. E infatti la pubblicazione dei *Monuments* provoca un aumento considerevole della bibliografia di orientamento ottimistico, con alcuni illustri studiosi come Margot Schmidt, Konrad Schauenburg, Arthur D. Trendall particolarmente impegnati in ricerche su soggetti specifici (Trendall, Webster 1971), mentre contemporaneamente fioriscono gli studi sulla scenografia e la messa in scena (Trendall, Webster 1971).

Nel 1971 Trendall e Webster pubblicano il già citato *Illustrations of Greek Drama*, che si può considerare l'esito ultimo del lavoro avviato con i *Monuments* che Taplin cita come unico precedente diretto di *Pots and Plays* (Trendall, Webster 1971). Quintessenza dell'approccio 'ottimistico', il volume nasce da un'idea di Gisela Richter e trae dai repertori una selezione di materiali organizzati tematicamente e, soprattutto, per la prima volta corredati da un ricco apparato fotografico, in cui trovano spazio le scene di più recente scoperta oppure meno conosciute. Per la tragedia e il dramma satiresco la documentazione è esclusivamente vascolare, e l'idea del vaso come 'illustrazione' del testo, senza o con scarsa mediazione della tradizione iconografica, è più forte che mai. Trendall, che firma le pagine per noi più interessanti dell'introduzione (*South Italian vases and the stage*, pp. 11-13), ribadisce questo punto di vista in modo molto chiaro: "le immagini spesso non sono riferibili a questo o quell'episodio [...] ma puntano piuttosto a dare un'immagine del dramma nel suo complesso, 'qualcosa di simile a un manifesto' che richiama uno o due momenti importanti e la maggior parte dei personaggi, con l'aggiunta di una selezione di divinità, alcune delle quali hanno a che fare con il dramma in quanto chiamate a pronunciare il prologo o l'epilogo" (p. 11). E sulla stessa linea si collocano, pochi anni dopo, la pubblicazione di un gruppo di importanti vasi apuli del Museo di Basilea, fra i quali spicca la celebre *loutrophoros* del Pittore di Dario con il mito di Alceste (inv. S 21) che Margot Schmidt pone in relazione con l'*Alceste* di Euripide (Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976); gli studi di Eva Keuls sui temi delle danai di Niobe (Keuls 1974; Keuls 1978, 41-68; Keuls 1978i, 83-91); e soprattutto *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* di Anneliese Kossatz-Deissman, primo e, a quanto risulta, unico esempio di approfondimento monografico sul trattamento di un singolo autore tragico nella ceramica suditalica (Kossatz-Deissman 1974).

## II.5 La polemica 'iconocentrica' di Jean-Marc Moret

L'indirizzo 'ottimista', prevalente per mezzo secolo, trova una prima forte confutazione da parte di Jean-Marc Moret, che nel 1975 pubblica la sua tesi dottorale sull'iconografia delle scene connesse con l'*Ilioupersis* nella ceramografia magnogreca (Moret 1975; posizioni simili sono espresse in Metzger 1984, pp. 5-9). Nonostante un approccio inizialmente tradizionale ("avviata [...] con la sostanziale certezza che i risultati avrebbero confermato l'origine teatrale delle scene vascolari, la ricerca ha rapidamente condotto a esiti ben diversi") Moret perviene alla conclusione che l'influenza della tragedia sulla ceramica magnogreca e siceliota sia stata largamente sopravvalutata, al contrario di quanto accade, ad esempio, con le scene comiche (che Moret chiama fliaciche), dove i vasi rappresentano in modo non equivoco non solo maschere e costumi, ma spesso anche il palcoscenico. Moret non si dilunga in discussioni di principio; semplicemente in un breve passaggio, attingendo ad *Arte e illusione* di E.H. Gombrich, richiama l'importanza della memoria visiva nella cultura del mondo antico, e per conseguenza il carattere concettuale o "geroglifico" della tradizione iconografica antica, che si serve di 'motivi' portatori di significato, ciascuno dei quali vive indipendentemente dai contesti in cui è utilizzato.

Secondo Moret l'idea di un'influenza diretta della scena teatrale sui pittori è un pregiudizio della moderna filologia, che non riesce a immaginare alcuna innovazione se non proveniente da modelli letterari, mentre se anche un pittore attinge un contenuto leggendario da un testo, lo trasforma in immagine utilizzando esclusivamente elementi e pratiche del linguaggio figurativo (p. 262). La storia dei temi mitici è dunque essenzialmente storia di motivi, il cui sviluppo può essere assimilato allo sviluppo delle forme

linguistiche secondo il principio di analogia: Elena e Cassandra che si rifugiano presso il Palladio ‘contaminano’ l’iconografia del mito di Licurgo, con il folle re tracio che aggredisce la moglie abbracciata alla statua, poiché anche in questo caso si tratta di una donna minacciata da un marito furioso. Un intero capitolo (*Tragédie et céramique: thèmes littéraires et motifs iconographiques*, pp. 228-272) spiega come questo processo, pur così lontano dal mondo letterario, possa generare situazioni simili a quelle messe in scena dagli autori drammatici. Poeti tragici e pittori operano infatti, secondo Moret, in condizioni analoghe, dettate dalla necessità di lavorare in fretta: il poeta per rispettare le scadenze dei concorsi drammatici, il pittore per far fronte alle esigenze della committenza, anche più cogenti delle scadenze pubbliche (la produzione vascolare magnogreca è in gran parte d’occasione, per lo più legata all’ambito funerario). Gli uni e gli altri sono costretti a comporre in modo formulare, ricorrendo a situazioni-tipo che adattano a contesti diversi: la supplica davanti alla statua, l’assassinio presso un altare, la presa per i capelli, le divinità spettatrici e così via. Non ci si può stupire di trovare queste situazioni indipendentemente sulla scena e sui vasi poiché sono situazioni che derivano dalla storia e dalla vita quotidiana, familiari al poeta e all’artigiano per la semplice ragione che chiunque nel mondo greco le aveva direttamente o indirettamente esperite. La somiglianza fra le scene vascolari e le situazioni teatrali è, insomma, una questione di repertorio comune più che di influenza di queste su quelle, cioè di trasferimento di contenuti dalla poesia alla ceramografia. Se un’influenza fra generi diversi esiste, è un’influenza reciproca, d’ambiente, che procede in tutte le direzioni poiché un poeta può essere ispirato da un affresco o da un gruppo scultoreo esattamente come un pittore o un vasaio possono prendere spunto da una rappresentazione tragica. Ognuna di queste è un’espressione della cultura greca che deve essere studiata secondo le proprie regole.

## II.6 Tentativi di mediazione

La posizione di Moret ha segnato una svolta nel dibattito, non tanto per il livello di adesione alle sue tesi, quanto perché ha costretto a una riflessione approfondita sull’approccio ‘ottimistico’ che Webster, Trendall, Pickard-Cambridge, Schauenburg, Schmidt, in una parola di tutti i principali cultori di questo filone di studi, applicavano come un dato indiscutibile. Con il libro di Moret l’opposizione fra ‘ottimisti’ e ‘prudenti’, o se vogliamo fra ‘filodrammatici’ e ‘iconocentrici’, che a lungo era rimasta sullo sfondo, senza trasformarsi in aperta contrapposizione di metodo, viene per così dire formalizzata e caricata di una certa *vis* polemica. Manca lo spazio in questa sede per una recensione approfondita dei contributi che negli ultimi trent’anni si sono succeduti, numerosissimi, in una direzione o nell’altra; si possono però indicare, semplificando, almeno tre diverse linee di ricerca: una, minoritaria, che accetta l’impostazione iconocentrica estrema di Moret e nega nella sostanza l’esistenza dell’influenza drammatica sulla scene vascolari; una seconda, che pur accettando in parte le argomentazioni di Moret e prendendo le distanze dagli eccessi del metodo Séchan, continua di fatto a operare nella medesima linea e produce risultati sostanzialmente simili; infine una terza che si pone nella prospettiva di superare la contrapposizione fra le due posizioni e che presenta a sua volta posizioni abbastanza articolate.

a) La linea ‘iconocentrica’. Tesa a negare l’esistenza di qualsiasi influenza dei testi, diretta o indiretta, la proposta di Moret ha trovato sostenitori in ambiti specifici, ad esempio nello studio delle relazioni fra l’arte arcaica e i testi omerici, ma è rimasta minoritaria nello studio dei rapporti fra tragedia e pittura vascolare (Snodgrass 1998; inoltre: Lowenstam 1992, pp. 165-198; Lowenstam 1997, pp. 21-76; Lowenstam 2008). In tempi recenti Jocelyn Penny Smith si è posta con decisione su questa strada, già adombrata nella dissertazione dottorale sulle rappresentazioni mitiche delle urne etrusche e sviluppato in forma pienamente coerente in *The parallele worlds of classical art and text* (Small 1972; Small 2003). Il discorso della Small è centrato sulle relazioni fra i principali *media* espressivi della cultura antica, l’oralità, il testo letterario inteso come testo scritto e la produzione delle immagini. La studiosa americana insiste soprattutto sulla specificità dei linguaggi, che rende difficile il travaso immediato dei contenuti dall’uno all’altro, e quasi impossibile la corrispondenza piena dei dettagli, come dimostra l’analisi dei soggetti ‘omerici’: “qualunque cosa gli artisti pensassero dei testi, ciò che rappresentano è un miscela di elementi diversi: il mondo contemporaneo, la loro idea del passato ‘eroico’ e il repertorio dei motivi iconografici” (p. 36). Un capitolo del libro affronta il problema dell’influenza del dramma attico sulla pittura vascolare (*The evidence of greek plays*, pp. 37-78), discutendo una serie di casi, in particolare *Andromeda*, *Telefo* e *Medea*, ritenuti ‘esemplari’ da studiosi vicini alla linea ottimista. Le conclusioni sono più articolate che nel caso delle scene ‘omeriche’, ma sempre improntate a un’estrema prudenza. La Small osserva che: 1) esistono rappresentazioni sicure di cori comici nella ceramica attica e *performances* fliaciche – non comiche, come propone Taplin – in quella magnogreca, su questo punto non si discute; 2) le rappresentazioni sicure di tragedie su vasi sono solo tre, tutte su vasi siciliani e tutte di soggetto non

identificabile, caratterizzate da personaggi vestiti di tutto punto per la rappresentazione del palcoscenico; 3) in tutti gli altri casi la presenza di personaggi in nudità eroica, incompatibili con le convenzioni drammatiche, e il fatto che la quasi totalità delle tragedie che sarebbero servite da modello siano perdute, fa sì che il materiale di cui disponiamo sia insufficiente a trarre qualsiasi conclusione. Da tali osservazioni la Small ricava la convinzione – ineccepibile, dal punto di vista del ragionamento – che usare le immagini per ricostruire le opere letterarie perdute sia un’operazione non solo circolare ma anche, e soprattutto, sbagliata. Dovendo indicare un criterio per distinguere gli studiosi ‘prudenti’ dagli ‘ottimisti’ o dai ‘para-ottimisti’, a dispetto di enunciati metodologici spesso più simili di quanto ci si aspetterebbe, non ce n’è uno migliore di questo: la disponibilità (‘ottimista’) o il rifiuto (‘prudente’) di usare le immagini come *testimonia philologica*. Rifiuto che è naturalmente altra cosa dal negare a priori, come faceva Moret, che la tradizione iconografica e il teatro potessero in qualche modo interagire. La Small ha ben chiaro che l’interazione è in principio possibile ma che soggiace ai meccanismi della produzione artigianale e alle regole della trasmissione delle immagini. Le parole conclusive del capitolo sono degne di nota:

Di sicuro, se gli artisti assistevano alle *performances* teatrali – ed è probabile che lo facessero – automaticamente ne ricordavano alcuni elementi e li incorporavano nelle loro pitture. L’influenza del teatro deriva dunque più probabilmente dalle rappresentazioni che dai testi. Ma i fattori in gioco sono tre: la memoria orale e visuale di *performances* reali; le fonti visive legate a una tradizione artistica di lungo periodo e la concezione classica della ‘malleabilità’ del mito. Il risultato è che dobbiamo essere estremamente diffidenti nel dedurre che questo o quel vaso illustra (*depicts*) questo o quel dramma. Vale qui ciò che M.I. Finley diceva della possibilità di usare Omero per ricostruire i fatti della guerra di Troia: “è vero, allo stato attuale non abbiamo altro a cui guardare, ma questo è un peccato, non un’argomento” (Small 2003, p. 78; è significativo che sia affidato a Jocelyn Small il capitolo sull’iconografia nel manuale sulla tragedia greca della nota serie di Blackwell Publishing *A Companion to* – Small 2005 –, circostanza che dice molto sull’orientamento prevalente nella critica anglosassone nell’ultimo decennio).

b) La linea ‘ottimista’ rivisitata. Negli anni ‘80 e ‘90 del XX secolo è stata probabilmente l’indirizzo prevalente. *Comic Angels and other approaches to Greek drama* di Oliver Taplin e *Images of Greek theater* di John R. Green e Eric W. Handley ne sono gli esiti significativi, ai quali in una prospettiva più ampia, che considera l’intero problema del rapporto testo-immagine, corrisponde *Myth into art: poet and painter in classical Greece* di Harvey A. Shapiro (Taplin 1994; Green, Handley 1995; Shapiro 1994). In *Comic Angels* Taplin chiarisce la sua posizione prendendo a esempio il celeberrimo cratere lucano del Pittore di Policoro che rappresenta Medea in fuga sul carro del sole mentre Giasone assiste impotente e due furie osservano la scena dall’alto (Taplin 1994, pp. 22-23).



Fuga di Medea sul carro dopo l’infanticidio (cfr. Eur., *Med.*, vv. 1376-ss.), cratere a calice lucano vicino al Pittore di Policoro, ca 400 a.C., Cleveland Museum of Art, 1991.1

Nell'immagine vascolare, che riecheggia da vicino la *Medea* di Euripide del 431 a.C., numerosi dettagli non coincidono con la situazione scenica: Giasone è seminudo, i cadaveri dei figli giacciono sull'altare invece che sul carro, la nutrice che si disperava davanti ai cadaveri non è menzionata nella tragedia, lo stesso vale per i serpenti che trainano il carro di Medea, mentre le furie sono solo brevemente evocate da Giasone nell'invettiva contro Medea. Taplin enumera queste discrepanze, che attribuisce in parte ai condizionamenti tecnici e al repertorio iconografico della pittura vascolare, e conclude:

La mia idea è che il pieno apprezzamento delle scene richiedesse da parte dei loro committenti e utilizzatori la conoscenza del dramma di Euripide, ma che l'osservatore non si aspettasse una rappresentazione esatta di un testo o di una messa in scena. Le divergenze possono essere spiegate da considerazioni iconologiche o da una *performance* locale del dramma, o da un *mélange* di entrambe. Il punto più importante è che il piacere dell'osservatore poteva essere accresciuto da un richiamo fedele della tragedia, ma allo stesso tempo non era compromesso né diminuito dalla modifica di questa o quella scena specifica.

Un convincimento in sé ragionevole, che tuttavia nel concreto dell'analisi porta a subordinare gli aspetti figurativi (quelli che Taplin chiama le "considerazioni iconologiche") al rapporto con il modello drammatico. Poiché è chiaro che il ragionamento presuppone nel ceramografo una nitida memoria della fonte e l'intenzione consapevole di richiamarla sul vaso, seppur senza rigidi vincoli di fedeltà letterale. Una simile presunzione, quando non sia possibile il confronto con il letterario come nel caso della *Medea*, è un terreno viscido sul quale è concreto il rischio di scivolare verso posizioni 'ottimistiche'. Taplin stesso cede più volte alla tentazione di attribuire i singoli dettagli delle scene figurate alle loro presunte fonti, senza aver prima verificato se, come accade quasi sempre, essi non trovino una più prosaica ma plausibile spiegazione nella pratica di bottega (esempi recenti in questo senso: March 1989, pp. 1-36, su posizioni 'ottimistiche' spinte; più recentemente March 2007, pp. 119-139). Lo si vedrà in dettaglio più avanti nel caso delle scene di *Niobe in lutto*.

Nella medesima linea di *Comic angels* si muovono gli studi di J.R. Green, che, dopo essere stato collaboratore di Webster nell'aggiornamento dei repertori di immagini teatrali (Webster, Green, London, 1978; Green 1980, pp. 123-131; Seeberg, Green, Webster 1995), si è a lungo occupato delle rappresentazioni vascolari a soggetto comico (Green 1982, pp. 237-248; Green 1985, pp. 465-472; Green 1985, pp. 95-118; Green 1991, pp. 49-56; Green 1995, pp. 189-205; Green 2001, pp. 37-64; più in generale Green 1994). Partendo dal presupposto che il teatro abbia giocato un ruolo essenziale nell'evoluzione del mondo greco durante il IV secolo (un processo che si apre "con il quasi indiscutibile coinvolgimento dell'individuo negli affari della *polis* e termina nel mondo autoindulgente e votato all'evasione del periodo ellenistico, durante il quale l'individuo si preoccupa soprattutto di trovare la propria personale consolazione"; Green 1995, pp. 93-121: 118 s.), Green vede la nascita dell'*imagérie* teatrale come l'esito di una sorta di equazione in cui teatro, vino e culto dionisiaco forniscono la materia spirituale di cui la nuova società aveva bisogno. Di conseguenza la consapevolezza che i contenuti drammatici debbano attraversare il filtro del repertorio iconografico non gioca mai un ruolo decisivo nel suo discorso, e questo nonostante nei suoi scritti si trovino frequentemente dichiarazioni prudenti: il capitolo quarto di *Images of the greek theater* è esemplare in tal senso (Green, Handley 1995, pp. 93-121: 118 s.; si veda anche il significativo Green 1991, pp. 15-50). Ma esemplari sono anche, in un senso più negativo, alcune pagine sui vasi attici che rappresenterebbero l'*Andromeda* di Sofocle, secondo Green "l'esempio più chiaro e convincente di illustrazioni derivate dal teatro" (Green 1991, pp. 41-44). Si tratta di un equivoco, perché della trama del dramma sofocleo non sappiamo nulla, e se a Green sembra così vicina alle scene vascolari è semplicemente perché essa è stata ricostruita da Eugen Petersen sulla base proprio di quelle scene. Jocelyn Small non manca di trarre partito dalla *gaffe* nella sua polemica 'antiottimistica' (Small 2003). Ma, in questo caso, come darle torto?

c) *Le 'immagini per lettori'* di Luca Giuliani. L'ambizione di individuare una soluzione che superasse, o almeno componesse in modo soddisfacente, la contrapposizione fra l'approccio scettico e quello ottimistico, anche nelle loro forme rivisitate, è stata perseguita con convinzione soprattutto da Luca Giuliani e Oliver Taplin, ma con esiti molto diversi.

Luca Giuliani ha affrontato il problema in una serie di saggi che coprono un periodo di oltre vent'anni (Giuliani 1996, pp. 71-86; Giuliani 1999, pp. 43-52). Nel contributo forse più noto lo studioso tedesco prende la mosse da tre vasi apuli della seconda metà del IV secolo che rappresentano la scena dell'uccisione di Reso da parte di Diomede e il furto dei cavalli traci da parte di Odisseo (1-Napoli, M.A.N. inv. 81863, situla attribuita al Pittore di Licurgo – RVAp p. 417, nr. 18, 360-350 a.C.; 2-Berlino, Staatl. Mus. inv. 1984.39, cratere a volute attribuito al Pittore di Dario – RVAp, Suppl. 2.1, p. 146, nr.

17a, 340 a.C. ca; 3-Berlino, Staatl. Mus. 3157, cratere a volute attribuito al Pittore di Reso – vicino al Pittore dell’*Ilioupersis*: RVAp p. 441, nr. 102a, 340-330 a.C.). Da lungo tempo questi vasi erano stati posti in connessione con l’omonima tragedia attribuita dalla tradizione ad Euripide (Trendall, Webster 1971 III, 5, 7, con bibliografia precedente). Le scene tuttavia, anche se un nucleo narrativo comune è evidente e lo schema iconografico base è il medesimo, presentano particolari significativi per la comprensione della storia risolti in maniera differente. Il confronto con il decimo libro dell’*Iliade*, che con la tragedia pseudo-euripidea costituisce la nostra fonte più importante, chiarisce che nei vasi, e in particolare nel cratere berlinese del Pittore di Dario i riferimenti non sono univoci: taluni richiamano la situazione della tragedia, ad esempio la presenza del dio-fiume Strimone (che il drammaturgo, forse innovando, introduce come padre di Reso in luogo di un mortale), altri corrispondono alla narrazione epica, come il gesto di Atena che tocca la fronte di Reso, da intendersi come l’atto di indurre al re dormiente il cattivo sogno di cui parla *Il. X*, 496-97. La conclusione, secondo Giuliani, è che le scene vascolari non vogliono rappresentare né la tragedia né il brano epico ma semplicemente la storia di Reso.



*Diomede uccide Reso e Odisseo ruba cavalli traci,*  
cratere a volute apulo attribuito al Pittore di Dario, ca 340 a.C.,  
Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung 1984.39

Al pittore non interessa la letteratura, come potrebbe sembrare a prima vista, bensì il mito. “La distinzione – osserva Giuliani – può sembrare un voler spaccare il capello in quattro, ma non è così se consideriamo quelle che erano le aspettative del pubblico” (p. 85). Perché i vasi apuli erano oggetti di lusso prodotti per essere collocati nelle tombe e le scene dipinte avevano un significato eminentemente allegorico, legato al rituale funebre; agli occhi dell’osservatore stabilivano un legame fra il mito e la realtà, ovvero lo *status* del defunto e il lutto dei congiunti. La scelta del tema determinava il messaggio che i familiari affidavano alla comunità, e il vaso costituiva lo specchio in cui la realtà della morte si rifletteva allegoricamente nel mito (Small 2003). Il fatto che le scene risultino così spesso vicine a situazioni letterarie, specialmente a quelle drammatiche, non dipende secondo Giuliani dalla volontà dei pittori di ‘illustrare’ questo o quel testo, ma dal fatto che la società per i quali i vasi erano prodotti era una società colta e letterata, in cui una buona parte della popolazione frequentava i teatri e leggeva o ascoltava ogni genere di opere, comprese le tragedie (Giuliani 2001, 17-38, specialmente 22-27; Giuliani 2003, specialmente pp. 231-262; Giuliani 2010, pp. 239-256). Tragedia, commedia, epica, oratoria e altre forme alleggiavano, per così dire, nell’aria e permeavano la vita di larghi strati della popolazione. Giuliani insiste



su questo punto in modo particolare nei contributi più recenti, ove parla di *Bilder für Hörer e Bilder für Leser*, cioè di immagini per uditori e immagini per lettori, ipotizzando che la vasta circolazione dei testi plasmasse le aspettative del pubblico e condizionasse il lavoro dei ceramografi (Giuliani 2002, pp. 338-343). Le stesse orazioni pronunciate durante le cerimonie funebri potevano costituire un supporto all'interpretazione delle scene. Si tratta di una proposta raffinata, che piegherebbe le 'mani libere' dei ceramografi rispetto ai loro presunti modelli teatrali, senza però negare a priori che il teatro esercitasse un'influenza sulla genesi delle scene. Anzi il contrario: poiché se è il mito al centro dell'interesse, pare ovvio che la tradizione figurativa, i racconti epici più popolari, singole versioni drammatiche di successo fornissero spunti e motivi che contribuivano a conferire *appeal* alla scena rappresentata.

d) *Pots and Plays* di Oliver Taplin. Di altro segno il tentativo di superamento delle posizioni tradizionali operato da Oliver Taplin (Taplin 2007a). *Pots and Plays*, il titolo del suo ultimo libro sull'argomento, è divenuto quasi una formula, come dimostra il convegno organizzato nel marzo 2011 presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (un indice degli interventi con brevi *abstracts* è disponibile *on-line*), l'intestazione del presente seminario e il tema di ricerca di questa stessa rivista. La posizione di Taplin (sul testo si vedano la recensione di Anna Banfi nel numero 65 di Engramma e il testo della conferenza tenuta da Oliver Taplin presso l'università di Catania nel gennaio 2010, nel numero 78 di Engramma) è per certi aspetti più tradizionale di quella di Giuliani. A scorrere il volume si nota subito che la struttura ricalca quella delle *Études* di Séchan: un'introduzione metodologica che pone i fondamenti dell'indagine e delinea uno scenario plausibile per la diffusione della tragedia attica in Italia meridionale nel IV secolo, poi cinque capitoli dedicati all'analisi dei singoli vasi, uno ciascuno per Eschilo e Sofocle, due per Euripide (uno per i drammi conservati, uno per quelli frammentari), uno infine per le tragedie perdute non identificabili. Il materiale 'euripideo' è stato diviso in due poiché da solo fornisce quasi la metà delle scene oggetto di analisi, 52 su 109, di cui 27 riferite a tragedie frammentarie, per un totale di oltre cento pagine.

L'obiettivo primario dichiarato da Taplin è di riportare al centro dell'attenzione il rapporto fra i vasi e il teatro. Tutta la prima parte dell'introduzione è dedicata a delineare un contesto storico nel quale il fenomeno dell'influenza teatrale sulla ceramografia, fenomeno inteso qui nella sua accezione più ampia, risulti plausibile. Si tratta della discussione dei pochi dati, letterari e archeologici, sui quali è possibile fondare l'affermazione che il dramma attico abbia goduto di popolarità in Italia meridionale e in Sicilia durante il IV secolo. La conclusione è, questa volta sì, estremamente ottimista (in senso letterale e non traslato): "it is not quite a hundred percent certain that 'Attic tragedies were both popular and performed in the fourth century in Apulia', but it is extremely likely – perhaps ninety-nine percent?". Qui è il presupposto dell'intero lavoro: è altamente probabile che il teatro tragico sia stato ben presente ai pittori di vasi, dunque possiamo aspettarci che abbia esercitato un'influenza sulla loro opera. Taplin rivendica a più riprese che un simile assunto non significa affatto aderire alle vecchie tesi 'ottimistiche'. Il pittore e il suo pubblico appaiono a Taplin interessati alla storia che le immagini raccontano, non alla realtà del palcoscenico che può celarsi dietro di essa: "the tragedy-related pictures [...] are paintings of a myth, not paintings of a play" (p. 28). Ma questo non autorizza la conclusione che non esista alcun rapporto fra immagine e tragedia, come sostengono gli scettici:

The vases are not, then, accordingly to my approach, banal 'illustrations', nor are they *dependent* or *derived* from plays. They are *informed* by the plays; they mean more, and have more interest and depth, for someone who knows the play in question. That is what I mean by calling a vase 'related to a tragedy' (p. 25).

In sostanza Taplin propone di sostituire al rapporto di subordinazione della letteratura 'ottimistica', che considerava l'immagine un mero riflesso della *performance*, un rapporto mediato e complesso, in cui gli stimoli che provengono dal teatro vengono rielaborati dai pittori in modo costruttivo: producendo immagini possono allontanarsi anche significativamente dall'impulso di partenza. Questo tipo di rapporto si evidenzia per contrasto con i vasi 'comici', nei quali i richiami convenzionali al teatro sono chiarissimi (maschere, costumi con grandi falli pendenti, pance e sederi sporgenti, piattaforme sopraelevate e dotate di scale su cui agiscono gli attori). Nulla di simile esiste nei vasi a soggetto tragico, nei quali le allusioni alla scena mancano del tutto, e anzi vi sono particolari incompatibili con la prassi drammatica, il più comune dei quali è la nudità eroica della maggior parte dei personaggi maschili in giovane età. Anche le sontuose vesti ricamate a maniche lunghe indossate da re e stranieri, spesso interpretate come costumi di scena, sono solo un motivo *standard* che caratterizza le figure esotiche e non costituisce un legame con il teatro (certo, la loro derivazione dai costumi di scena è possibile: ma altro è la genesi di un motivo, altro il suo significato funzionale).

Per questo Taplin si sforza di individuare nelle immagini degli elementi che potessero servire come ‘segnali’ del rapporto col teatro: segnali non espliciti come quelli delle scene comiche, ma tali comunque da orientare e arricchire la lettura che uno spettatore ‘informato’ poteva fare dell’immagine. Questi elementi sono, secondo Taplin, classificabili in tre gruppi: a) spunti narrativi; b) segnali di relazione interni; c) segnali extradrammatici. Per il primo gruppo il meccanismo sembrerebbe semplice: se i particolari di una scena ricordano da vicino una tragedia, lo spettatore coglieva la relazione, in caso contrario questo non avveniva. In realtà la questione è più complicata: l’alto numero delle tragedie circolanti (nell’ordine delle migliaia), il peso delle scelte individuali nel privilegiare un aspetto o un altro della storia, la possibilità di divaricazioni di origine iconografica fanno sì che né la corrispondenza dei contenuti sia garanzia di riconoscibilità del riferimento alla tragedia, né eventuali discrepanze siano ragione sufficiente per negare che tale rapporto esista. Taplin insiste sul fatto che la vicinanza fra un’immagine e una tragedia non è *mai* di per sé decisiva: ogni singolo caso necessita di un approccio, per così dire, individuale, una considerazione bilanciata di tutte le componenti in gioco.

Simile è il discorso per i ‘segnali di relazione’ interni. Il fatto che le scene tragiche non abbiano mai, a differenza di quelle comiche, richiami teatrali espliciti non significa che non vi si possa individuare nessuna traccia di ciò che dal teatro proveniva. Al contrario, la familiarità del pittore e dello spettatore con la dimensione visuale della *performance* fa sì che certi elementi si trasferissero più o meno consapevolmente dalla scena all’immagine, finendo per entrare nel repertorio iconografico. Elementi inevitabilmente eterogenei, che Taplin elenca e puntualmente commenta: 1) il costume; 2) i *kothurnoi*; 3) i portici; 4) l’arco di roccia; 5) le figure anonime; 6) il vecchietto (detto Pedagogo); 7) le Furie e altre figure correlate; 8) le scene di supplica. Cosa importante, nessuno di essi secondo Taplin può essere considerato un indicatore infallibile della connessione teatrale, ma alcuni hanno più peso di altri: l’arco di roccia (4) e il pedagogo (6) sarebbero ad esempio “pretty strong *prima facie* indicators” (p. 37), segnali quasi più espliciti che impliciti, derivati forse da elementi prefabbricati della scenografia (l’arco) e da un personaggio usato di frequente dai tragediografi (Pedagogo). Si potrebbe obiettare che, indipendentemente dalla sua natura, un indicatore non sicuro è sempre più fonte di dubbio che di certezza ed è quindi discutibile che possa essere considerato un ‘segnale’. In ogni caso non è questa la sede per valutare nel merito l’affidabilità di ciascuno di essi: alcuni, in particolare l’arco di roccia, indicatore di *prima facie*, lo sono già stati, con conclusioni negative (Roscoino 2003, pp. 75-99).

Il terzo gruppo di segnali, apparentemente marginale rispetto ai primi due, è costituito dai segnali extradrammatici, ovvero non legati direttamente alla *performance* scenica. Si tratta essenzialmente di due particolari: la presenza nelle scene di iscrizioni con nomi di personaggi in dialetto attico attribuiti e la rappresentazione di tripodi. Il primo è ben comprensibile: nell’Apulia linguisticamente dorica i nomi con vocalismo attico sembrano indicare una centralità della tragedia nella formazione del repertorio narrativo popolare, se non addirittura che le iscrizioni fossero copiate da fonti scritte (ma su questo punto ci sono indizi in senso contrario). Quanto ai tripodi, essi sono poco comuni nella ceramografia magnogreca e il vaso di Pronomos mostra che erano probabilmente legati alle vittorie negli agoni teatrali.



### III. Ricognizione bibliografica (a cura di Claudia Crocetta, Emanuele Pulvirenti) aggiornamento a luglio 2012

Il presente lavoro si propone come un primo strumento di orientamento per la ricerca bibliografica sul tema *'Pots&Plays – scene teatrali e pittura vascolare, V-IV secolo a.C.'*. Scopo di questa ricognizione non è fornire un quadro esaustivo degli studi sul tema, ma proporre i testi base di riferimento, e segnalare spunti – contenuti in monografie o saggi particolarmente illuminanti – utili per la definizione di una strumentazione ermeneutica originale e rigorosa.

Per la vastità quasi sterminata dell'ambito di ricerca, e per la natura metodologicamente innovativa del nuovo fronte di studi, la ricognizione bibliografica qui proposta si configura necessariamente come un lavoro *in fieri*, che sarà soggetto a costanti aggiornamenti e ampliamenti. In questa direzione, invitiamo gli studiosi e i membri della comunità scientifica internazionale interessati al tema a contattare il seminario di ricerca *Pots&Plays* che fa capo alla rivista "Engramma", per segnalare integrazioni e aggiornamenti, scrivendo all'indirizzo <engramma@engramma.it>.

Per alcuni dei testi presentati in questa selezione, si è ritenuto utile proporre una scheda bibliografica, più o meno ampia: le schede si presentano con una struttura non uniforme, dovuta all'eterogeneità degli approcci disciplinari all'argomento e alla minore o maggiore puntualità e pertinenza delle voci bibliografiche selezionate rispetto al tema di ricerca *Pots&Plays*.

Aellen 1994

C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personifications dans la céramique italote*, voll. I-II, Zürich 1994.

Allan 2001

W. Allan, *Euripides in Megale Hellas. Some Aspects of the Early Reception of Tragedy*, "GaR" 48, 2001, pp. 67-86.

Alroth 1992

B. Alroth, *Changing Modes in the Representation of Cult Images*, in *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult (Delphi, 16-18 novembre 1990), ed. by R. Hägg, Athènes-Liège 1992, pp. 9-46.

Arias 1990

P.E. Arias, *Mito greco sui vasi attici rinvenuti in Sicilia*, in *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia*, Atti del convegno internazionale (Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 28 marzo–1 aprile 1990), vol. 1, Palermo 1996, pp. 11-18.

Arnott 1962

P.D. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the 5th Century B.C.*, Oxford 1962.

Arnott 1989

P.D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York 1989.

Bertino 1975

A. Bertino, *Sulla fonte di ispirazione delle scene di soggetto teatrale sui vasi a figure rosse del IV secolo a.C.*, in *Archaeologica. Scritti in onore di Aldo Neppi Modona*, a cura di N. Caffarelli, Firenze 1975.

Bieber 1961

M. Bieber, *History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961.

Bleecker Luce Jr 1908

S. Bleecker Luce Jr., *A Scene from Aristophanes on a Greek Vase-Painting*, "Classical Weekly" 11, nr. 24, 1908, pp. 186-188.

Boardman 1975

J. Boardman, *Athenian Red-Figured Vases. The Archaic Period. A Handbook*, London 1975.

Boardman 1989

J. Boardman, *Athenian Red-Figured Vases. The Classical Period*, London 1989.

Boardman 1990

J. Boardman, *The Greek Art of Narrative*, in *Eumousia. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou*, ed. by J.-P. Descœudres, Sydney 1990, pp. 57-62.

Bottini 1992

A. Bottini, *Archeologia della salvezza*, Milano 1992.

Bremer 1976

J.M. Bremer, *Why Messenger-Speeches?*, in *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, ed. by J.M. Bremer, S. Radt, C.J. Ruijgh, Amsterdam 1976, pp. 29-48.

Breton Connelly 1993

J. Breton Connelly, *Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion*, in *Narrative and Image in Attic Vase Painting*, ed. by P.J. Holliday, New York 1993.

Brown 1984

A.L. Brown, *Three and Scene-Painting Sophocles*, "ProcCambrPhilSoc" 210, 1984, pp. 1-17.

Calder 1979

W.M. Calder III, *A Reconstruction of Euripides Philoctetes*, in *Greek Numismatics and Archaeology. Essays in Honor of Margaret Thompson*, ed. by O. Mørkholm and N.M. Waggoner, Wetteren 1979, pp. 53-62.

Capone 1935

G. Capone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Firenze 1935.

Catteruccia 1951

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

Corchia 1990

R. Corchia, *Parola e immagine: dalla 'poesia' all'iconografia*, "Archeologia Classica" XLII, 1990, pp. 377ss.

Csapo 2001

E. Csapo, *The First Artistic Representations of Theatre: Dramatic Illusion and Dramatic Performance in Attic and South-Italian Art*, in *Theatre and Visual Arts*, ed. by G. Katz and D. Pietropaolo, Ottawa 2001, pp. 17-38.

Csapo, Slater 1995

E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995.

De Cesare 1997

M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997.

Döhle 1967

B. Döhle, *Die Achilleis des Aischylos in ihrer Auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts*, "Klio" 49, 1967, pp. 63-149.

Donoyelle, Iozzo 2009

M. Donoyelle, M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile*, Paris 2009.

Easterling 1993

P. Easterling, *Actor as Icon*, in *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, ed. by P. Easterling and E. Hall, Oxford 2002.

Easterling 2002

*Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, ed. by P. Easterling and E. Hall, Oxford 2002.

Ghiron Bistagne 1971

P. Ghiron Bistagne, *La messa in scena della commedia attica antica*, "Dioniso" XLV, 1971, pp. 231-250.

Gigante 1971

M. Gigante, *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Napoli 1971.

Giuliani 1995

L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen fuer 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, pp. 71-86.

Giuliani 1998

L. Giuliani, *Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula*, in *Im Spiegel des Mythos, Bilderwelt und Lebenswelt*, atti del colloquio (Roma, 19-20 febbraio 1998), hrsg. von F. de Angelis und d S. Muth, Wiesbaden, 1999, pp. 43-52.

Giuliani 2001

L. Giuliani, *Sleeping Furies. Allegory, Narration and the Impact of Texts in Apulian Vase-Painting*, "ScrClIsr" 20, 2001, pp. 17-38: spec. 22-27.

Giuliani 2002

L. Giuliani, *Bilder für Hörer und Bilder für Leser. Zur Veränderung der narrativen Ikonographie in klassischer Zeit*, in *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Eine Ausstel.*, im Martin-Gropius-Bau (Berlin 1. Mär. - 2. Jun. 2002) und in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bonn 5. Jul. - 6. Okt. 2002), Mainz 2002, pp. 338-343.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003, spec. pp. 231-262.

Giuliani 2009

L. Giuliani, *Rhesos. On the Production of Images and the Reading of Texts*, in *Μυθοι, κείμενα, εικόνες. Ομηρικά έπη και αρχαία ελληνική τέχνη. Από τα Πρακτικά του ΙΑ' διεθνούς Συνεδρίου για την Οδύσσεια, Ιθάκη, 15-19 Σεπτ. 2009 (Myths, Texts, Images. Homeric Epics and Ancient Greek Art, Proceedings of the 11th International Symposium on the Odyssey, Ithaca, Sept. 15-19, 2009)*, ed. by E. Walter-Karydi, Ιθάκη 2010, pp. 239-256.

Giuliani e Most 2007

L. Giuliani, G.W. Most, *Medea in Eleusis*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.

Goldhill e Osborne 1994

S. Goldhill, R. Osborne, *Art and Text in the Ancient Greek Culture*, Cambridge-New York 1994.

Gogos 1985

S. Gogos, *Die Andromache des Euripides auf einem Kraterbild in Bari. Eine neue Interpretation*, in *Lebendige Altertumswissenschaft. Festgabe zur Vollendung des 70. Lebensjahres von Hermann Vetters*, hrsg. von Komitee Festschr. für Hermann Vetters, Wien 1985, pp. 77-79.

Goldman 1910

H. Goldman, *The Oresteia of Aeschylus as Illustrated by Greek Vase-Painting*, "HarvStClPhil" 21, 1910, pp. 110-159.

Green 1980

J.R. Green, *Additions to "Monuments illustrating Old and Middle Comedy"*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 27, 1980.

Green 1982

J.R. Green, *Dedications of Masks, "RA"*, 1982, pp. 237-248.

Green 1985

J.R. Green, *A Representation of the Birds of Aristophanes*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, ed. by J. Frel and S. Knudsen Morgan, vol. 2, Malibu 1985, pp. 95-118.

Green 1985a

J.R. Green, *Drunk Again. A Study in the Iconography of the Comic Theater*, "AJA" 89, 1985, pp. 465-472.

Green 1991

J.R. Green, *Notes on Phlyax Vases*, "NumAntCl" 20, 1991, pp. 49-56.

Green 1991a

J.R. Green, *On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens*, "GrRomByzSt" 32, 1991, pp. 15-50.

Green 1994

J.R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, London 1994.

Green 1995

J.R. Green, *Rolling Drunk. A Comic Slave in Canberra and some Iconographic Conventions*, "NumAntCl" 24, 1995, pp. 189-205.

Green 1995a

J.R. Green, *Theatrical Motifs in Non Theatrical Contexts on Vases of Later Fifth and Fourth Century*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies", Supplement 66: Stage Directions, 1995, pp. 93-122.

Green 2001

J.R. Green, *Comic Cuts. Snippets of Action on the Greek Comic Stage*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 45, 2001, pp. 37-64.

Green, Handley 1995

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

Gregory 2005

*A Companion to Greek Tragedy*, ed. by J. Gregory, Malden (MA) 2005

Hall 2007

E. Hall, *Tragedy Personified*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.

Hamilton 1992

P.J. Hamilton, *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor 1992.

Haupt 1896

G. Haupt, *Commentationes archaeologicae in Aeschylum*, in *Dissertationes philologicae Halenses*, vol. 13.2, Halis Saxonum, 1896 [1897].

Hauser 1905

F. Hauser, *Nausikaa: Pyxis im Fine-Arts-Museum zu Boston*, "ÖJh" 8, 1905, pp. 18-41.

Hausmann 1958

U. Hausmann, *Zur Antiope des Euripides. Ein hellenistischer Reliefbecher in Athen*, "AM" 73, 1958, pp. 50-57.

Hoffmann 1994

H. Hoffmann, *Dulce et decorum est pro patria mori: The Imagery of Heroic Immortality on Athenian Painted Vases, in Art and Text in the Ancient Greek Culture*, in S. Goldhill, R. Osborne, *Art and Text in the Ancient Greek Culture*, Cambridge-New York 1994, pp. 28-51.

Howe 1953

Th.Ph. Howe, *Illustrations to Aeschylus' Tetralogy on the Perseus Theme*, "AJA" 57, 1953, pp. 269-275.

Huddilston 1898

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

Huddilston 1898a

J.H. Huddilston, *The Attitude of the Greek Tragedians Toward Art*, London 1898.

Huddilston 1899

J.H. Huddilston, *An Archaeological Study of the Antigone of Euripides*, "AJA" 3, 1899, pp. 183-201.

Huddilston 1900

J.H. Huddilston, *Die Griechische Tragoedie im Lichte der Vasenmalerei*, Freiburg 1900.

Jameson 1986

M.H. Jameson, *Sophocles, Antigone 1005-1022. An Illustration*, in *Greek Tragedy and Its Legacy. Essays presented to D.J. Conacher*, ed. M. Cropp, Calgary 1986, pp. 59-65.

Jucker 1998

I. Jucker, *Euripides und der Mythos von Orest und Iphigenie in der bildenden Kunst*, in *Euripides, Iphigenie bei den Taurern*, hrsg. von B. Zimmermann, Stuttgart 1998, pp. 105-138.

Karamanou 2002-2003

I. Karamanou, *An Apulian Volute-Crater Inspired by Euripides' Dictys*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 46, 2002-2003, pp. 167-175.

Kenner 1941

H. Kenner, *Zur Achilleis des Aischylos*, "ÖJh" 33, 1941, pp. 1-24.

Kerényi 1961

K. Kerényi, *Aischylos und das Werk eines Vasenmalers in Ancona*, "RM" 68, 1961, pp. 164-166.

Keuls 1974

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

Keuls 1978

E. Keuls, *Aeschylus' Niobe and Apulian Funerary Symbolism*, "ZPE" 30, 1978, 41-68.

Keuls 1978a

E. Keuls, *The Happy Ending. Classical Tragedy and Funerary Art*, "MededRom", n.s. 5, 40, 1978, pp. 83-91.

Keuls 1990

E.C. Keuls, *Clytemnestra and Telephus in Greek Vase-Painting*, in *Eumousia, Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou*, ed. by J.-P. Descœudres, Sydney 1990, pp. 87-94.

Keuls 1996

E. Keuls, *Scenes from Attic Tragedy on Vases Found in Sicily and Lipari*, in *I vasi attici e altre ceramiche coeve in Sicilia*, Atti del convegno internazionale (Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 28 marzo-1 aprile 1990), Palermo 1996, pp. 55-64.

Keuls 1997

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

Klein 1886

W. Klein, *Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei*, 2. umgearb. Aufl., Wien 1886.

Kossatz Deissmann 1978

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

Lissarrague 2007

F. Lissarrague, *Looking at the Shield Devices: Tragedy and Vase-Painting*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007, pp. 151-164.

Lissarrague 2008

F. Lissarrague, *Image and Representation in the Pottery of Magna Graecia*, in *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, ed. by M. Revermann and P. Wilson, Oxford 2008.

Lowenstam 1992

S. Lowenstam, *The Use of Vase-Depictions in Homeric Studies*, "Transactions of the American Philological Association" 122, 1992, pp. 165-198.

Lowenstam 1997

S. Lowenstam, *Talking Vases. The Relationship Between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth*, "Transactions of the American Philological Association" 127, 1997, pp. 21-76.

Lowenstam 2008

S. Lowenstam, *As Witnessed by Images. The Trojan War in Greek and Etruscan Art*, Baltimore 2008.

March 1989

J. March, *Euripides' Bakchai: A Reconsideration in the Light of Vase Painting*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 36, 1989, pp. 1-65.

March 2000

J.R. March, *Vases and Tragic Drama. Euripides' Medea and Sophocles' lost Tereus*, in *Word and Image in Ancient Greece*, ed. N.K. Rutter and B.A. Sparkes, Edinburgh 2000, pp. 119-139.

Mayo 1982

M.E. Mayo, *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*, Richmond (VA) 1982.

Messerschmidt 1932

F. Messerschmidt, *Bühnebild und Vasenmalerei*, "RM2 1932, pp. 123-151.

Metzger 1951

H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV siècle*, Paris 1951.

Metzger 1965

H. Metzger, *Recherches sur l'Imagerie Athenienne*, Paris 1965.

Metzger 1976

H. Metzger, *Creation consciente ou image graffée? A propos d'une figure de jeune dieu chthonien des arts de l'Italie méridionale*, Rome 1976.

Metzger 1984

H. Metzger, *Une nouvelle approche del l'image*, "BsocBiblReinach" 2, 1984, pp. 5-9.

Mingazzini 1965-66

P. Mingazzini, *Pitture vascolari e frontespizi di drammi teatrali*, "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia" 38, 1965-66, pp. 69-77.

Moret 1975

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

Moret 1987

J.M. Moret, *Oedipe, la Sphinx et les Thebains. Essai de mythologie iconographique*, Genève 1987.

Nalimova 2010

N.A. Nalimova, *Phigalian Frieze and Trojan Euripides' Tragedies. On the Question of the Influence of Theater upon the Ancient Greek Plastic Arts*, "Aristej. Aristeas. Philologia classica et historia antica" 1, 2010, pp. 131-142.

Neiiendam 1987

K. Neiiendam, *A Fresco Showing a Hellenistic Performance of Euripides' Iphigenia in Aulis*, "Analecta Romana Instituti Danici" 16, 1987, pp. 53-59.

O'Sullivan 2008

P. O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides, and Tragic Painting. Two Scenes from Agamemnon and Hecuba*, "AJPh" 129, 2008, pp. 173-198.

Padgett 1993

M.J. Padgett, *Vase-Painting in Italy. Red Figure and Related Works in the Museum of Fine Arts*, Boston 1993.

Paton 1908

- J.M. Paton, *The Death of Thersites on an Apulian Amphora in the Boston Museum of Fine Arts*, "AJA", 12, 1908, pp. 406-416.
- Petersen 1915  
E. Petersen, *Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst*, Bonn 1915.
- Pickard Cambridge 1928  
A.W. Pickard Cambridge, *Rec. a L. Séchan, Études sur la tragédie Grecque etc.*, "CIR" 42, 1928, pp. 25-26.
- Pickard Cambridge 1946  
A.W. Pickard Cambridge, *The Theater of Dionysus at Athens*, Oxford 1946.
- Pickard Cambridge 1953  
A.W. Pickard Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953.
- Rasmussen, Spivey 1991  
*Looking at Greek Vases*, ed. by T. Rasmussen and N. Spivey, Cambridge 1991.
- Reinhardt 2008  
U. Reinhardt, *Hellenistische Reliefbecher mit Szenen aus Dramen des Euripides und die antiken Anfänge textbegleitender Illustrierung*, "WSt" 121, 2008, pp. 85-102.
- Robert 1881  
C. Robert, *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin 1881.
- Robert 1890  
C. Robert, *Homerische Becher*, in *50. Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, Berlin 1890, pp. 1-96.
- Roscino 2003  
C. Roscino, *Elementi scenici ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico. L'arco roccioso, in Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Atti del convegno internazionale (Roma 16-18 ottobre 2001), a cura di A. Martina, Roma 2003 [ma 2004], pp. 75-99.
- Rudolph 1996  
W. Rudolph, *Euripides' Hippolytos. Once or Twice? A Bronze Relief Tondo in the Indiana University Art Museum. The Myth of Hippolytos*, "Thetis" 3, 1996, pp. 81-98.
- Rutter, Sparkes 2007  
N.K. Rutter, B.A. Sparkes, *Vases and Tragic Drama: Euripides' Medea and Sophocles' lost Tereus*, in *Word and Image in Ancient Greece*, ed. by N.K. Rutter, B.A. Sparkes, Edinburgh, 2007, pp. 119-139.
- Schauenburg 1967  
K. Schauenburg, *Die Bostoner Andromeda-Pelike und Sophokles*, "AuA" 13, 1967, pp. 1-10.
- Schefold 1976  
K. Schefold, *Sophokles' Aias auf einer Lekythos*, "AntK" 19, 1976, pp. 71-78.
- Schmidt 1967  
M. Schmidt, *Herakliden. Illustrationen zu Tragödien des Euripides und Sophokles*, in *Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold zu seinem 60. Geburtstag am 26. Januar 1965*, hrsg. M. Rohde-Liegle et al., Bern 1967, pp. 174-185.
- Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976  
M. Schmidt, A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel*, Basel 1976.
- Séchan 1926  
L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- Seeberg, Green, Webster 1995  
A. Seeberg, J. Green, T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy. Third edition, rev. and enl.*, ed. by A. Seeberg, J.R. Green, T.B.L. Webster, London 1995 ("BICS", Suppl. 50).
- Sestieri 1959  
P.C. Sestieri, *Riflessi di dramma eschilei nella ceramica pestana*, "Dioniso" 22, 1959, pp. 40-51.
- Shapiro 1993  
H.A. Shapiro, *Personification in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts. 600-400 B.C.*, Zürich 1993.
- Shapiro 1994  
H.A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, London 1994.
- Shuttleworth Kraus 2007  
*Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.



Small 1972

J.P. Small, *Studies Related to the Theban Cycle on Late Etruscan Urns*, PhD Diss., Princeton University, 1972.

Small 2003

J.P. Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003.

Snodgrass 1998

A. Snodgrass, *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge 1998.

Taplin 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

Taplin 1978

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978.

Taplin 1994

O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama*, Oxford-New York 1994.

Taplin 1995

O. Taplin, *Opening Performance: Closing Texts?*, "Essays in Criticism" 45, 1995, pp. 93-120.

Taplin 2007

O. Taplin, *A New Pair of Pairs: Tragic Witness in Western Greek Vase-Painting?*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Krus, Oxford 2007

Taplin 2007a

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

Taplin, Wyles 2010

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

Todisco 2002

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

Todisco 2003

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

Todisco 2006

L. Todisco, *Pittura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Bari-Roma 2006.

Touchefeu 1983

O. Touchefeu, *Lecture des images mythologiques: un exemple d'images sans texte, la mort d'Astyanax*, in *Image et Céramique Grecque: actes du colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982*, éd. par F. Lissarrague et F. Thelamon, Rouen 1983.

Trendall 1953

A.D. Trendall, *The Choephoroi Painter*, in *Studies Presented to David Moore Robinson*, ed by G.E. Mylonas, II, Saint Louis 1953, pp. 114-126.

Trendall 1967

A.D. Trendall, *Phlyax Vases*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Supp., 19, 1967.

Trendall 1974

A.D. Trendall, *Early South Italian Vase-Painting*, Mainz 1974.

Trendall 1982

A.D. Trendall, *Vase-Painting in South Italy and Sicily*, in M.E. Mayo, *The Art of South Italy. Vases from Magna Grecia*, Richmond (VA) 1982.

Trendall 1983

A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl., 41, 1983.

Trendall 1987

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

Trendall 1989

A.D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily: A Handbook*, London 1989.

Trendall 1991

A.D. Trendall, *Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting*, in *Looking at Greek Vases*, ed. by T. Rasmussen and N. Spivey, Cambridge 1991.

Trendall e Cambitoglou 1983

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl. 42, 1983.

Trendall e Webster 1971

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

Valakas 2002

K. Valakas, *The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr Plays*, in *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, ed. by P.E. Easterling and E. M. Hall, Cambridge 2002, pp. 71-94.

Vogel 1886

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

Walters 1894

H.B. Walters, *Illustrations of Euripides' 'Phoenissae'*, "CIR" 8, nr. 7, 1894, pp. 325-327.

Watzinger 1899

C. Watzinger, *De vasculis pictis Tarentinis capita selecta*, Darmstadtii 1899.

Webster 1935

T.B.L. Webster, *Der Niobidenmaler*, Leipzig 1935.

Webster 1948

T.B.L. Webster, *South Italian Vases and Attic Drama*, "CIQ" 42, 1948, nr. 1-2, pp. 15-27.

Webster 1954

T.B.L. Webster, *Fourth Century Tragedy and the Poetics*, "Hermes" 82, fasc. 3, 1954, pp. 294-308.

Webster 1972

T.B.L. Webster, *Potter and patron in Classical Athens*, London 1972.

Webster 1967

T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, Bull. Suppl., Institute of Classical Studies, London 1967.

Webster 1978

T.B.L. Webster, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, London 1978.

Webster 1995

T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy*, revised and enlarged by J.R. Green and A. Seeberg, Institute of Classical Studies, University of London, School of Advanced Study, 1995 (III) voll. I-II

Weitzmann 1949

K. Weitzmann, *Euripides Scenes in Byzantine Art*, "Hesperia", 1949, pp. 159-210.

Zeitlin 1994

F.I. Zeitlin, *The Artful Eyes: Vision Ekphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre Vases*, in S. Goldhill, R. Osborne, *Art and Text in the Ancient Greek Culture*, Cambridge-New York 1994.

Zeitlin 2009

F.I. Zeitlin, *Under the Sign of Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Lexington 2009.

Zwierlein-Diehl 1975

E. Zwierlein-Diehl, *Rec. a. A.D. Trendall, T.B.L. Webster, Illustrations of Greek Drama*, London 1971, "Gnomon", 1975, pp. 64-74.



## Schede bibliografiche a cura di Claudia Crocetta ed Emanuele Pulvirenti

Aellen 1994

C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, voll. I-II, Zürich 1994.

Il notevole testo di Aellen, suddiviso in due volumi (dei quali il II contiene la bibliografia e i riferimenti iconografici), può considerarsi interessante ai fini di un approfondimento molto specialistico sulla tematica del rapporto tra pittura vascolare e tragedia. Una particolare focalizzazione è riservata alle Erinni e alle Furie a partire dalla loro rappresentazione su vasi. La dissertazione prende le mosse dalla considerazione che “la céramique italiote est essentiellement funéraire, ce qui implique que les mythes se laissent interpréter à deux niveaux: un niveau narratif, qui retrace un passé mythico-historique, et un niveau funéraire, porteur d'un message eschatologique. [...] Les deux niveaux de lecture impliquent que tout, dans chaque scène, peut avoir une signification double, réelle et abstraite, concrète et symbolique à la fois” (vol. I, p. 15). Tale considerazione si riallaccia a quanto sostenuto in diversi scritti di A.D. Trendall, secondo il quale la scoperta e la disamina accurata della ceramografia italiota e siciliana ha apportato grande comprensione non soltanto sulla mitologia e sul teatro dei coloni e delle genti autoctone della Magna Grecia, ma anche sui loro costumi funerari e sulle loro pratiche religiose. Il concetto di “signification double, réelle et abstraite, concrète et symbolique” di cui parla Aellen, riferendosi all'interpretazione dei soggetti rappresentati sulla ceramica, si sviluppa fino alla dimostrazione (evidentemente agli antipodi dell'analisi di Séchan) che “la présence de personnifications dans la céramique ne permet en aucun cas de reconstituer des pièces de théâtre perdues. Au contraire. Toute notre étude prouve implicitement que les personnifications sont une invention purement iconographique” (vol. I, p. 20). Il testo è ripartito in tre sezioni. Nella prima, intitolata *Justice Cosmique*, si discute il tema della presenza delle Erinni e delle Furie (che l'autore individua come entità distinte) nella ceramica attica e italiota, partendo dalle loro sembianze fisiche e dai vari attributi che l'iconografia vascolare assegna loro, fino ad arrivare al problema della loro personificazione nella giustizia cosmica. Le riflessioni di questa parte dell'opera non possono prescindere dalla realtà di fatto che le Erinni ricevettero nuova cittadinanza mitologica a seguito dell'*Oresteia* eschilea. Nella seconda sezione, *Macrocosme*, la trattazione si interseca con altri casi di personificazione (le ninfe, le stagioni, il particolare caso di Aura) e con i concetti cardine di spazio e tempo, forma e funzione delle raffigurazioni, e i significati cogenti che l'immagine vascolare trasmette sui vari piani interpretativi (umano, divino e dello spettatore). L'ultima parte, *Microcosme*, costituisce il traguardo ideale del percorso speculativo di Aellen: la questione viene riportata sul piano della recitazione e del *pathos*, dell'immagine e dell'*ethos*, culminando nel passaggio figurativo che ha fatto del *daimon* una figura astratta. (e.p.)

Alroth 1992

B. Alroth, *Changing Modes in the Representation of Cult Images*, in *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult (Delphi, 16-18 novembre 1990), ed. by R. Hägg, Athènes-Liège 1992, pp. 9-46.

L'accurato articolo della Alroth prende in esame il problema della rappresentazione delle immagini di culto nella figurazione vascolare e della relazione tra il dio stesso e la propria rappresentazione artistica più o meno 'realistica' o 'idealizzata'. Si pone, dunque, in relazione, per via interposta, il mondo della scultura e della coroplastica con il mondo della ceramografia, le cui rappresentazioni di scene mitiche e più raramente culturali manifestano spesso un alto grado di attinenza e aderenza all'elaborazione tragica del mito. In particolare, sono approfonditamente discusse le questioni relative alle eventuali differenze iconografiche alle quali potrebbero essere soggette le divinità quando sono rappresentate in forma di statua e alle differenze di rappresentazione delle medesime divinità in scene diverse. L'autrice argomenta anche sulla possibilità di tutti o di alcuni dei di essere soggetti a rappresentazione in forma di immagine di culto e della contestualizzazione di questi ultimi in particolari scene. Di grande interesse è l'indagine sulla linea di confine tra la figurazione delle divinità 'in persona' (*life-size*) e la figurazione delle loro sembianze di idoli culturali. L'autrice distingue le scene mitologiche da quelle di culto. Di maggiore rilevanza per il campo d'indagine di *Pots&Plays* sono le testimonianze iconografiche di scene mitologiche. Si rileva una netta volontà di distinguere a livello semiotico e semantico la presenza della divinità in persona dalla sua immagine culturale, spesso raffigurata in forma rigida e arcaizzante e come oggetto estraneo alla scena rappresentata. Alla relazione dell'iconografia vascolare con la tragedia si fa chiaro riferimento a proposito di un cratere di Berlino del Pittore di Hearst, raffigurante probabilmente una scena di *Eumenidi* e a un cratere lucano di Basilea che potrebbe ritrarre una scena del perduto *Laocoonte* sofocleo. (c.c.)

Bertino 1975

A. Bertino, *Sulla fonte di ispirazione delle scene di soggetto teatrale sui vasi a figure rosse del IV secolo a.C.*, in *Archaeologica. Scritti in onore di Aldo Neppi Modona*, a cura di N. Caffarelli, Firenze 1975.

Sulla fonte delle scene di soggetto teatrale sui vasi si sono susseguiti numerosi lavori. Uno per tutti, nonché testo di riferimento fondamentale e imprescindibile, è senz'altro quello di Séchan 1926, nel quale l'autore suppone una relazione diretta tra l'arte pittorica di V e IV secolo a.C. e lo sviluppo dei soggetti teatrali sui vasi, particolarmente su

quelli magnogreci. Spicca, per la sua prospettiva diametralmente opposta rispetto a quella appena citata, il breve saggio di Bertino: in esso l'autore, confutando l'opinione del Séchan, recupera invece quella già espressa da Mingazzini 1965-66, secondo il quale i vasi a soggetto teatrale sarebbero in realtà copie di frontespizi di drammi teatrali, o addirittura copie di "scene figurate intercalate come 'vignette' nelle colonne del testo drammatico. Infatti, data nel IV sec. a.C. la grande popolarità del teatro nonché la fortuna della tragedia attica in Magna Grecia, ci sembra giusto ammettere la diffusione sempre più crescente dei testi teatrali su papiri manoscritti" (p. 21). L'autore è costretto, in assenza di documentazione illustrata, a mantenere la propria proposta nel campo nebuloso delle ipotesi (p. 25); tuttavia richiama alla memoria, quale precedente illustre del proprio tentativo, l'esperienza di C. Robert (*Homerische Becher*, in *50. Programm zum Winkelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, Berlin 1890, pp. 1-96; ID., *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin 1890-1919, III, 1-3; ID., *Zwei homerische Becher*, "Jahrbuch", 1919, pp. 72ss.) e K. Weitzmann (*Illustrations of Euripides and Homer in the Mosaics of Antioch*, in *Antioch-on-the Orontes*, III, Princeton 1941, pp. 233ss.; ID., *Three "Bactrian" Silver Vessels with illustrations from Euripides*, "Art Bulletin" 25, 1943, pp. 289ss.; ID., *Ancient Book Illumination*, Cambridge (Mass.) 1959, cap. III, *Dramatic Poetry*), i quali, grazie all'abbondanza di testimonianze documentarie di età ellenistica e romana, poterono dimostrare la derivazione di motivi figurati da prototipi dell'illustrazione libraria. (e.p.)

Boardman 1990

J. Boardman, *The Greek Art of Narrative*, in *Eumisia. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou*, ed. by J.-P. Descœudres, Sydney 1990, pp. 57-62.

Partendo da studi recenti, J. Boardman si sofferma sul concetto di arte narrativa, ovvero lo sviluppo di una narrazione attraverso l'iconografia. Tale narrazione è possibile, secondo l'autore, "only with a succession of images" (p. 57), sebbene gli studi più recenti tendano a intravedere una narrazione anche in singole scene per via della presenza di personaggi che alludono al passato o al futuro, rispetto alla scena rappresentata, oppure per via dell'apparizione, in una scena singola, di figure o azioni che sono significative o operative solo prima o dopo l'evento rappresentato. La questione trattata da Boardman riguarda l'intelligibilità di una scena e i metodi attraverso i quali l'artista tende ad affinarla. L'autore sottolinea, a questo proposito, come il soggetto influenzi preliminarmente l'artista nella scelta della scena da rappresentare, nella "selective presentation of significant images which in themselves would be an adequate signal to the viewer of the whole subject" (pp. 58-59). Attraverso l'ausilio di numerosi esempi (alcuni desunti da ambiti della storia dell'arte diversi rispetto a quelli specificamente greci di V secolo a.C.), Boardman sviluppa il suo pensiero seguendo passaggi logici, approdando quasi naturalmente alla conclusione che l'interpretazione dell'osservatore moderno è sempre determinata dal punto di vista che egli assume nell'individuazione dei vincoli che imposero all'artista determinate scelte (siano essi, evidentemente, vincoli strutturali, narrativi o di committenza). (e.p.)

Breton Connelly 1993

J. Breton Connelly, *Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion*, in *Narrative and Image in Attic Vase Painting*, ed. by P.J. Holliday, New York 1993.

Il breve saggio è incluso in una raccolta di tema vario. Attraverso una focalizzazione stretta sul tema figurativo del Palladion, l'autore delinea una sistematica ed esaustiva analisi, assumendo come elementi cardine da una parte la tecnica figurativa, il supporto vascolare e le forme, l'iconografia, i metodi narrativi, e dall'altra il contesto storico culturale di riferimento, disponendo i dati sull'asse diacronico. Si postula l'assunto che l'osservazione dei mutamenti iconografici della raffigurazione dello stesso tema possa essere usata come strumento di studio dei processi di creazione dell'immagine e della sua evoluzione (p. 88). A partire dal VI secolo a.C. l'autore si prefigge di descrivere l'impatto degli eventi storici nel processo creativo dell'iconografia, proponendo una lettura degli schemi figurativi con un efficace approccio semiotico, considerando tali schemi alla stregua di modelli afferenti al sistema discreto del *language of images*. Per quanto riguarda i vasi dipinti con la tecnica delle figure nere, una prima fruttuosa osservazione pertiene all'ambito strettamente materiale e rileva la chiara relazione di dipendenza e condizionamento intercorrente tra la forma del vaso e gli schemi figurativi a cui essa fornisce il supporto. L'iconografia del tema del Palladion nella ceramica a figure nere affronta questioni svariate e correlate tra loro: i vasi presentano un'innovazione notevole, proponendo una figurazione frontale dello scudo della dea e il piede avanzante di Atena, chiaro indizio di movimento. Pare affermarsi nella pittura vascolare un modello iconografico di Atena che rivelerebbe una stretta dipendenza estetica dalla nuova statua che era fatta sfilare in processione in occasione delle Panatenee nella metà del VI secolo. Il problema della distinzione iconografica della rappresentazione della dea o del suo simulacro appare, stando alle conclusioni dell'autore, più una questione dei moderni che degli antichi, il cui occhio appariva meno sensibile a tale differenziazione (cfr. Shapiro 1989, pp. 27-36). Nella fase finale della tecnica a figure nere si riscontrano significativi cambiamenti nella rappresentazione di Atena, raffigurata in scala ridotta, sveltante sugli altri, posta su un alto piedistallo (così appare ad esempio nell'*hydria* del Pittore di Priamo). Anche la figura di Cassandra subisce dei mutamenti: la scala ridotta in cui è raffigurata tende ad enfatizzare la sua vulnerabilità e l'immagine infantile di vittima. Contributi antropologici e semiotici confortano l'osservazione dell'autore che pone in correlazione la (rara) figura nuda e giovanile di Cassandra con i riti di iniziazione femminili, testimoniati anche sul popolo di Atena nella scena del Palladio presente nella "Tazza di Onesimo". Il metodo narrativo delle suddette pitture vascolari viene variamente definito come "sinottico" (Snodgrass 1982) o "simultaneo" (Weitzmann 1970): l'intera

storia è narrata da una singola immagine. La tecnica a figure rosse presenta, rispetto al tema figurativo di riferimento, notevoli mutazioni di codice iconografico e di gesti. Maggiore enfasi riceve il rapporto di contrasto diretto tra la figura di Aiace, raffigurato con i tratti tipici del cacciatore-aggressore, con la spada sguainata, probabile influenza del gruppo scultoreo dei ‘Tirannicidi’, e quella di Cassandra inerme vittima-preda. La pittura vascolare a figure rosse è, inoltre, fortemente influenzata a livello tematico dalle suggestioni letterarie di Pindaro (*Pitica XI*) e, successivamente, soprattutto dalla tragedia attica (e.g. *Agamennone*, *Aiace Locrese* e la trilogia *Alessandro-Palamede-Troiane*). Il metodo narrativo subisce significativi mutamenti rispetto al precedente metodo sinottico, esplorando nuove dimensioni spazio-temporali. Weitzmann 1970 ha coniato la definizione di “monoscenico”, riferendosi alla particolare composizione della tradizione figurativa del tema che, attraverso una compressione della successione convulsa degli eventi, ottiene una unità spaziale e temporale. Tali unità compaiono rappresentate fianco a fianco come unità narrative autonome sulla campitura del vaso: per siffatta tipologia narrativa l’autore propone la definizione di “narrazione episodica”. (c.c.)

Capone 1935

G. Capone, *L’arte scenica degli attori tragici greci*, Firenze 1935.

Il saggio, significativo per la sua precocità e per la sua natura compendiarica, affronta alcune essenziali questioni legate al teatro antico, avvalendosi costantemente del supporto fornito dalle fonti letterarie. Il primo capitolo verte soprattutto sulle tecniche e sulle convenzioni della messa in scena (macchine sceniche, costumi, maschere). Alla figura dell’attore è dedicato il secondo capitolo: dell’attore si ricostruisce, attraverso un rigoroso e attento riferimento alle fonti antiche, l’arte mimico-drammatica rispetto sia alla componente verbale della sua recitazione (*hypokrisis*), sia a quella corporea, della gestica e dei movimenti di danza (*schemata*), in particolare del coro (*orkesis*). Di una certa rilevanza tematica per la nostra linea di indagine è il terzo capitolo, nel quale l’autore osserva sistematicamente i riflessi delle rappresentazioni teatrali (tragedie e drammi satireschi) sull’iconografia, con particolare attenzione alla pittura vascolare. L’apriorismo che contraddistingue tale modalità di analisi risente certamente della data di composizione del saggio e fornisce una chiara testimonianza del pregiudizievole primato delle fonti letterarie sulle testimonianze archeologiche, relegate a una funzione ancillare. Tuttavia, l’attenzione accurata nei confronti della riproduzione di una ‘prosemica’ presuntamente teatrale su supporto vascolare, rivela, nonostante i limiti ermeneutici, la tendenza a un’interpretazione non superficiale della testimonianza materiale. Preludio a uno studio più moderno è anche l’enfasi posta sulla gestica, analizzata come un ‘peculiare’ del teatro, rispondente a un codice che solo in parte condivide le convenzioni della gestualità e della mimica della vita quotidiana della comunicazione usuale. Le indicazioni relative alla mimica, le ‘didascalie’, sono studiate nel quarto capitolo, direttamente sulle tragedie. Di rilevanza significativa, se non per l’esautività, per l’intento classificatorio, è il lessico di mimica e di terminologia teatrale posto in appendice. (c.c.)

De Cesare 1997

M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997.

L’importante saggio di Monica De Cesare presenta uno studio documentato e approfondito della questione della rappresentazione di statue nella pittura vascolare e dei problemi ermeneutici ed estetici a essa afferenti. Di particolare rilevanza nella misura in cui essa è implicata nell’ambito più vasto della rappresentazione di scene teatrali è la questione della rappresentazione di forme iconiche delle divinità. Il rapporto di dipendenza dal teatro è, almeno per alcuni casi ben documentati, dato per sicuro. Si rileva, in primo luogo, la contiguità semantica nell’uso del termine ‘schema’ per intendere sia coreografie di danza di estrazione teatrale, sia impostazioni figurative proprie della ceramografia, sia, infine, i profili delle statue. Tale contiguità asseconda l’idea, provata, che le tre modalità espressive siano già poste in relazione dialogica in antico. Particolare attenzione è rivolta a un’interpretazione che si avvale di essenziali elementi di semiotica, volti a identificare modelli, strutture e schemi figurativi, astrazioni simboliche e convenzioni estetiche che, in alcuni particolari casi, sono proficuamente posti in relazione con il problema della rappresentabilità di scene derivanti dal teatro in modo diretto o mediato da un processo di ulteriore astrazione. Lo studio sulla rappresentazione di divinità sdoppiate, nella loro iconostasi personificata e nel loro doppio statuario, e di figure (divine e umane mitiche) multiple, attinge riccamente al patrimonio del teatro antico, con chiara distinzione dell’ambito tragico, maggiormente studiato, da quello comico, del quale si dichiara l’estraneità dalla rappresentazione diretta del mito. Utile e proficua è, infine, la distinzione dei contesti tematici: scene mitiche, scene di culto e contesti artigianali, con individuazione di scene topiche che assurgono al ruolo di modello ripetibile e canonico (scene di supplica, furto di *agalma*, statua intesa come motivo narrativo, nel caso del mito di Niobe). (c.c.)

Easterling 2002

*Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, ed. by P. Easterling and E. Hall, Oxford 2002.

L’opera, articolata in tre parti, consiste in una raccolta di venti saggi variamente correlati a problemi di drammaturgia antica e all’impatto del teatro sulla società e sulla cultura greca. Nello specifico, di una certa rilevanza ai fini del presente lavoro è, nella prima parte della raccolta, il contributo di Kostas Valakas (*The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr Plays*), incentrato sulla gestica degli attori antichi, sull’uso del corpo sulla scena in riferimento a una vasta gamma di gesti ricorrenti, probabilmente afferenti a un codice convenzionale comune. Si pone l’attenzione

sull'exasperazione della concitazione dei movimenti degli attori del dramma satiresco. Valakas cita, tra le altre, l'opera di Arnott 1962, nella quale si rileva particolarmente la 'logocentricità' dell'impostazione della recitazione nel teatro antico. Il saggio di Sheila Murnagh 1987-88 (*Disguise and Recognition in the Odyssey*), è citato in riferimento al concetto di *textuality*, di un immaginario corporeo tendente più all'aspetto eroico che alla corporeità in sé sia in Omero che nella tragedia. Taplin 1995 sviluppa dialetticamente il problema afferente alla certificazione di una *textual evidence*, che chiarisca la corretta identificazione di figurazioni di scene teatrali, la rappresentazione di stati fisici e mentali, a partire da elementi esterni e precipui, come eventuali caratterizzanti oggetti teatrali presenti sulla scena. Sul tema delle modalità della recitazione, particolarmente in riferimento al teatro classico, cfr. il saggio di R. Green, *Towards a Reconstruction of Performance Style*. Il contributo di Easterling 1993 (*Actor as Icon*), è incentrato principalmente sulla progressiva crescita di prestigio e di importanza della figura dell'attore, della sua "symbolic function", nel merito di cruciali sviluppi istituzionali. Lo studio è condotto, in prospettiva diacronica, per mezzo di un'analisi incrociata delle pitture vascolari, delle iscrizioni e delle fonti letterarie. (c.c.)

Giuliani, Most 2007

L. Giuliani, G.W. Most, *Medea in Eleusis*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.

Il volume che contiene il saggio di Giuliani e Most consiste in una raccolta di saggi di vario argomento, ma tutti gravitanti – ciascuno a suo modo – intorno alla tematica *Pots&Plays*. Il testo elaborato dai due autori si sviluppa a partire dall'analisi iconologica di un cratere a volute apulo del tardo IV secolo a.C., attribuito al Pittore di Dario e conservato nell'Art Museum dell'Università di Princeton. Il soggetto rappresentato riserva una sorpresa: la presenza inattesa di Medea in un tempio di Eleusi intorno al quale si trovano per lo più personaggi divini e semi-divini. In contrasto con l'iconografia generalmente relativa a Medea, la scena del cratere in questione non è quella successiva all'uccisione dei figli, ma una più pacifica: Medea sembra spiegare qualcosa ad un personaggio anziano identificato come un pedagogo. Giuliani e Most impostano il saggio in contrapposizione con l'interpretazione del cratere elaborata da Margot Schmidt: essi segnalano l'importanza di procedere innanzitutto cercando di comprendere la logica visiva dell'immagine – ovvero la situazione narrativa che il pittore indica servendosi dei mezzi artistici di cui egli dispone – e solo dopo di identificare la situazione con altre evidenze riguardanti i miti greci, e non viceversa, come ha operato la Schmidt. Giuliani e Most, dunque, focalizzano la loro attenzione su uno dei criteri più imprescindibili per l'analisi iconologica di un vaso, ovvero lo studio della composizione dell'immagine per illuminarne la struttura narrativa e, quindi, il significato. Nel cratere in questione, il problema interpretativo risiede nell'identificazione dei due giovani raffigurati sotto il tempio come figli di Medea piuttosto che di Eracle. La scena appartiene, secondo gli autori, ad una versione del mito di Medea che non è sopravvissuta fino ad oggi in modo così integro da permetterne un immediato riconoscimento. Per l'attento indirizzo metodologico a cui è orientato e orienta, il saggio si rivela molto importante ai fini della tematica *Pots&Plays*, pur senza riferire i propri criteri all'interpretazione di una pittura vascolare esplicitamente legata ad un dramma rappresentato a teatro. (e.p.)

Goldhill, Osborne 1994

S. Goldhill, R. Osborne, *Art and Text in the Ancient Greek Culture*, Cambridge-New York 1994.

L'opera è costituita da una raccolta di saggi. Si citano i più rilevanti per la nostra ricerca.

1. Nel suo contributo (*Dulce et decorum est pro patria mori: The Imagery of Heroic Immortality on Athenian Painted Vases*), Herbert Hoffmann analizza la rappresentazione, peculiarmente pittorica, dell'attore, nel senso della sua progressiva identificazione con l'immaginario e con le eventuali convenzioni figurative della identità eroica astratta.

2. Il breve saggio *The Artful Eyes: Vision Ekphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre Vases*, di Froma Zeitlin, si occupa prevalentemente dell'analisi della funzione pratica dei vasi ateniesi, con particolare attenzione al contesto materiale di riferimento, in assonanza con quella che, nel testo metodologico, è stata definita "tendenza scettica". Zeitlin parte dell'assunto iniziale che riconosce nei vasi delle imitazioni economiche di oggetti d'uso in metallo, più preziosi e costosi. A partire da tale impostazione, procede all'individuazione di un *iconic message*, già presunto a priori dalla studiosa e insito nella pittura vascolare, particolarmente in quella a tema tragico. Interessante, oltre che suggestiva, la relazione di confronto tra lo spazio pittorico, la campitura del vaso e la *skēnographia*. L'opinione della studiosa è che, in assenza di un patrimonio figurativo convenzionale, il teatro (tragico) avesse dovuto 'inventare' un'iconografia per le figure mitiche che non presentavano una propria tradizione figurativa. In questo senso, il teatro imporrebbe una nuova enfasi al ruolo dello spettatore e, al contempo, della percezione visuale del *pathos* e dei *dromena* dei personaggi. Più specificamente tale tendenza sarebbe raggiunta nella drammaturgia euripidea: la Zeitlin analizza le tragedie *Ione*, *Ifigenia in Aulide* e *Fenicie*. Al teatro di Euripide, ai repertori drammatici e iconografici la studiosa guarda in funzione delle loro finalità estetiche e didattiche (*instructional*). (c.c.)

Hamilton 1992

P.J. Hamilton, *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor 1992.

L'opera si occupa del tema specifico della relazione delle *choes*, studiate come manufatto materiale, e del contesto festivo e rituale delle Antesterie, di cui le *choes* costituiscono un elemento caratterizzante. Nonostante la specificità

dei temi affrontati, è possibile estrapolare dal contesto contingente alcune osservazioni generali sul rapporto tra la celebrazione esterna della festa associabile concettualmente, con le necessarie distinzioni, alle rappresentazioni drammatiche che avevano luogo in un contesto festivo, ma non rituale, e i condizionamenti esercitati dalla forma del supporto sull'iconografia. L'autore osserva che l'iconografia delle *choes* non è né casuale, né priva di significato, rispondendo a una ratio economica e figurativa implicita che l'autore descrive accuratamente. Estremamente significativo sia per l'approccio metodologico sia per i risultati conseguiti attraverso l'indagine, è il capitolo 6, *Icon and Text*. In esso è affrontata la questione della relazione dell'iconografia con le fonti letterarie: testimonianze dirette della festa delle Antesterie si riscontrano in *Lisistrata*, che descrive l'abbigliamento delle fanciulle in processione, vestite con il *krokotos*, del quale si hanno echi parodici anche nelle *Rane*. Una posizione centrale è occupata dall'analisi comparata di quattro diversi gruppi di vasi, posti in relazione con le *choes*, oggetto costante di riferimento. Dallo studio sono emersi dati sintetizzabili con l'immagine di una *climax* ascendente dal punto di vista della specializzazione della contingenza iconografica dal particolare al generale. Più precisamente, i *krateriskoi* presentano una forma unica, un'iconografia omogenea, non fissa (con variazioni nei costumi e nell'età delle figure rappresentate), ma ripetitiva, con una gamma limitata di repertorio, le immagini divine non sono palesate esplicitamente, a esse si allude per mezzo di simboli sacri. Le anfore panatenaiche presentano una forma ben definita, un'iconografia omogenea e unica riferita alle Panatenee, fissa, raffigurante esclusivamente Atena e il contesto rituale della festa, ripetitiva e limitata. Le figure divine sono sempre palesate. Le *choes (tableau)* sono caratterizzate da forma definita ma non unica, da un'iconografia omogenea, non fissa ripetitiva e limitata, all'interno di essa gli elementi figurativi di dispongono secondo *patterns* fissi. Le figure divine non vengono mai palesate, ma sono evocate da una ricostruzione di un apparato rituale riconoscibile. I vasi lenei presentano una forma non definita e non unitaria, un'iconografia omogenea entro due sottogruppi di forme vascolari, ma non definibile come unitaria. Essa è, comunque, fissa, ripetitiva e limitata, gli elementi non rappresentano *patterns* fissi. Gli dei sono raffigurati in forma di statue e di maschere. I vasi raffiguranti scene di sacrificio costituiscono il polo apposto dello studio di Hamilton, rispetto ai *krateriskoi*: essi presentano un repertorio di forme non definito né unico. L'iconografia non è omogenea, fissa e ripetitiva, gli elementi figurativi sono disposti secondo *patterns* di riferimento, le figure divine sono palesate. In conclusione, sostiene lo studioso, le *choes* si situano in una posizione intermedia sia rispetto ai tipi formali, sia rispetto ai criteri iconografici. (c.c.)

Keuls 1990

E.C. Keuls, *Clytemnestra and Telephus in Greek Vase-Painting*, in *Eumonia. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou*, ed. by J.-P. Desceudres, Sydney 1990, pp. 87-94.

Si tratta di un breve commento sull'iconografia del dramma greco a partire dalle figure di Clitemnestra e Telefo. A proposito di Clitemnestra, E. Keuls nota come il suo personaggio compaia frequentemente nelle tragedie greche, mai però in quanto eroina protagonista di un dramma a lei intitolato. Indipendentemente dal carattere assegnatole dai drammaturghi, Clitemnestra trova ampio spazio nella pittura vascolare, dove si presenta sempre come figura "diacritica" per decriptare l'iconografia. Un caso particolare di rappresentazione del suo personaggio è quello del Telefo euripideo: in questo dramma (molto popolare, a quanto si sa) compariva Clitemnestra (fatto di per sé significativo, dato che nel mito di Telefo prima di Euripide tale personaggio non c'era) come figura conciliante e materna. E. Keuls propone una rassegna delle principali attestazioni vascolari del mito (trascurando però, consapevolmente, le attestazioni dell'arte etrusca). L'impressione è che E. Keuls intraveda nella pittura vascolare una possibilità di ricostruire il dramma perduto. D'altra parte, l'autrice si domanda come interpretare le diverse concezioni del ruolo di Clitemnestra nella scena di Oreste in ostaggio, dando per scontato il diretto riferimento della scena raffigurata alla tragedia euripidea per la sola presenza di un personaggio identificabile con Clitemnestra. (e.p.)

Keuls 1996

E. Keuls, *Scenes from Attic Tragedy on Vases Found in Sicily and Lipari*, in *I vasi attici e altre ceramiche coeve in Sicilia*, Atti del congresso internazionale (Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 28 marzo-1 aprile 1990), Palermo 1996, pp. 55-64.

Il breve, ma interessante contributo si concentra sulla ceramica siciliana di produzione locale o importata e su quella liparota. Si delinea un quadro in cui sono forti le differenze delle scelte tematiche e delle modalità figurative con la ceramica apula. Se la ceramica apula è prevalentemente destinata a scopi votivo-funerari, e la scelta di temi mitici, correlati con la tragedia, verte sui significati soteriologici e ultramondani, secondo ciò che la Keuls definisce "pictorial consolation rhetoric", diverso è l'approccio palesato nell'iconografia vascolare siciliana. La pittura vascolare siceliota mostra una particolare attenzione per gli effetti visivi e introduce nel suo repertorio scene non effettivamente rappresentate sulla scena teatrale, ma solo raccontate dal messaggero. Enfasi particolare è, inoltre, riservata alle espressioni emotive e alla mimica facciale dei personaggi. Gli studi di vasi soprattutto del Pittore di Capodarso, del Pittore di Dirce, di sicura identificazione siceliota rendono ragione della originalità nelle scelte tematiche del repertorio tragico e delle singolari rielaborazioni formali e narrative, che si svincolano dai tradizionali *patterns* narrativi. I vasi sicelioti manifestano una totale estraneità al mondo soteriologico e ultraterreno, palesando un precipuo interesse per il teatro, la messa in scena e, in alcuni casi, i segni stessi della 'teatralità'. Ciò fa concludere che le illustrazioni vascolari siceliote mostrino un più diretto, continuo e non mediato contatto con il Dramma Attico, rispetto al mondo apulo, nella misura in cui è noto che in Sicilia erano vitali e frequenti le rappresentazioni teatrali

già agli albori del teatro classico e per tutto il IV secolo. Per quanto concerne la ceramica liparota, nel periodo di massimo fulgore (Guerra del Peloponneso), non si hanno tracce di un teatro e, nonostante il rinvenimento di stampi, si registra la presenza di ceramica importata da Sicilia e Campania. I temi ricorrenti pongono in relazione elementi teatrali e rituali. L'uso funerario di questi vasi lascia aperte alcune questioni sul ricorso a scene comiche, come se vi fosse un oltremondo in cui ogni elemento, conciliato, è temperato nel lieto fine. (c.c.)

Lissarrague 2007

F. Lissarrague, *Looking at the Shield Devices: Tragedy and Vase Painting*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007, pp. 151-164.

Nel suo breve contributo, parte di un saggio più ampio, in onore del lavoro di Zeitlin sulla tragedia eschilea dei *Sette contro Tebe*, Lissarrague osserva e analizza alcune pitture di vasi perlopiù di uso simposiaco di V secolo a.C. nelle quali sono raffigurati soggetti (umani e mitologici) armati di scudo. La lettura contestualizzata e al contempo analitica dei dettagli figurativi e degli schemi compositivi (formulare, p. 162) reiterati e variati, finalizzata anche all'interpretazione del messaggio generale del testo-immagine, è finalizzata a testimoniare il legame di influenza diretta e indiscussa tra le due differenti "visual experiences" (p. 162) teatrale e pittorica della metà del V secolo. In particolare, l'autore prende posizione in favore di una dipendenza dell'ispirazione eschilea per la scena degli scudi nei *Sette contro Tebe* dalle *formulae* contenute nell'iconografia dei vasi da banchetto ("pottery may have inspired the tragic stage"). (c.c.)

Lissarrague 2008

F. Lissarrague, *Image and Representation in the Pottery of Magna Graecia*, in *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, ed. by M. Revermann and P. Wilson, Oxford 2008.

F. Lissarrague imposta la prima parte del saggio come un'introduzione alla tematica *Pots&Plays*, partendo, naturalmente, dall'omonima opera di Oliver Taplin e dalla sua rivisitazione della produzione vascolare della Magna Grecia. L'autore segnala come tale volume abbia alimentato il dibattito tra due scuole di pensiero (già in polemica tra loro da tempo), ovvero quella che egli stesso definisce dei 'philodramatists' e quella degli 'iconocentrics', l'una orientata a ricostruire le tragedie perdute tramite le immagini, l'altra a mantenere una precisa distanza tra i due tipi di rappresentazione. Tra le novità apportate da Taplin, secondo Lissarrague è fondamentale quella di aver esaminato una gran quantità di vasi, ignoti fino al 1970. Altrettanto importante è l'insistenza dell'autore sulla nozione di 'segnali', indicatori iconografici presenti nel vaso, indizi di un rapporto (non necessariamente di una dipendenza) con il teatro. L'autore osserva che Taplin ha aperto le porte a ulteriori progressi nella comprensione di questo rapporto, e suggerisce un possibile approfondimento attraverso il confronto con altre forme di rappresentazione, siano esse pittoriche, plastiche o più genericamente esperienze visive. È su questo indirizzo tematico che il suo articolo si sviluppa. (e.p.)

Mayo 1982

M.E. Mayo, *The Art of South Italy. Vases from Magna Grecia*, Richmond (VA) 1982.

Al valore intrinseco del volume curato da M.E. Mayo si associa un pregevole valore aggiunto derivante dalla presenza di due articoli particolarmente interessanti per la tematica *Pots&Plays*: uno è il Trendall 1982, per il quale si rimanda alla voce dedicata allo stesso autore, mentre l'altro è Schmidt 1982, che riscuote attenzione per il suo approccio critico alla tematica dei soggetti rappresentati su vasi. Nel dettaglio, Margot Schmidt passa in rassegna non soltanto la funzione rivestita dalla ceramica suditalica ma anche i suoi soggetti, da quelli specificamente funerari a quelli mitologici, variabili e molteplici, comparandoli con quelli attici; quanto alla loro fonte di ispirazione, l'autrice, pur nella consapevolezza della diffusa opinione che essa risiedesse nelle rappresentazioni drammatiche, segnala la limitazione di questa possibile fonte alla produzione a soggetto comico e, soprattutto, ad un vettore di diffusione limitato in quanto legato alla recitazione di artisti itineranti locali, i quali, probabilmente, avevano assistito alle tragedie e le divulgavano. L'autrice, nei fatti, lascia aperte alcune questioni del proprio percorso speculativo, rimarcando tra l'altro l'importanza di una questione controversa: allo stato attuale delle ricerche, gli studiosi non possono che prendere atto dell'oscillazione, nella produzione ceramica, tra l'influenza di un onnipotente teatro e l'indipendenza degli artisti con le loro personali formule pittoriche; quale dei due avesse più voce in capitolo dell'altro, nelle raffigurazioni vascolari, non è ancora chiaro. (e.p.)

Metzger 1951

H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV siècle*, Paris 1951.

Il corposo lavoro di Metzger verte principalmente sullo studio dei maggiori temi figurativi della pittura vascolare desunti dalla tradizione letteraria e mitica, da scene di vita quotidiana e da feste, distinguendo cicli di varia ispirazione e immagini ricorrenti. Metzger fa rilevare, sebbene in modo piuttosto asistemico, la significatività dell'influenza esercitata dal teatro, già a partire dal genere ditirambico e poi dalla tragedia e dal dramma satiresco,



soprattutto sui vasi italoti del IV secolo a.C. Il lavoro non è, tuttavia, focalizzato esclusivamente sull'analisi dei vasi magnogreci, ma si estende anche all'esame della ceramica attica in prospettiva diacronica, dal V al IV secolo a.C. Le relazioni di dipendenza tra tragedia classica e *imagerie* vascolare più sicure e fitte afferiscono, secondo lo studioso, al IV secolo a.C. Metzger definisce le relazioni individuate tra il teatro e la pittura vascolare, particolarmente in riferimento al ciclo troiano, come un'influenza generica, tematica, soprattutto della poesia tragica: non si tratterebbe, quindi, di una pedissequa ripetizione della scena teatrale (si citano qui per accenni le approfondite disamine dello studioso sul *Tamiri* di Sofocle, sull'*Elena*, l'*Elettra*, l'*Ifigenia in Tauride* euripidee). Di particolare importanza sul piano metodologico-interpretativo è l'analisi condotta (nel capitolo *Les thèmes légendaires*) sull'evoluzione figurativa in diacronia, anche in relazione all'ideologia e alla poetica dei tre tragediografi maggiori. Tale analisi è applicata criticamente alle molteplici rappresentazioni di pittura vascolare di Telefo, in cui emerge soprattutto il riflesso del patetismo euripideo, o delle raffigurazioni delle Nereidi, di Teti e di Achille nel contesto mitico legato alla vicenda delle armi dell'eroe. Altro importante snodo concettuale dell'opera è costituito dall'identificazione dei caratteri generali dell'*imagerie* della nuova grande pittura, in relazione a temi religiosi e leggendario-mitologici. Si esaminano, inoltre, i riflessi della grande pittura sulla ceramografia, considerata un "genere minore" e autonomo. Se l'influenza dei modelli della grande pittura pare determinante per la creazione e lo sviluppo dell'*imagerie* religiosa anche di altri supporti figurativi, la relazione sarà meno definita e più problematica nel caso dell'*imagerie* leggendaria: quest'ultima relazione sarebbe meglio definibile in termini di "conformità di ispirazione", che di "filiazione diretta". La relazione intercorrente, invece, tra la grande scultura e le pitture vascolari si sviluppa da un'iniziale dipendenza delle seconde dalla prima, testimoniata dalle frequenti raffigurazioni di divinità rappresentate come statue (*idole xoanisante*) frequentemente presenti nei vasi a figure nere, a una fase di evoluzione autonoma delle due arti, rispondenti a tradizioni coesistenti e parallele. (c.c.)

Moret 1975

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

Come anche nello studio del 1987, Moret avvia la propria ricerca nel solco del confronto "entre la littérature et les monuments figurés". In particolare, come egli specifica nell'introduzione (p. 1), la sua premura è quella di indagare, "à la lumière des classifications proposées par Trendall, les rapports entre la tragédie et la céramique peinte d'Italie méridionale" (*ibidem*). L'autore si discosta dalla convinzione filologica che la tragedia fosse la sola fonte di ispirazione per le scene raffigurate nella ceramica, e apre possibilità alternative, come ad esempio "l'imitation de la grande peinture ou des autres arts, l'existence d'une tradition figurative indépendante de la tradition littéraire" (*ibidem*). Per i contenuti altamente critici del suo orizzonte speculativo, il testo di J.M. Moret si configura come uno dei più appropriati per accostarsi alla tematica *Pots&Plays*. C'è da dire che le riflessioni e le intenzioni metodologiche dell'autore determinano la divisione del libro in due sezioni, l'una complementare all'altra. Nella prima si procede ad una "classification des documents par thèmes légendaires" (*ibidem*), studiando diversi episodi della presa di Troia. I capitoli si articolano nel modo che segue:

1. Ajax et Cassandre;
2. Hélène et Ménélas;
3. La mort de Priam;
4. La thème de l'Ilioupersis avant la céramique italote;
5. Les images italotes de l'Ilioupersis;
6. Le rapt du Palladion;
7. Le Palladion et ses représentations figurées.

La seconda parte, invece, "a pour objet les motifs eux-mêmes, c'est-à-dire les figures et les schèmes figuratifs (positions caractéristiques, personnages conventionnels, gestes typiques) dont les peintres se sont servis dans l'élaboration des scènes mythologiques" (*ibidem*):

8. La position "agenouillée";
9. La prêtresse en fuite;
10. Les Troyens-Amazones et les autres figures hybrides d'Orientaux;
11. Contamination de scènes et motifs de réemploi;
12. La saisie par les cheveux;
13. Tragédie et céramique: thèmes littéraires et motifs iconographiques;
14. De l'iconographie grecque à la peinture romaine: la place de la céramique italote.

Malgrado la specificità del tema dell'*Ilioupersis*, che funge da occasione per lo sviluppo del testo, Moret riesce a contemperare questa prospettiva dettagliata con una più generale, rinnovando la necessità di applicare le deduzioni pratiche a principi di carattere universale. (e.p.)

Moret 1987

J.M. Moret, *Oedipe, la Sphinx et les Thebains. Essai de mythologie iconographique*, Genève 1987.

L'autore incentra il proprio studio sui rapporti tra filologia e archeologia, tra tradizione letteraria e tradizione

iconografica. Egli svolge inizialmente un'analisi specifica, concentrata sul tema iconografico della Sfinge nelle sue diversificate varianti, attestate prevalentemente in Etruria e nel Sud Italia particolarmente nel IV secolo. I riferimenti letterari sono utili a spiegare le analogie e le differenze all'interno della tradizione iconografica e tra questa e la tradizione letteraria, autonoma. Nell'identificazione, tra gli altri, di due tipi figurativi, la *Sphinx questionneuse* e la *Sphinx ravisseuse*, e nell'osservazione della prevalenza del primo tipo sul secondo, lo studioso sottolinea l'importanza del ruolo creativo dell'immagine sullo sviluppo di un mito. Quest'ultima osservazione è transitivamente applicabile più in generale a tutti i temi mitici nell'arte figurativa. Interessante è l'impostazione dello studio, volto all'identificazione di schemi figurativi, posti in una rete di relazioni di analogia e difformità nei confronti del modello di riferimento: nello specifico, rispetto al tema di Edipo e della Sfinge, si registrano da una parte le analogie con altri schemi iconografici di differente tema mitico, ma di analoga struttura (Ulisse e il Ciclope, Ulisse e le Sirene), e dall'altra le differenze con la tradizione letteraria, che indica una differente età per le vittime della voracità della Sfinge. Di non scarsa rilevanza è l'osservazione della peculiarità oggettuale dei vasi, che contemperano, insieme alle istanze decorative, quelle meramente utilitaristiche: sulla base della diversa funzione, i vasi testimoniano un'ispirazione differente rispetto alla grande scultura. Inoltre, ulteriore sviluppo della questione materiale del supporto vascolare, è la considerazione della provata destinazione funeraria di gran parte dei vasi in questione: per tale ragione anche i motivi iconografici sembrerebbero attingere a un repertorio funerario nel quale, secondo lo studioso, potrebbe ravvisarsi anche il progressivo mutamento della concezione dell'aldilà, di pari passo con gli sviluppi ideologici dei tre poeti. Nelle conclusioni l'autore riassume schematicamente i seguenti punti:

- l'immagine è l'elemento creatore e il mito è prodotto dell'immagine;
  - l'immagine è chiaramente riferibile a un *rècit*, a un dramma;
  - le testimonianze iconografiche consentono di conoscere dettagli o versioni del mito che le fonti testuali non menzionano;
  - le immagini mitologiche non sono "narratives", ma "representationelle".
- (c.c.)

Rasmussen, Spivey 1991

*Looking at Greek Vases*, ed. by T. Rasmussen and N. Spivey, Cambridge 1991.

Sul rapporto tra teatro e pittura vascolare nella ceramica suditalica si segnala come lettura preliminare – per la sua funzione introduttiva alla questione dell'analisi di un vaso – il volume di Rasmussen-Spivey 1991, che, supportato da un notevole assortimento di immagini, approfondisce lungo un percorso diacronico le caratteristiche della ceramica di fattura greca dal Geometrico all'Ellenismo. Al suo interno, oltre ai pregevoli scritti di vari autori (tra gli altri, gli stessi curatori del volume ed inoltre L. Burn, M. Robertson, M. Beard, J.N. Coldstream, J. Boardman, D. Williams, J.W. Hayes, A. Johnston, J.M. Hemelrijk), si segnala il saggio critico di A.D. Trendall, interlocutore imprescindibile per lo studio della pittura vascolare suditalica e dei suoi rapporti con il teatro. In particolare, nel suddetto saggio, l'autore si sofferma sulla pittura vascolare suditalica del IV secolo a.C., segnalando come, rispetto agli esemplari ateniesi contemporanei, i pittori di vasi suditalici e siciliani abbiano attinto molto più frequentemente i soggetti delle loro scene dal teatro, ispirandosi a Dioniso non solo come divinità del teatro ma anche dei misteri, ovvero della vita dopo la morte. Il legame con Dioniso 'dio dei misteri' spiegherebbe, secondo Trendall, la preponderante presenza di vasi simili in contesti funerari magnogreci, dove in particolare il cratere a volute con questo tipo di soggetti divenne particolarmente popolare proprio in corrispondenza del suo spegnersi ad Atene, dopo la (o a causa della) Guerra del Peloponneso. Evidentemente si ispirarono a soggetti teatrali quei vasi nei quali compaiono un palco, colonne, maschere, porte o finestre, figure abbigliate per un contesto drammaturgico. Dopo aver enucleato tali criteri epistemologici per riconoscere durante l'approccio iconografico un vaso a soggetto teatrale, Trendall inizia la sua speculazione a partire dai vasi a soggetto comico, e quindi con riferimenti alla Farsa Fliacica, citando i principali pittori attivi in Magna Grecia (tra i quali Asteas, Python, il Pittore di Dario) e ricostruendo la percentuale di ritrovamenti secondo un parametro geografico. È convinzione dell'autore che buona parte di questi vasi suditalici rifletta la contemporanea commedia di mezzo ateniese. Trendall prosegue poi nell'analisi di vasi a soggetto tragico, nei quali distingue due registri: uno superiore, riservato spesso alle divinità, ed uno sottostante destinato allo svolgimento dell'azione (uno schema destinato a ripresentarsi spesso nella panoramica artistica nutrita di cultura e, segnatamente, di cultura letteraria, non a caso ripreso da Raffaello nella *Disputa del Sacramento*). Trendall segnala inoltre che la scena raffigurata nel vaso non esprime l'intero svolgimento del dramma, ma ne coglie un momento saliente, possibilmente suggestivo, tracciando lievemente la continuazione nell'immaginario dell'osservatore. In questo senso, un vaso sarebbe una 'illustrazione' del dramma. L'autore ritiene dunque altamente plausibile che i soggetti riferibili a contesti teatrali nei vasi suditalici costituiscano preziosi squarci di tragedie perdute, come ad esempio la *Niobe* di Eschilo, o l'*Andromeda* di Sofocle e di Euripide. Nel complesso, la produzione vascolare suditalica e siciliana di IV secolo a.C. contribuisce a rendere migliore la comprensione della relazione tra arte e letteratura e a colmare il divario tra i mondi del mito e del teatro (ammesso che dell'esistenza di un vuoto si possa parlare): il pittore avrà voluto spesso evocare il mito, soprattutto per il suo significato nella vita ultraterrena, dato che molti vasi erano destinati alle tombe, ma egli dipinge sulla base della propria esperienza visiva al teatro, dove l'enfasi era basata sulla qualità catartica della tragedia. (e.p.)

Schefold 1937

K. Schefold, *Statuen auf Vasenbildern*, "JdI" 52, 1937, pp. 30-75.

Il lavoro è da segnalare per la precocità delle intuizioni rispetto alla tematica affrontata. In particolare, si pone attenzione alla presenza epifanica del dio sulla scena (lo spazio figurativo del vaso) e al suo segnacolo terreno, la statua. Di tale schema di rappresentazione si rileva la contiguità stretta con il mondo del teatro e con le trovate drammaturgiche della tragedia antica. (c.c.)

Séchan 1926

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

Gli essenziali motivi programmatici del lavoro di Séchan sono espressi sistematicamente nell'ampia introduzione, articolata nei paragrafi: 1. L'arte e la letteratura in Grecia; 2. Influenza dell'arte sulla poesia; 3. Influenza della poesia sull'arte; 4. Il teatro e i vasi dipinti; 5. La filologia archeologica. Seguono altre tre parti concentrate rispettivamente sui temi di Eschilo, Sofocle ed Euripide. Presupposto del lavoro di Séchan è l'interdipendenza dell'arte, nella differenziazione delle sue forme espressive, figurative e plastiche, e della poesia, dall'epica alla tragedia. Si avanza, quindi, una corrispondenza ideale che pecca di eccessiva schematicità, secondo cui alla poesia omerica si fa corrispondere lo stile geometrico, alla drammaturgia eschilea l'arte di Polignoto, a Sofocle l'arte di Fidia, sommamente espressa nel Partenone, alla novità del teatro euripideo Zeusi, Parrasio, Timonte, Aristide. Nello specifico, si ammette generalmente l'influenza del dramma satiresco e delle forme drammatiche minori italiote e siceliote, come l'ilarotragedia e la farsa fliacica. Più problematica è la definizione cronologica delle prime effettive influenze della tragedia sulla pittura vascolare del V secolo, a figure nere: i tempi sarebbero stati ancora troppo prematuri perché la tragedia potesse essere entrata nello spirito popolare e, quindi, nell'iconografia di oggetti di ampia diffusione quali i vasi. Polignoto sarebbe tutto ancora "pieno di *epos*". Tale orientamento è seguito anche da Vogel e da C. Robert (interessante in questo senso l'osservazione di Robert, che rileva nella gestica di Achille nei vasi dipinti del V secolo, un elemento preponderantemente tradizionale, epico. L'eroe è, ad esempio, raffigurato mentre porta una mano alla testa avvolto nel mantello, gesto riconosciuto come convenzionale in una tradizione pretragica).

In sintesi, gli argomenti affrontati sono:

- assunzione certa del dato di fatto di una relazione diretta tra pittura vascolare e teatro;
- studio sulla provenienza, sulla cronologia e sui caratteri principali dei vasi dipinti a soggetto drammatico. Si individuano, oltre ai vasi attici, altre tre aree di produzione italiota: Apulia, Campania e Lucania, attivi in un lasso di tempo tra il 450 e il 250 a.C. Per quanto riguarda la composizione, si distinguono due grandi categorie: 1) tendenza a proseguire la tradizione polignotea e quella più propriamente magnogreca (disposizione dei personaggi con grande libertà d'invenzione); 2) ritorno al modo arcaico della partitura in zone (esempi della scuola attica del IV secolo) testimoniate nelle grandi anfore apule;
- influenza materiale del teatro non solo in relazione ai temi, ma anche ad altri dettagli: personaggi secondari (nutrici, dorifori, pedagoghi), divinità e personificazioni come figure accessorie del dramma, costumi di scena (*klamis*, *kolpos*, chitoni femminili...);
- rapporti delle pitture dei vasi a soggetto drammatico con la grande arte figurativa;
- interesse letterario e storico dei vasi dipinti a soggetto drammatico. I vasi dipinti a tema tragico formano una sorta di "commentario per immagini" (cfr. sull'argomento anche Mingazzini in Bertino 1972). È infine interessante rilevare, con l'autore, il fatto che spesso i vasi dipinti riproducano scene raccontate da un personaggio e non realmente performate sulla scena teatrale. Si ribadisce, comunque, la negazione di un meccanicismo derivativo troppo spinto nel rapporto 'teatro-vasi';
- la pittura vascolare rivela le preferenze letterarie degli antichi, le loro predilezioni per uno o l'altro dei poeti tragici, attraverso la diffusione di temi e scene desunti, o, meglio, ispirati dalla tragedia. (c.c.)

Shapiro 1993

H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts. 600-400 B.C.*, Zürich 1993.

L'autore incentra la propria analisi sull'"iconography", sugli aspetti legati alla rappresentazione pittorica delle personificazioni di concetti astratti, disponendo i dati sulla linea della diacronia. A partire dalla concezione delle personificazioni e delle allegorie nel pensiero greco delle origini, l'indagine prosegue nel senso del riconoscimento e dell'identificazione delle personificazioni dei concetti astratti, con particolare riferimento alla relazione, definita 'di dipendenza' più o meno stretta dalle fonti letterarie. Ampio spazio, in questa direzione, è riservato alle personificazioni e alle allegorie nella poesia epica da Omero agli autori cosiddetti 'minori' o pervenuti in modo essenzialmente frammentario. La relazione tra letteratura e iconografia è spiegata con una gradualità nel processo di astrazione-personificazione che si sviluppa da un livello massimo di personificazione del concetto astratto a un livello zero della personificazione, corrispondente al massimo grado di astrazione. In termini iconografici tale gradualità sarebbe riflessa da un approfondimento più o meno specifico e dettagliato dell'iconografia. Per quanto pertiene, infine, all'uso delle iscrizioni nella pittura vascolare a fianco dei personaggi raffigurati, esso, secondo l'opinione dello studioso, non sembra riflettere la volontà del ceramografo di rendere la scena correttamente interpretabile dal fruitore. (c.c.)

Shuttleworth Kraus 2007

*Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.

La raccolta di saggi affronta, da prospettive e punti di vista diversificati e complementari, il tema vasto della ricezione e della diffusione della tragedia greca del V secolo a.C. Si affronta inoltre il rapporto tra la tragedia stessa e gli altri generi del teatro antico. Particolare rilevanza è conferita alle relazioni tra tragedia e arti visive. Elemento coordinante e costante riferimento è costituito dai lavori e gli studi, di impostazione semiotica, di Froma Zeitlin, sulla tragedia greca e sul dramma antico. (c.c.)

Taplin 2007

O. Taplin, *A new pair of Pairs: Tragic Witness in Western Greek Vase Painting?*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Shuttleworth Kraus, Oxford 2007.

Il ricco contributo verte sull'osservazione di vasi a tema mitologico dello stile apulo ornato, definito il più attinente al mondo del teatro, databile alla seconda metà del IV secolo. La contiguità con il teatro è da intendersi più come un'affinità e comunanza di temi e *topoi* che in senso stretto. Si tenta di superare gli schemi cognitivi della dipendenza della pittura vascolare dal teatro o, viceversa, di tendenza più recente, la totale autonomia della pittura vascolare dal teatro. La disseminazione di segni iconografici arricchisce l'esperienza percettiva dell'osservatore se egli riesce a riconoscerli e a ricondurli a un sottotesto tragico. Su un particolare tipo di segnali verte lo studio presentato nel contributo: quello della presenza di figure anonime e secondarie, ripartite in tre categorie: 1. personaggi muti; 2. messaggeri; 3. coro. Solo in casi particolari, in parte coincidenti con le rare rappresentazioni figurative del coro, esso occupa un ruolo centrale nelle tragedie eschilee *Supplici* ed *Eumenidi*. Se per Green i personaggi secondari sono chiaro indizio di connessione con la rappresentazione di una scena teatrale, per Taplin essi sono da intendersi più come 'segnali' di un'associazione con il teatro atti ad amplificare l'esperienza percettiva del fruitore. D'altro canto i vasi di tema tragico non palesano mai, diversamente da quelli comici, la loro meta-teatralità e deve quindi essere ricercato un realismo di riproduzione fotografica delle scene. Le figure anonime sono intese da Taplin come "anonymous witnesses", mediatori dell'esperienza percettiva (della pittura o della rappresentazione teatrale). Il loro anonimato deriva proprio dalla funzione artistica totalizzante e collettivizzante, che per certi versi spersonalizza il soggetto senziante consentendo l'identificazione con l'oggetto della rappresentazione artistica. (c.c.)

Taplin 2007a

Oliver Taplin, *Pots and Plays*, Oxford 2007.

Volume centrale per lo studio delle pitture vascolari in rapporto alle tragedie antiche, si sviluppa in due sezioni: nella prima (*Setting the Scenes*) Taplin elabora il punto della situazione sulla tragedia greca e sulla sua diffusione al di fuori di Atene, ovvero in Sicilia e nell'Occidente greco. L'autore individua, fra gli elementi essenziali per risalire all'esatta cognizione dei modi e dei tempi di rappresentazione teatrale di drammi attici in queste aree, il numero di siti teatrali. In un paragrafo intitolato *Escaping the Philodramatist versus Iconocentric Polarity*, Taplin torna sul dualismo tra queste due scuole, cercando di superarlo, andando contro il pensiero dominante da una ventina d'anni ad oggi: "I must emphasize that I am not [...] going back to the old 'unfashionable' position, nor [...] advocating some compromise between the two poles: I am coming at the question from a different angle, which accepts neither of the current positions" (p. 23). Tale nuova prospettiva non è, dunque, estranea alla storia degli studi in merito al rapporto tra testi teatrali e produzione vascolare, ma si inserisce nel solco della tradizione, pur mutando prospettiva di approccio. I criteri del metodo proposto da Taplin sono trattati nei paragrafi L (*Assessing how Vases are Related to Tragedy: I. The Narratives*), M (*Assessing how Vases are Related to Tragedy: II. An Index of Signals*) ed N (*Assessing how Vases are Related to Tragedy: III. Two Extradramatic Signals*). In essi, l'autore esplora una serie di cosiddetti "segnali", appunto, che nella pittura vascolare sarebbero indizi inequivocabili di riferimento ad un contesto teatrale da parte dell'artista. Tali indizi sono i costumi, i calzari, i portici, l'arco roccioso (nei casi specifici di Prometeo e Andromeda), figure anonime (frequenti nelle rappresentazioni teatrali), pedagoghi (nel dettaglio, un piccolo anziano), Furie e simili, scene di supplica e (stavolta segnali "extradrammatici") nomi scritti in dialetto attico e tripodi. La seconda sezione di *Pots and Plays* è dedicata interamente alle ceramiche dipinte, molte delle quali ignote fino agli anni settanta, e alla loro analisi sulla base dei criteri proposti dallo stesso autore nella prima parte del volume. Il testo rimane una lettura imprescindibile e imperativa per chi intenda accostarsi alla tematica. (e.p.)

Taplin, Wyles 2010

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

Sul vaso di Pronomos ("the most important and complex material object we have which is directly related to ancient Greek theatre", p. 1), il volume edito da O. Taplin e R. Wyles è indubbiamente il più recente e completo. Si tratta di una raccolta di articoli che, proprio per la sua caratteristica stesura a più mani, garantisce una rara pluralità di punti di

vista e approcci. È difficile (se non impossibile) individuare un volume altrettanto approfondito e completo sull'argomento. Fondamentali per un inquadramento preliminare l'*Introduction*, curata dagli stessi editori, e *A Description* (di Thomas Mannack). Alcuni articoli, in particolare, tra gli altri, si rivelano particolarmente interessanti per la tematica *Pots&Plays*, ad esempio *The Context of Choregic Dedications*, di Eric Csapo, e *The Transformation of Athenian Theatre Culture around 400 B.C.*, di Klaus Junker. Ad ogni modo, soltanto una lettura globale del volume attribuisce la giusta importanza e la corretta chiave di lettura a ciascun articolo, pregevole indipendentemente dalla vicinanza a *Pots and Plays*. (e.p.)

Todisco 2003

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

Per questo imponente volume (conta oltre 800 pagine) si è ritenuto più utile, in questa sede, riportare l'articolazione interna, in forma indicizzata.

1. Introduzione (di Luigi Todisco): oltre che essere un'introduzione al volume, in questa sezione del testo si trova anche una breve e interessante esposizione della storia degli studi sull'argomento;
2. Repertorio e contributi critici di:
  - Margherita Catucci, *Tempi e modi di diffusione di temi teatrali in Italia attraverso la ceramica di importazione*;
  - Mary Anne Sisto, *Le forme dei vasi italoti e sicelioti a soggetto tragico*;
  - Giuseppina Gadaleta, *La ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico nei contesti archeologici delle colonie e dei centri indigeni dell'Italia meridionale e della Sicilia*;
  - Carmela Roscino, *L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografica nella ceramica italiota e siceliota*;
3. Catalogo dei vasi (attici, lucani, apuli, sicelioti, pestani, campani);
4. Catalogo dei contesti (vasi attici, vasi italoti, vasi sicelioti);
5. Bibliografia;
6. Referenze grafiche e fotografiche;
7. Indici (musei e collezioni; mercati antiquari; vasi perduti e di collocazione ignota; pittori; fonti letterarie; luoghi);
8. Grafici, Tabelle e Tavole. (e.p.)

Todisco 2006

L. Todisco, *Pittura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Bari-Roma 2006.

Il volume di Todisco è costituito da una ventina di articoli di argomento vario, ciascuno riportante un esempio di arte figurativa (pittura, ceramica figurata, scultura) greca, magnogreca e sicula. Il capitolo più ricco e significativo, per ciò che attiene alla tematica *Pots&Plays*, è il IV (pp. 173-274); in particolare, nell'articolo *L'Aiace di Sofocle nei frammenti di un cratere apulo* si ipotizza, a partire dal nome Tecmessa (che compare sul cratere in questione), l'identificazione della scena ivi rappresentata con una scena dell'*Aiace* di Sofocle, dato che "allo stato attuale delle conoscenze, è [...] Sofocle che nel suo *Aiace*, per la prima volta, fa vivere sulla scena la figura di Tecmessa" (p. 175). Nell'articolo *Il teatro, le maschere e la musica* si tratta della verosimile relazione tra le immagini di derivazione drammatica (i contenuti del tragico, non la *performance*) e il contesto funebre per il quale esse venivano scelte. Infine *Mito e tragedia: il problema della ceramografia italiota e siceliota* sancisce l'indimostrabilità dell'influenza del dramma attico sulla pittura vascolare di V secolo a.C., essendo pochi gli esemplari nelle cui scene si possa palesemente riscontrare un collegamento. Interessanti sono anche le numerose tabelle esplicative/riassuntive proposte al termine del paragrafo IV.7, riguardanti le tragedie conservate integralmente e quelle conservate in frammenti nel loro rapporto con il numero di occorrenze iconografiche vascolari. (e.p.)

Touchefeu 1983

O. Touchefeu, *Lecture des images mythologiques: un exemple d'images sans texte, la mort d'Astyanax*, in *Image et Céramique Grecque: actes du colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982*, éd. par F. Lissarrague et F. Thelamon, Rouen 1983.

Nel saggio in questione, Odette Touchefeu si interroga sul metodo più appropriato per (ri)leggere le immagini mitologiche appartenenti al repertorio figurato dei ceramisti attici di VI e V secolo a.C. Per proporre adeguati criteri metodologici, l'autrice parte dallo studio di un caso molto particolare di rappresentazione iconografica: quello della morte di Astianatte, che, proprio per l'assenza di riferimenti letterari da potervi collegare, si configura come un'occasione speculativa unica. O. Touchefeu procede analizzando il contenuto narrativo di un gruppo di vasi (nel dettaglio, due crateri a figure rosse, una pisside di Berlino, un'*hydria* di Monaco, un'anfora a figure nere, un'anfora del Louvre, un'*hydria* di Würzburg, un cratere di Boston e un'anfora del Pittore di Kleophrades), recuperando le precedenti interpretazioni e rileggendo le immagini dal proprio punto di vista. L'autrice divide le immagini indubitabilmente riconosciute come mitologiche da quelle la cui interpretazione come tali rimane incerta. Insiste anche sulla necessità di distinguere più linguaggi iconografici, non necessariamente in dipendenza dalle fonti letterarie, per quanto ribadisce l'importanza di ricorrere ad esse per comprendere un'immagine. Non nasconde, infine, le numerose difficoltà riscontrate nel percorso di classificazione, identificazione e interpretazione delle immagini a contenuto mitologico e la fragilità dello stesso ricorso ai testi. In conclusione, il breve saggio di O. Touchefeu si

inserisce perfettamente nel quadro speculativo della tematica *Pots&Plays* e, come tale, può essere paradigmatico dell'accidentato percorso che conduce lo studioso a decrittare i diversi livelli di interpretazione dell'immagine vascolare. (e.p.)

#### Trendall

A.D. Trendall, *Phlyax Vases*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl. 19, 1967.

A.D. Trendall, *Early South Italian Vase-Painting*, Mainz 1974.

A.D. Trendall, *Vase-painting in South Italy and Sicily*, in M.E. Mayo, *The Art of South Italy. Vases from Magna Grecia*, Richmond (VA) 1982.

A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl. 41, 1983.

A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum*, Rome 1987.

A.D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily: A Handbook*, London 1989.

A.D. Trendall, *Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting*, in *Looking at Greek Vases*, ed. by T. Rasmussen and N. Spivey, Cambridge 1991.

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl. 42, 1978.

Per Arthur Dale Trendall si è ritenuto opportuno formulare un'unica scheda di lettura, per via dell'uniformità contenutistica che si è riscontrata nella maggior parte dei suoi volumi (frutto del lavoro di tutta la sua vita) di cui è stato possibile prendere visione. È possibile suddividere in due gruppi la produzione di Trendall: un primo gruppo consta di alcuni brevi articoli, impostati secondo criteri essenzialmente esplicativi e divulgativi, il cui scopo è mettere a parte dei recenti cambiamenti negli studi della ceramica sud-italiote e siciliana. Appartengono a questo gruppo di scritti Trendall 1982 (nel quale l'autore osserva come, a partire dalla metà del XX secolo, gli scavi in Italia meridionale e in Sicilia, nonché gli studi relativi al materiale rinvenuto durante gli stessi, abbiano totalmente rinnovato non solo l'interesse per un tipo di produzione in origine considerata 'di seconda categoria' rispetto a quella attica, ma anche la comprensione del loro sviluppo e del loro significato) e Trendall 1991 (per un'analisi di quest'ultimo volume si veda, nella presente bibliografia ragionata, sotto la voce Rasmussen, Spivey). Di fondamentale importanza in questo itinerario di ricerca è stata la classificazione della ceramica sud-italiote – lodevole e incessante attività dello stesso Trendall – basata su cinque principali aree di produzione, individuate in Lucania, Puglia, Campania, Paestum e Sicilia, a partire da criteri stilistici. Questa catalogazione rientra nel secondo gruppo di scritti del nostro autore, ovvero quelli di carattere meramente classificatorio e compilativo. Si inseriscono in questo filone di studio Trendall 1987 (nel quale l'autore si sofferma sulla città di Paestum e sulla sua storia prima di procedere con la classificazione analitica dei vasi), Trendall, Cambitoglu 1983 (classificazione molto dettagliata della produzione vascolare a figure rosse dell'area apula, nella quale il motore ispiratore è ancora una volta quello di gettare una nuova luce sui diversi aspetti della mitologia, del teatro, dei costumi e degli usi funerari di area magnogreca a partire dalle singole, particolari caratteristiche dei soggetti rappresentati sui vasi), Trendall 1967 (classificazione di vasi fliacici che, nell'edizione del 1967, aggiorna il volume del 1959, nel quale, già allora, lo scopo era elaborare una monografia sulla produzione ceramica connessa ai *phlyakes*, catalogando, contemporaneamente, per soggetti, produzione e botteghe), Trendall 1967, Trendall 1989 (nel quale si segnala ancora una volta l'evoluzione, rispetto ai prototipi ateniesi, della produzione vascolare suditalica e siciliana; questo volume in particolare si distingue per le 596 illustrazioni dei vasi ritenuti più significativi). (e.p.)

#### Trendall, Webster 1971

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

Il lavoro costituisce una testimonianza essenziale per il nostro orizzonte di ricerca. In esso si analizza con sistematicità un consistente numero di figurazioni vascolari a tema teatrale, imprimendo una prospettiva diacronica alle testimonianze e, al contempo, elencando criticamente e problematicamente le questioni afferenti al contesto materiale di riferimento (luogo di produzione, luogo di rinvenimento, tradizione artistica in cui il vaso si colloca, committenza), e al contesto culturale più ampio (riflessi di ideologici e poetici). Lo studio parte dalle attestazioni "pre-drammatiche". Seguono, nell'ordine, il dramma satiresco, la tragedia, a cui è riservata una parte centrale e nella quale sono attentamente descritte le pitture vascolari riferibili certamente alle tragedie eschilee, sofoclee e euripidee, oltre che ai tragediografi 'minori' o ignoti e a frammenti di tragedie non chiaramente identificate. Il costante e puntuale riferimento all'immagine, mai prescindente dall'attenzione al testo letterario, prelude a ordini di osservazioni approfondite sulla struttura compositiva dell'iconografia vascolare, sulla gestica degli attori-personaggi raffigurati, sugli oggetti presuntamente 'scenici' e così via. La posizione degli autori verte chiaramente sull'affermazione di una sicura relazione diretta tra vasi e drammi, particolarmente nel V secolo. I capitoli successivi sono dedicati alla commedia antica, alla Mese e alla Nea. Un'attenzione particolare è riservata ai vasi suditalici, attestati a partire dal terzo quarto del V secolo, e alle esperienze teatrali proprie della Magna Grecia e della Sicilia, come la farsa fliacica e l'hylarotragedia, oltre che alla tragedia. (e.p.)

Webster

T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, Bull. Suppl., Institute of Classical Studies, London 1967.

T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, London 1978.

T.B.L. Webster, *Monuments illustrating New Comedy*, revised and enlarged by J.R. Green and A. Seeberg, Institute of Classical Studies, University of London, School of Advanced Study, 1995 (III), voll. I-II.

Opere a carattere generale e divulgativo.

Argomenti:

- messa in scena;
- costumi, calzature, recitazione e gestica;
- maschere.

Nelle linee generali, si può affermare che i volumi di Webster costituiscono degli studi monografici di portata notevole, concentrati su quanto concerne la commedia arcaica, di mezzo e nuova, nonché la tragedia. Sono dei cataloghi, degli inventari di tutti i reperti documentari afferenti il teatro nei vari musei internazionali. (e.p.)

Zeitlin 2009

F.I. Zeitlin, *Under the Sign of Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Lexington, 2009

Dell'opera si rileva l'approccio che si avvale pienamente degli strumenti ermeneutici offerti dalla semiotica, applicato alla tragedia eschilea dei *Sette contro Tebe*. Particolarmente significativa per il campo di ricerca di *Pots&Plays* si rivela lo studio analitico delle strutture della rappresentazione, in particolare della scena topica 'dello scudo'. (c.e.)



LUDOVICO REBAUDO

## Il tema di ‘Niobe in lutto’

### 1. Introduzione

Fra le scene a contenuto mitico dipinte dai ceramografi suditalici del IV secolo a.C. poche hanno suscitato tanto interesse quanto le rappresentazioni di Niobe soppraffatta dal dolore dopo la morte violenta dei figli. La scelta di tornare ancora su questo tema nonostante la già abbondante bibliografia (raccolta in Todisco 2003; Sisto 2009) dipende dalla sua assoluta esemplarità. La sostanza del problema può essere riassunta così: l'iconografia di Niobe sui vasi suditalici segna una svolta rispetto alla tradizione del VI e del V secolo a.C. Le scene pongono al centro dell'attenzione non la strage dei Niobidi ad opera di Apollo e Artemide bensì il dolore di Niobe dopo la morte dei figli. Il numero delle attestazioni è relativamente alto, undici sicure e una incerta, e la situazione rappresentata è singolarmente prossima alla situazione scenica della perduta *Niobe* di Eschilo (o, almeno, all'idea che della tragedia si ricava dai frammenti sopravvissuti e dalle testimonianze letterarie). Di conseguenza le pitture vascolari sono state a più riprese lette come illustrazioni più o meno fedeli della tragedia (Trendall 1972; Keuls 1978; Kossatz Deissmann 1978, pp. 75-88; Fracchia 1984; Fracchia 1987; Gualtieri 2003; Taplin 2007, pp. 74-79) e persino utilizzate come fonti per ricostruirne la trama. Il caso pone questioni di carattere generale, che riguardano tutti i presunti soggetti tragici della ceramografia magnogreca, non solo Niobe:

1. Perché in presenza di una consolidata e autorevole tradizione i pittori italoti scelgono – o i loro committenti chiedono – di rappresentare il mito secondo uno schema nuovo?
2. È casuale che tale schema presenti affinità più o meno strette con un testo drammatico?
3. Se non lo è, qual è la natura di tali affinità?

Queste e altre simili domande conducono al cuore del problema dei rapporti fra pittura vascolare e teatro, un tema sul quale il dibattito dura da decenni. Poiché è impossibile riassumerne qui i termini anche per sommi capi, mi limito a ribadire che fra i due orientamenti critici prevalenti, da una parte quello ‘ottimista’, secondo il quale l'interesse dei ceramografi per le *performances* drammatiche è fuori discussione e il problema è solo misurare il grado di fedeltà delle scene ai loro modelli (Trendall, Webster 1971; Taplin 1977; Taplin 1978; Taplin 2007), dall'altra quello ‘prudente’, che legge le immagini come rappresentazioni del mito nelle quali le influenze esterne si riflettono in forme comunque mediate dalle consuetudini della pittura vascolare (Giuliani 1996; Giuliani 1999; Giuliani 2003; per una messa a punto generale: Small 2003; Small 2005), la mia posizione è senz'altro più vicina al secondo.

Lo scopo di questo contributo è mostrare che le scene con ‘Niobe in lutto’ sono costruite e si modificano seguendo logiche interne alla *tèchne* ceramografica. Ciò non significa escludere che il dramma eschileo abbia avuto un ruolo nella formazione e nella fortuna dell'iconografia, ad esempio influenzando il modo di immaginare il mito a livello popolare. Significa invece richiamare alla prudenza nella lettura delle scene e dei loro particolari, la cui apparente natura drammatica trova in molti casi spiegazioni efficaci nel rapporto fra iconografia e forme vascolari, e nelle consuetudini delle botteghe (i riferimenti fra parentesi rimandano al *Catalogo* in Appendice).

### 2. Il mito

Secondo la versione tebana Niobe è una principessa lidia, figlia del re Tantalo e di Dione o Euryanassa (Hyg. *Fab.* 9; schol. Eur. *Or.* 4), introdotta nella saga dei Cadmei dal matrimonio con Anfione, il costruttore delle mura di Tebe. Universalmente nota come *mater fecunda* cui tocca l'atroce destino di vedere le prole morire di morte violenta, Niobe è accreditata di un numero di figli che varia considerevolmente, per lo più dodici (Hom. *Iliad.* XXIV, 610-12; Pher. FGh 3, F 126; Stat. *Theb.* VI, 124 s.; *cett.*) o quattordici (schol. Eur. *Phoen.* 159; Ovid. *Met.* VI, 182 s.; Hyg. *Fab.* 9; *Myth. Vat.* I, 3, 1, 45 s.; II, 8), ripartiti in egual numero fra maschi e femmine. Il nucleo fondamentale della storia è già in Omero: i Niobidi sono sterminati da Apollo e Artemide perché Niobe si era paragonata a Latona, giudicando i suoi figli non inferiori ai gemelli divini (*Iliad.* XXIV, 596-620). La tradizione successiva rende più esplicita l'offesa, attribuendole la vanteria di essere madre migliore della dea, di cui pure secondo Saffo era stata *hetaira*, cioè amante (fr. 42 Voigt). La strage ha luogo a Tebe, anche se abbiamo

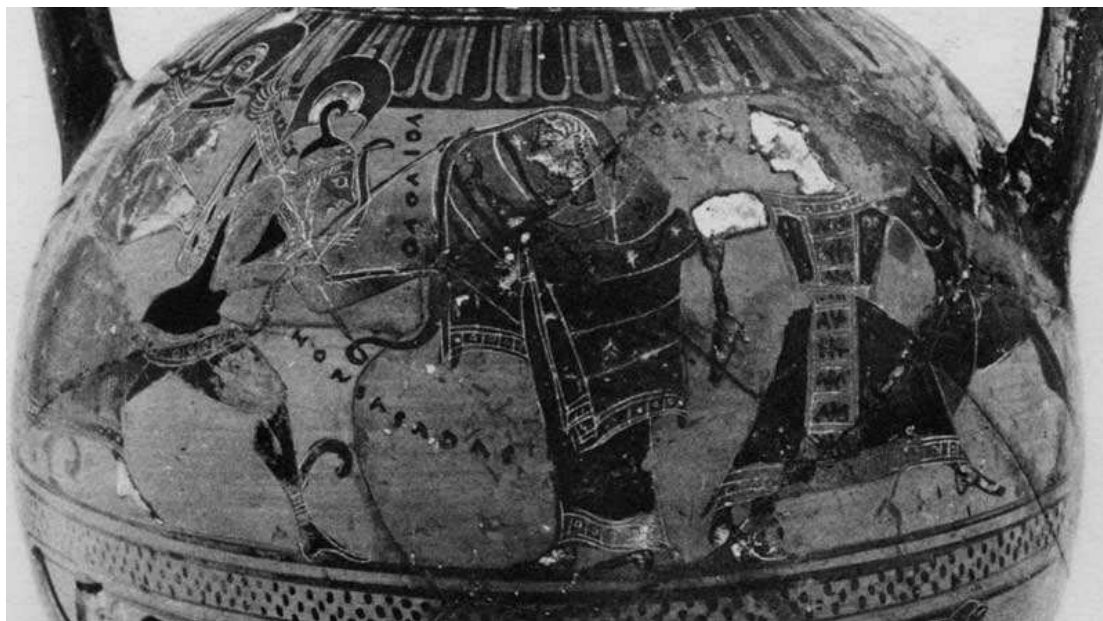


generica notizia che taluni autori l'avrebbero ambientata in Lidia (Apollod. III, 45; Schol. b Hom. *Iliad.* XXIV, 602). Sofocle (per primo?) distingue l'eccidio dei figli, avvenuto sul Citerone per mano di Apollo, da quello delle fanciulle, opera di Artemide nel palazzo di Anfione (TrGF, Soph. *Niobe*, fr. 441, 4 ss.; Eusth. 1367, 28). Una variante argiva attestata per la prima volta da Telesilla verso la metà del V secolo a.C. introduce dei superstiti: un fanciullo e una fanciulla (Telesill. fr. 5 Page), oppure la sola fanciulla, di nome Chloris (Apollod. III, 45), di cui si ammirava la statua nel *Letoon* di Argo (Paus. II, 22, 5). Dopo la morte dei figli Niobe torna in patria presso il padre Tantalos e viene trasformata in roccia sul monte Sipilo in Lidia. La metamorfosi è in Omero (*Iliad.* XXIV, 614-17), ma molti esegeti antichi e moderni espungono i versi (Pearce 2008 con bibliografia; inoltre Ahern 2001; Schmitz 2001; Assunção 2004-2005). In seguito la pietrificazione assurge a topos (e.g. Ach. Tat. III, 15, 6; AP VII, 549; XVI, 129, 133; *cett.*) e viene attribuita ora alla preghiera di Niobe stessa (Pher. FGrH 3, F 38; Apollod. III, 45), ora all'iniziativa di Zeus, mosso a pietà (Bacch. fr. 20D, vv. 4-11 Maehler). Autori di età imperiale come Pausania (I, 21, 3) e Quinto Smirneo (I, 294 ss.) credono di riconoscere l'eroina in una roccia del Sipilo, forse la stessa che ancora si mostra nei pressi della città turca di Manisa.

### 3. 'Niobe in lutto' nella tradizione figurata

La Niobe letteraria è un esempio di superbia punita o un paradigma di sventura e di dolore, dunque la sua figura prevale su quella dei figli, il cui ruolo è quasi strumentale dal punto di vista narrativo. Nella tradizione figurativa la situazione è opposta. Niobe ha per lungo tempo scarso peso e l'attenzione è concentrata sulla morte dei Niobidi (in generale: Cook 1964; Geominy 1992; Schmidt 1992).

Le prime attestazioni rappresentano il mito secondo uno schema che potremmo chiamare 'dei Niobidi in fuga'. Si tratta di tre anfore del gruppo 'tirrenico', una produzione minore ateniese destinata al mercato etrusco. Per raccontare il mito alla loro clientela d'oltremare, particolarmente incline ai miti cruenti, gli artigiani attici scelgono il momento della strage, alla quale adattano la composizione di sei figure che usano abitualmente per la scena principale dei vasi di grandi dimensioni. L'anfora del Pittore Castellani ad Amburgo (Museum für Kunst und Gewerbe 1960.1: Geominy 1992, p. 916, nr. 1), la più antica, narra la storia secondo uno schema lineare: a sinistra e a destra Apollo e Artemide che scagliano i dardi mortali, al centro quattro fanciulli in corsa.



Pittore del Daino, anfora a collo distinto 'tirrenica': *strage dei Niobidi in presenza di Niobe e Latona*, ca 550 a.C. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale RC1043

Sull'anfora del Pittore del Daino (Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale RC1043: Geominy 1992, p. 916, nr. 3; qui fig. 1), posteriore di circa un decennio, le sei figure della composizione sono usate per alludere anche agli antefatti e alle responsabilità. Apollo e Artemide si trovano a sinistra, i Niobidi, ridotti a due, fuggono verso destra; al centro è comparsa una donna che si pone fra gli dei e i fanciulli;

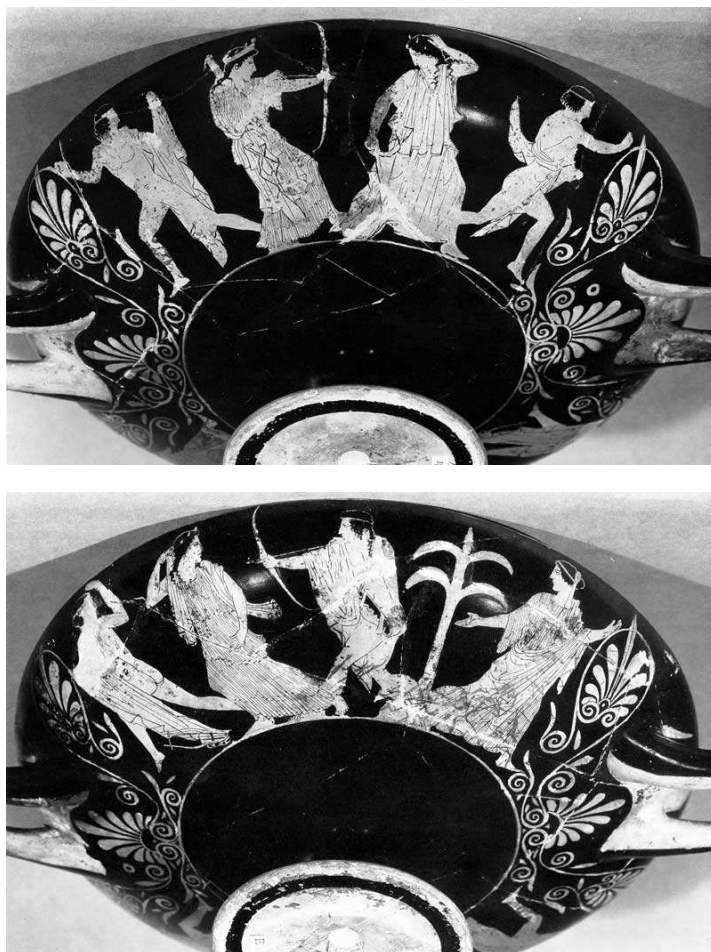
all'estrema sinistra è una seconda figura femminile che tende la mano in un gesto che può essere inteso come un incitamento. Oltre ad Apollo, Artemide e ai Niobidi, protagonisti irrinunciabili, ci sono dunque probabilmente anche Niobe e Latona, la prima colta nel disperato tentativo di proteggere i figli, la seconda nel ruolo di mandante della strage. Se la lettura è giusta (non tutti gli esegeti concordano), siamo in presenza della più antica, e per molto tempo unica, immagine di Niobe nell'arte greca.

Dopo il breve momento di fortuna della produzione tirrenica il mito scompare dalla tradizione per un centinaio d'anni e solo intorno alla metà del V secolo guadagna nuovamente popolarità (per la situazione in Etruria: Niels 2004). Alla ripresa, l'iconografia resta centrata sulla strage ma lo schema dei 'Niobidi in fuga' cede il posto a quello dei 'Niobidi morenti'. Risale a poco dopo il 460 a.C. il celebre cratere del Pittore dei Niobidi rinvenuto nella necropoli orvietana di Crocifisso del Tufo (Parigi, Museo del Louvre, G343: Denoyelle 1997; Gaunt 2002).



Pittore dei Niobidi, cratere a calice: *strage dei Niobidi*, ca 450 a.C.  
Parigi, Museo del Louvre G343

Sul lato principale Apollo e Artemide colpiscono quattro Niobidi, due dei quali, morti, sono in parte nascosti dalle asperità del terreno. Le eclatanti novità, in particolare l'abbandono dell'isocefalia per una disposizione delle figure su piani diversi, ha fatto supporre che il pittore riproducesse un dipinto famoso. Si tratta però di un'ipotesi priva di concrete basi e in fondo non necessaria, dal momento che un abile artigiano poteva ben trarre profitto dalle esperienze della pittura contemporanea senza bisogno di riprodurre un modello preciso. Negli stessi anni appaiono i tipi di più ampia e duratura fortuna. Uno *skyphos* frammentario di Bonn (Akademisches Kunstmuseum 1377: Geominy 1992, p. 916, nr. 6) attesta per la prima volta il fanciullo in ginocchio di tre quarti che tenta di strappare una freccia dalle scapole, uno dei più popolari in assoluto. In un solo caso la ceramica a figure rosse adotta ancora il vecchio schema senza morti e morenti: una coppa di tipo B proveniente da Vulci, dipinta dal Pittore della Phialè intorno al 430 a.C. (Londra, British Museum E81: Cook 1964, p. 43, nr. 5; Oakley 1990, pp. 33 e 91, nr. 150; Geominy 1992, p. 916, nr. 7). Peraltro fanciulli e fanciulle continuano a essere perseguitati insieme, nonostante che nella tradizione letteraria contemporanea la separazione delle stragi fosse ormai divenuta tipica.



Pittore della Phialè, coppa tipo B: *strage dei Niobidi*, ca 430 a.C.  
Londra, British Museum E81 (*recto e verso*)

Nella plastica monumentale il mito è rappresentato mediante schemi molto simili a quelli usati dai pittori di vasi. Un gruppo di tre figure rinvenute alla fine del XIX secolo a Roma in corrispondenza degli antichi *Horti Sallustiani* (dubbi in Hartswick 2004, pp. 92-104), oggi divise fra Roma (Museo Nazionale Romano 72274) e Copenhagen (Ny Carlsberg Glyptothek 472 e 520), mostra che la strage dei Niobidi era utilizzata per la decorazione dei frontoni nella seconda metà del V secolo (Geominy 1991, p. 918, nr. 21-1c; La Rocca 1985, pp. 71-75). Le statue, di dimensioni poco inferiori al vero, rappresentano un fanciullo morto, una fanciulla ferita in ginocchio e una fanciulla in fuga. Allo stesso modo era concepito il fregio che ornava il trono dello Zeus di Fidia a Olimpia (Pausania V, 11, 2). La documentazione figurata, specie l'importante cratere frammentario da Bakxy della fine del V secolo (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage: Shefton 1982), suggerisce due rilievi gemelli collocati sulle bande laterali dei braccioli del trono in cui Apollo e Artemide saettavano sei Niobidi per lato nelle pose consuete (v. soprattutto Vogelpohl 1980; Geominy 1992, pp. 917 ss., nrr. 15a-m; da ultimo: Lapatin 2001, pp. 79-86; Cullen Davidson 2009, pp. 334-338; 384-394, nrr. 57-65, 68-73).

La sostanziale unità della tradizione del VI e del V secolo a.C. rende sorprendente la svolta attestata dalla pittura vascolare del IV secolo in Magna Grecia. Di colpo la strage dei Niobidi lascia il posto alla rappresentazione di Niobe in lutto sopra la tomba dei figli. In luogo delle composizioni affollate e drammatiche della ceramica attica troviamo scene statiche costruite intorno alla figura della madre disperata. Le varianti sono due: a) 'Niobe alla tomba', con l'eroina sopra un podio attorno alla quale si affannano vari personaggi in atteggiamento di supplici; b) 'la pietrificazione di Niobe', ovvero l'eroina entro un *naiskos* funerario nel momento in cui si muta da essere vivente in statua, con o senza personaggi di contorno. Questo tema gode di grande fortuna per un periodo relativamente breve, poco meno di un secolo, poi scompare repentinamente come era comparso. Indizio dell'affievolirsi della popolarità del tema sono due vasi dell'*Apulo recente*, dipinti fra il 320 e il 300 a.C., in cui per la prima volta troviamo nuovamente rappresentata la strage: un cratere a volute da Ruvo di Puglia attribuito al Pittore di Baltimora

(Ruvo, Museo Jatta 424: *RVAp* II, p. 865, nr. 24; Cook 1964, p. 46, nr. 13; Geominy 1992, p. 916, nr. 10) e un'*hydria* proveniente da una ben nota tomba di Arpi (Foggia, Museo Civico 132276: *RVAp* II, p. 925, nr. 91; Geominy 1992, p. 916, nr. 11; De Juliis 1992; Todisco 2008, p. 24, cat. I 13). I vasi policromi a decorazione plastica, i cosiddetti 'vasi canosini' che prendono il posto delle anfore e dei crateri a figure rosse nei corredi funerari, testimoniano che intorno al 300 a.C. l'iconografia tradizionale aveva ormai ripreso il sopravvento. Sono note diverse serie di *appliques* che con maggiore o minore probabilità rappresentano Niobidi morenti o in fuga, e almeno due esemplari del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo sembrano sicuri (inv. 1917-448, 1917-976: Geominy 1992, p. 918, nr. 17, in generale Geominy 1992, p. 923, nrr. 51a-h, con bibliografia). Tipi identici o simili si incontrano in produzioni artigianali contemporanee della Grecia continentale: la fanciulla morente sorretta da un personaggio di cui resta solo il braccio destro su una lamina bronzea proveniente da Atalandi in Locride Opunzia, probabile decorazione di un oggetto ligneo, è anch'essa quasi certamente una Niobide (Atene, Museo Nazionale 7563: De Ridder 1894, p. 171, nr. 920; Geominy 1992, p. 918, nr. 20).

La tradizione ellenistica e romana è omogenea dal punto di vista iconografico. La strage dei Niobidi continua a essere la forma pressoché esclusiva di visualizzazione del mito. Il gruppo dei Niobidi fiorentini, di gran lunga la più monumentale e popolare delle rappresentazioni che ci sono giunte, domina la tradizione sia per il numero delle repliche, che le scoperte recenti rendono sempre più significativo, sia per l'influenza che esercita fino alla tarda antichità (Paris, Pettinau 2007; Paris 2008).



Scultore ellenistico, *Niobe e una Niobide*. Copia romana, II secolo d.C.  
Firenze, Galleria degli Uffizi 291



Officina urbana romana, sarcofago: *la strage dei Niobidi*, II secolo d.C.  
Monaco, Glyptothek 345

#### 4. Niobe in lutto: la tragedia di Eschilo e le scene vascolari

L'isolamento delle scene con 'Niobe in lutto' è un dato di fatto che deve essere spiegato. La critica 'ottimista' chiama in causa direttamente la tragedia eschilea o altri testi drammatici. In *Pots and Plays* Taplin discute tre casi (cat. 3, 5, 7), etichettati con formule come "more than likely related to the Aeschylus' Niobe" (cat. 3), "may be related to a tragedy about Niobe" (cat. 5), "may well be related to a tragedy about Niobe, but probably not that by Aeschylus" (cat. 7). Dietro queste formule opera la convinzione che le scene siano concepite dal ceramografo avendo presente un modello drammatico che ne guida l'invenzione con poche interferenze. La situazione mi pare in realtà più complessa. La *Niobe* è una delle più note fra le tragedie perdute di Eschilo e ha ispirato una bibliografia moderna di tutto rispetto (rimando solo a Seaford 2005 e Pennesi 2008, spec. pp. 5-11 per una dettagliata storia degli studi). Poiché le testimonianze e i frammenti sono sufficienti a ricostruire le linee generali dell'intreccio, anche se molti elementi della drammatizzazione restano inafferrabili (la scenografia, il numero dei personaggi, la composizione del coro, la conclusione), ciò che sappiamo permette un confronto efficace con le scene vascolari.

Il dramma si apriva dopo la morte dei figli. Niobe sedeva sopra la loro tomba, aveva il capo velato e per una considerevole porzione del dramma restava completamente muta, impermeabile alle preghiere di coloro che la supplicavano di recedere dal suo comportamento disperato. Quando infine si decideva a parlare, pronunciava un breve discorso estremamente solenne che Aristofane (*Vesp.* 460) definisce *perikallès rhesis*. Tutto ciò emerge al di là di ogni dubbio da tre testimonianze che vale la pena di citare.

L'autore della *Vita Aeschyli* riferisce molto chiaramente che "nella *Niobe* il personaggio siede per tre giorni con il capo velato sulla tomba dei figli e non parla" (5) e l'assunto trova piena conferma ai vv. 5-8 del frammento 154a Radt (Pennesi I): "vedete l'esito delle nozze: / da tre giorni siede sulla tomba / e cova, viva, i figli morti, / piangendo[?] la loro bella e infelice natura". Aristofane (*Ran.* 911-926) descrive il modo in cui la scelta drammaturgica veniva percepita dal pubblico:

EUR. Per prima cosa [Eschilo] imbacuccava qualcuno e lo metteva a sedere senza mostrarne il volto, un Achille o una Niobe: era il pretesto della tragedia e loro non biasciavano parola [...]. Il coro tirava quattro sequenze di canti in fila, e loro tacevano [...].

DIO. Perché faceva così?

EUR. Per furbizia: lo spettatore stava lì seduto aspettando che Niobe dicesse qualcosa, e il dramma andava avanti [...].

EUR. Poi, dopo queste ridicolaggini, quando il dramma era almeno a metà, lei diceva una dozzina di parole roboanti, con cresta e sopracciglia, qualcosa di tremendo e mostruoso, che gli spettatori non capivano.

Le tre testimonianze sono fra loro coerenti e dicono con quale potenza l'immagine di Niobe muta si fosse stampata nella memoria degli Ateniesi. Ovviamente per comprendere appieno lo sviluppo della trama sarebbe essenziale sapere quali personaggi si affannavano intorno all'eroina, ma una sola presenza è sicura: quella di Tantalos, annunciato ai vv. 10-11 del fr. 154a ("invano verrà qui il forte Tantalos / per la salvezza di costei") e accreditato da Plutarco in sette versi in cui parla di se stesso (Fr. 158 e 159 Radt = III e IV Pennesi). Tutti gli altri personaggi ipotizzati nei numerosi tentativi di ricostruzione (la nutrice di Niobe o quella dei Niobidi, Hermes, Anfione, Antiope, Eurynassa, un messaggero), così come la composizione del coro, quasi unanimemente ritenuto femminile, sono congetture più o meno plausibili ma senza supporti obiettivi. Altrettanto ipotetico, anzi di più, è il fatto che il dramma si concludesse con la metamorfosi di Niobe fra le rocce del Sipilo, secondo taluni rappresentata in scena, secondo altri descritta o profetizzata da uno dei personaggi.

Tuttavia in questa selva di elementi incerti resta il dato obiettivo e per noi molto importante che la tragedia era giocata sull'opposizione fra il silenzio e la parola, da una parte il dolore di Niobe reso percepibile dal suo ossessivo tacere, dall'altra lo sforzo vano dei personaggi che le si rivolgevano secondo la tecnica degli 'approcci reiterati' adottata da Eschilo anche nel *Riscatto di Ettore*. La parodia di Aristofane mostra che almeno ad Atene il dramma era ben presente al pubblico, poiché non si può creare effetto comico se non su cose di universale notorietà.



Pittore pestano(?), anfora a collo distinto: *Niobe in lutto*, 370-360 a.C.  
Roccagloriosa, Antiquarium Comunale s.n.

La più antica fra le scene figurate che sembrano riconducibili alla *Niobe* eschilea è su un'anfora a collo distinto rinvenuta in frammenti nel 1978 nella tomba 24 della necropoli in località La Scala a Roccagloriosa (cat. 1), un'area della Basilicata occidentale occupata nel IV secolo da popolazioni lucane. I repertori la attribuiscono al Gruppo della Furia Nera, un'officina tarantina dell'inizio del IV secolo alla quale l'aveva riferita Sir Arhur D. Trendall sulla base di una foto scattata prima del restauro (cit. in Fracchia 1983, p. 291), ma allo stato attuale, dopo la ricomposizione e il restauro, la classificazione del vaso sembra da rivedere. Lo stile risulta infatti più vicino a quello delle officine pestane dell'epoca di Asteas che non ai prodotti apuli dello stile ornato, e anche la forma vascolare è tanto comune a Paestum quanto rara in Apulia. È peraltro vero che certe anomalie come il motivo a foglie lanceolate sulle spalle o la mezza figura a metà fra il registro inferiore e quello superiore, e ancora il carattere estremamente calligrafico del disegno richiamano lo stile apulo. Sarebbe quindi ragionevole riferire l'anfora a un pittore pestano attivo nella Lucania occidentale, dove la cultura tirrenica predominante presenta spesso tratti apulizzanti in conseguenza dall'ampia circolazione di importazioni tarantine (cfr. Gualtieri 1990, pp. 171 e 192, n. 96; Gualtieri 2003, p. 151, n. 19). In ogni caso è indubbio che la cronologia deve essere abbassata di alcuni decenni rispetto alla proposta di Trendall, forse intorno al 370-360 a.C., forse anche un po' più tardi. La tomba 24 di Roccagloriosa in cui l'anfora è stata rinvenuta non sembra anteriore al 350 (Gualtieri 1990, p. 171; Gualtieri 2003, pp. 151-153; Fracchia, Gualtieri 2004, p. 310 s.), dal momento che gli altri vasi del corredo riferibili ad artigiani noti sono due piccole *hydriae* frammentarie del Pittore di Roccanova, un lucano 'apulizzante' la cui attività è ora collocata dalla metà del secolo in poi (Denoyelle, Iozzo 2009, p. 160).

La scena è centrata sulla figura femminile in chitone e *himation* che si trova su un basamento modanato sul quale sono dipinte tre figure mal leggibili, di cui si capisce solo che sono femminili. Costei guarda nel vuoto e compie il gesto del lutto, la mano destra appoggiata al capo. A sinistra un uomo anziano, sontuosamente vestito, le si rivolge nell'atteggiamento del supplice, mentre un giovane con copricapo frigio lo sostiene per le spalle. A destra una donna canuta, il capo velato, la mano destra levata e la sinistra portata al petto, parla anch'essa alla dolente. Nel registro superiore Artemide e Apollo assistono alla scena. In posizione intermedia, in corrispondenza del vecchio supplice, una figura parzialmente nascosta da un rilievo del terreno cerca con lo sguardo la donna in lutto. Dato il cattivo stato di conservazione è difficile dire se si tratti di un uomo o di una donna, ma è chiaro che non compie alcun

gesto se non quello di appoggiarsi con entrambe le mani al terreno, un'attitudine più da spettatore che da protagonista. Al primo sguardo che la situazione sembra compatibile con la trama della *Niobe* eschilea. Nella donna in piedi riconosciamo Niobe sulla tomba dei figli che manifesta il suo dolore tacendo (le figure della base potrebbero essere le Parche); il vecchio supplice è Tantalò giunto dalla Lidia per ricondurre la figlia alla ragione e alla vita; la donna sulla destra, parlante come tutti i personaggi che si alternavano sulla scena del dramma, potrebbe essere la madre dell'eroina, Euryanassa, o la nutrice dei Niobidi, ma mancano gli elementi per attribuirle un nome certo. Ancora più dubbia è l'identità della mezza figura sopra Tantalò: si è pensato a un Niobide sopravvissuto (Gualtieri, Fracchia 2004, p. 313), ma viene naturale l'obiezione che sarebbe stato rappresentato nudo come nella tradizione attica o nei vasi del Pittore di Baltimora e del Pittore di Arpi, oppure più plausibilmente a una delle Erinni (Aellen 1994, pp. 42, 45, 69), che appaiono in tunica manicata e senza ali anche in una nota anfora di Asteas con scena dell'*Oresteia* (RVP pp. 96-98, nr. 133): altro tratto, per inciso, che avvicina il vaso alla cultura pestana.

Non stupisce che il parallelo con la *Niobe* teatrale sia stato richiamato più volte. Ma se dalla situazione generale scendiamo ai particolari scopriamo che molti dettagli non coincidono. Apollo, Artemide e le Erinni non giocano alcun ruolo nella tragedia, almeno a quanto sappiamo. Sulla scena Niobe siede sulla tomba ed è velata, di modo che gli spettatori non possono vederne il volto: qui al contrario, l'eroina è in piedi, il volto scoperto, lo sguardo ostentatamente rivolto allo spettatore. La 'storia' è la stessa, ma la scena non presenta particolari affinità con ciò che il pubblico vedeva in teatro: ciò dovrebbe metterci in guardia dal presupporre rapporti troppo stretti fra il testo e l'immagine. Il pittore non ha 'illustrato' la tragedia, ha semplicemente costruito una scena che racconta la medesima storia usando schemi e tipi del repertorio corrente. Il gruppo del vecchio re sostenuto da un giovane accompagnatore si incontra sia in scene generiche di culto al sepolcro, sia in rappresentazioni del mito, come nel cratere a volute del Museo Civico di Bari (inv. 1392: Lohmann 1979, p. 179, cat. A40) dove forse rappresenta Priamo presso la tomba di Ettore. Niobe sulla tomba è a sua volta ricavata dal tipo della 'statua del defunto eroizzato sopra la tomba'. Lo schema, di derivazione attica, compare per la prima volta su un'anfora della fine del V secolo da Gravina di Puglia (Taranto, Museo Archeologico Nazionale s.n.: attr. al Pittore di Gravina: *RVAp* Suppl. 2.3, p. 33) in cui cinque offerenti rendono omaggio alla statua di un giovane guerriero con balteo, scudo ed elmo corinzio. Il podio è certamente la tomba vista di fronte (Lohmann 1979, p. 261, cat. Ap721; Pontrandolfo, Prisco, Mugione 1988, p. 182) e la statua non si distingue dai viventi, se non per il fatto che ignora ciò che gli accade intorno, esattamente come Niobe. Nella nostra anfora il pittore non ha trovato di meglio, per visualizzare la situazione mitica ancora priva di tradizione, che adattarvi la scena più prossima del suo repertorio corrente, appunto quella del culto del defunto alla tomba. In questa situazione cercare nell'immagine le tracce dell'allestimento scenico della *Niobe* eschilea sarebbe vano e fuorviante.



Pittore della *pelike* di Mosca, cratere a volute: *Priamo al sepolcro di Ettore*(?), 410-400 a.C.  
Bari, Museo Civico 1392



Pittore di Gravina, anfora a collo distinto: *scena di culto funerario*, 410-400 a.C.  
Taranto, Museo Archeologico Nazionale s.n.

Un analogo procedimento si individua nell'*hydria* apula da Avella da tempo inclusa fra le rappresentazioni di Niobe (cat. 2). La scena è stata avvicinata da Trendall al Pittore di Boston 00.348, un ceramografo apulo attivo nella prima metà del IV secolo. La scena mostra una figura femminile in peplo nel più classico degli atteggiamenti del dolore sopra una tomba costituita da un *crepidoma* a tre gradini e da una colonnina ionica. Gli abituali doni funebri (un'anfora e un'*hydria* ornate di nastri, una *phiale* e un *kalathos* con foglie di acanto) sono deposti sul basamento.



Pittore apulo vicino al Pittore di Boston 00.348, *hydria: Niobe in lutto*, da Avella, 360-350 a.C.  
Londra, British Museum F93



I personaggi accanto alla tomba sono due: un uomo con mantello e bastone che parla alla dolente, la quale lo ignora; una giovane donna che assiste alla scena in silenzio, in un atteggiamento di apparente ritrosia. Il vaso è stato messo in relazione con il mito di Niobe da Anneliese Kossatz Deissmann, che lo riteneva la più antica illustrazione della tragedia eschilea (Kossatz Deissmann 1978, p. 79, cat. K23), ma la situazione è ancora meno compatibile che nell'anfora di Roccagloriosa (cat. 1). Sono elementi 'eschilei' Niobe sulla tomba, il supplice, l'eroina che non risponde, ma di contro l'uomo non è anziano e non indossa abiti regali, è anzi vestito poveramente alla maniera greca, per cui non sembra affatto Tantalò; la donna è giovane e non prende parte all'azione come la 'nutrice' dell'anfora lucana. L'interpretazione resta dubbia. Se si tratta del mito di Niobe, chiaramente il pittore non ha capito fino in fondo la storia che stava rappresentando. Se non si tratta di Niobe è possibile che abbia usato lo schema per rappresentare una scena generica di culto al sepolcro, come pensava Trendall (*RVAp* I, p. 268, nr. 53).

In un caso e nell'altro è ovvio che anche questa volta la scena è stata costruita con i 'mattoni' del repertorio vascolare. A parte i due supplici, varianti di tipi molto comuni, la tomba con *crepidoma* e colonna è un tipo di lunga tradizione, già presente ai primordi della produzione tarantina e lucana (Ruvo, Museo Archeologico Nazionale 1096, cratere a volute attribuito al Pittore di Sisifo, 430-320 a.C.: *RVAp* I, p. 16, nr. 52; Policoro, Museo Nazionale della Siritide 35302, *pelike* prossima al Pittore delle Carnee, 400 a.C. ca: *LCS* p. 55, nr. 283; Taplin 2007, p. 126 s.), ed è utilizzata nella produzione apula della prima metà del IV secolo soprattutto nelle scene non eroiche (ad es. Napoli, Museo Archeologico Nazionale 2347, *hydria* vicina al Pittore di Tarporley, 380-370 a.C.: Lohmann 1979, p. 233, cat. A491; Pontrandolfo, Prisco, Mugione 1988, pp. 184-186), particolare che potrebbe orientare anche l'interpretazione di questa scena.



Pittore apulo vicino al Pittore di Tarporley, *hydria*: scena di culto al sepolcro, 380-370 a.C.  
Napoli, Museo Archeologico Nazionale 2347

Una svolta nella rappresentazione si verifica quando il tema approda nella bottega del Pittore di Varrese, una delle più importanti officine tarentine della metà del secolo, la cui attività segna, nella sistemazione di Trendall, il passaggio dall'*Apulo medio* all'*Apulo recente* (v. ora Denoyelle, Iozzo 2009, pp. 144-147). Per la prima volta il mito è utilizzato per decorare vasi di dimensioni monumentali, un'anfora pseudopanatenica (cat. 3) e un'anfora a collo distinto (cat. 4), dipinti a breve distanza di tempo l'una dall'altra.



Pittore di Varrese, anfora pseudopanatenica: *Niobe in lutto*, 350-340 a.C.  
Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8935

Nell'anfora tarantina, rinvenuta nel grande ipogeo in proprietà Varrese di Canosa (*Principi imperatori* 1992, p. 258 s.; *Un ipogeo al confine* 2001, pp. 23-29), una cornice a motivi vegetali divide il corpo del vaso in due registri, una soluzione utilizzata frequentemente dal Pittore di Dario e dal Pittore di Baltimora per duplicare i temi mitici. La scena con Niobe in lutto occupa il registro superiore. Ai lati della tomba Tantalo vestito con sfarzo regale e la 'nutrice' in abiti ordinari, entrambi anziani e infervorati nelle loro suppliche, si rivolgono a una Niobe la cui iconografia è completamente mutata. L'eroina è ora più simile a come l'aveva immaginata Eschilo: seduta sulla tomba, il capo velato, l'atteggiamento doloroso, tace ostinatamente di fronte agli interlocutori. La differenza più importante rispetto alla scena tragica è il volto che resta scoperto.

Questo tipo di dolente non è nuovo: Elettra che veglia sul sepolcro di Agamennone o Teseo che piange la morte di Meleagro sono raffigurati in modo simile. Il Pittore di Varrese ha migliorato la composizione, abilmente adattando alla storia un tipo molto più appropriato alla situazione mitica eschilea della 'statua del defunto' usata dagli artigiani dei vasi di Roccagloriosa e di Londra (cat. 1, 2).

Ma è soprattutto la tomba che attira la nostra attenzione. La base sulla quale Niobe siede è affiancata da due grandi anfore funerarie a corpo baccellato; queste e quella sono collocate sopra un podio quadrangolare con fregio dorico e sima aggettante, che a sua volta poggia su colonnine ioniche sorgenti da un *crepidoma* a un solo gradino. Un grande *kalathos*, una *phialè* appesa e una *cista* lignea alludono ai doni funebri. Questa tomba dalla sorprendente struttura aerea è un *hapax* assoluto nella ceramografia suditalica. Non solo è impossibile trovare confronti, ma neppure esistono, a mia conoscenza, casi in cui un sepolcro di qualsiasi tipo sia rappresentato sollevato da terra in questo modo. Anch'esso, peraltro, come le componenti già viste nelle scene più antiche, è costituito da un assemblaggio di elementi del repertorio corrente di bottega. Il podio dorico che ne costituisce la parte più vistosa compare per la prima volta nei vasi del Pittore dell'*Ilioupersis* una generazione prima del Pittore di Varrese, ma esso è normalmente utilizzato come base del *naiskos* (Londra, British Museum F283, cratere a volute, 360 a.C.: *RVAp* I, p. 193, nr. 7) oppure come sostegno della colonna nelle tombe a gradini (Milano, Collezione

Banca Intesa, cratere a volute attribuito al Pittore di Licurgo, 360-350 a.C.: *Collezione Banca Intesa* 2006, pp. 296-299, cat. 108).



Pittore di Licurgo, cratere a volute: *scena di culto funerario*, 360-350 a.C.  
Milano, Collezione Banca Intesa 108



Gruppo dell'Allattamento e di Salting, cratere a calice: *scena comica*, 360-350 a.C.  
Roma, Collezione Malaguzzi Valeri 52.

Perché il Pittore di Varrese ha inventato una struttura tanto inverosimile, che certo nessun acquirente aveva mai visto in un cimitero? Probabilmente per attrarre l'attenzione dello spettatore sulla figura di Niobe, la più importante della scena, visto anche l'uso della sovradipintura bianca che fa 'uscire' la tomba dalla superficie del vaso. Ma forse anche per suggerire una specifica e inusuale ambientazione. Le colonnette doriche o ioniche sono l'artificio comunemente usato per rappresentare il palcoscenico nei vasi a soggetto comico, i soli in cui l'ambientazione teatrale è spesso esplicitamente richiamata. Esempio e spesso citato è un cratere di poco più antico della nostra anfora (Roma, Collezione Malaguzzi Valeri 52, cratere a calice attr. al Gruppo dell'Allattamento e di Salting, 360-350 a.C.: *RVAp* I, p. 440, nr. 28; Lo Porto 1979; Green 2002, p. 126, nr. 40; Hughes 2011, p. 122).

Nella scena comica il palco sul quale gli attori (o il coro: Hughes 2006, p. 41) si muovono al suono degli *auloi* è un semplice impiantito ligneo poggiante su quattro colonnette ioniche e chiuso da cortine di tessuto. L'effetto grafico della sopraelevazione della tomba, dove il pittore ha cercato di suggerire lo scorcio e soprattutto di far capire che lo spazio sotto il podio dorico è vuoto, è del tutto simile. Mi chiedo se il ricorso a un tale espediente non tradisca la volontà di richiamare alla lontana il teatro, di suggerire che quella rappresentata è, appunto, una Niobe "come la si vede in scena". Il che non significa attribuire all'artigiano l'intento di rappresentare fedelmente un allestimento, ancor meno di 'illustrare' la tragedia. Significa invece ammettere che un certo modo di visualizzare il mito potesse essere associato nell'opinione corrente al teatro, e che i pittori potessero avere interesse a richiamare tale associazione per allattare la clientela, specialmente quella colta.

In ogni caso, consapevole o meno dell'origine drammatica di questa versione del mito, il Pittore di Varrese torna a rappresentare Niobe poco tempo dopo. Questa volta dipinge un'anfora a collo distinto e corpo ovoidale che il museo dell'Università di Bonn ha acquistato nel 1890 dalla collezione Fontana di Trieste senza dati di provenienza (cat. 4). L'apparato ornamentale suggerisce una data di poco più tarda dell'esemplare di Taranto (cat. 3) per la presenza dei raggi bianchi e neri sul collo, un motivo attestato anche nella *loutrophoros* napoletana da Ruvo (cat. 5) e in altri vasi del sottogruppo Vaticano X.6, strettamente collegato all'officina del nostro pittore ma leggermente più tarda (*RVAp* I, p. 340; *RVAp* Suppl. 1, p. 42, nr. 22a; p. 43, nr. 22b; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 88, nr. 30f).



Pittore di Varrese, anfora a collo distinto: *Niobe in lutto*, 350-340 a.C.  
Bonn, Akademisches Kunstmuseum 99 (*insieme e particolare*)

La forma dell'anfora di Bonn è molto rara nella produzione apula. Una verifica condotta sulle liste di Trendall ha portato in luce, su un totale di 773 anfore note (quasi tutte pseudopanatenaiche), appena sette esemplari di questo tipo (Sisto 2009, p. 90, nota 46). È dunque forse per adattare la complessa scena

narrativa alla forma inusuale del vaso che il Pittore di Varrese ha escogitato ancora una volta una soluzione inedita e ardita. Invece della scena di supplica all'eroina muta dipinge su entrambi i lati del vaso un *naiskos* ionico circondato di offerenti; ma mentre sul lato posteriore il piccolo edificio contiene solo una grande anfora funeraria, quello sul lato principale ha all'interno una figura femminile velata, a sua volta affiancata da due grandi anfore lustrali. Il tema della statua del defunto entro l'edicola funeraria, chiaramente derivato dalle grandi stele attiche contemporanee in cui il *naiskos* è abitato dal defunto e dai suoi accompagnatori, era stato introdotto nel repertorio vascolare dal Pittore dell'*Ilioupersis* fra il 370 e il 360 a.C. (Lohmann 1979, pp. 52-55). Il Pittore di Varrese è il primo a utilizzarlo sulle *hydriae* destinate alle sepolture femminili, nelle quali prima affianca (Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8922: *RVAp* p. 337, nr. 1), poi sostituisce (*RVAp* p. 337, nr. 2; *RVAp* Suppl. 1, p. 88, nr. 30f) al più comune giovane eroizzato una donna stante. Nel nostro caso egli usa il motivo per la prima volta su un'anfora, ma con due significativi cambiamenti: invece del gesto nuziale (*anakalyphthai*) o degli atteggiamenti quotidiani (l'uso di specchi, ventagli e altre suppellettili) attribuisce alla figura la posa del lutto; inoltre limita la tipica sovradipintura bianca ai piedi e alla parte inferiore del chitone.

Questi particolari, specialmente la fascia bianca in basso (già scambiata per i resti della sovradipintura: Schauenburg 1957, p. 201), sono semplici ma acuti espedienti che suggeriscono l'identità della figura: non un'anonima defunta ma Niobe in lutto nel momento in cui si compie il suo destino ultimo, la trasformazione in pietra. Quella che vediamo è già la pietrificazione in atto, non più la sua prefigurazione drammatica attraverso il silenzio. In questo modo il pittore ha ricondotto un mito adatto alle sepolture femminili, per il quale non esisteva ancora una formula consolidata, entro uno schema che stava rapidamente guadagnando popolarità e si adattava bene ai campi figurati alti e stretti dei vasi destinati ai corredi femminili più ricchi, *loutrophoroi* e anfore. Forse non è un caso che il pittore abbia introdotto alcuni precisi richiami alla scena con Niobe in lutto che egli stesso aveva dipinto sull'anfora del Museo di Taranto (cat. 3): il fregio dorico del podio, caso unico nella sua produzione, gli abiti ricamati, il gesto del lutto di Niobe, persino le anfore entro l'edicola: tutte citazioni precise che stringono il rapporto fra le due iconografie. Certo il pittore riteneva la storia agevolmente leggibile per gli spettatori, e non esita a togliere gli abituali co-protagonisti, Tantalò e la 'nutrice', sostituiti da quattro figure generiche di offerenti che per posa e attributi non danno alcun contributo alla lettura del soggetto. La scelta evita anche di produrre un anacronismo, poiché la pietrificazione non può avvenire nello stesso momento in cui Niobe viene supplicata al sepolcro.



Pittore di Louvre MNB 1148, *loutrophoros*: Niobe in lutto, 340-330 a.C.  
Malibu, J.P. Getty Museum 82.AE.16

L'intuizione del Pittore di Varrese si rivela fortunata. Il nuovo schema diviene la formula standard per la rappresentazione del mito nella seconda metà del IV secolo. Tutti i vasi posteriori all'anfora di Bonn associano Niobe alla pietrificazione, completando o meno la scena con figure di contorno o con l'associazione ad altri miti, spesso senza stretta connessione con il nucleo narrativo originale (cat. 5-9).

La splendida *loutrophoros* del Getty Museum di Malibu attribuita al Pittore di Louvre 1148 (cat. 9), uno dei più dotati fra i seguaci del Pittore di Varrese che Trendall colloca agli inizi dell'*Apulo recente*, è un esempio da manuale. L'edicola sovradipinta, Niobe nella posa dolente e i vasi lustrali (in questo caso due *loutrophoroi* del tipo a corpo ovoide e a corpo cilindrico) sono citazioni quasi fedeli del modello.

Come nell'anfora di Bonn (cat. 4) l'accento alla pietrificazione è sufficiente a rendere riconoscibile Niobe, cosicché i personaggi di contorno lasciano il posto a quattro offerenti generiche collocate negli spazi di risulta fra l'edicola e le volute sotto le anse. La compattazione permette al pittore di associare per la prima volta l'eroina tebana a un altro mito, che occupa il registro inferiore: Pelope e Ippodamia sul carro durante, o più probabilmente dopo, la vittoriosa gara con Enomao. Pelope, figlio di Tantalos, è il fratello minore di Niobe. Il suo destino è complesso: la felicità personale, culminata con la conquista del regno della Pisatide e la prole numerosa, contrasta con la maledizione della sua stirpe, che provoca le sofferenze di Tieste, Atreo e degli Atridi, con le loro vite costellate di lutti. La sua presenza sul vaso può dunque essere letta in chiave narrativa (Pelope visita la sorella dopo la morte dei figli: Trendall 1985, p. 139) oppure come una semplice giustapposizione di miti significativi in chiave funeraria. In un caso e nell'altro la formula compattata della scena di Niobe è il presupposto per l'invenzione, in cui l'elemento 'eschileo' è scomparso.



Pittore apulo vicino al Pittore di Varrese, *loutrophoros*: Niobe in lutto, 350-340 a.C.  
Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82267 (H3267)

La *loutrophoros* del sottogruppo Vaticano X.6 da Ruvo di Puglia (cat. 5), prodotta nella cerchia del Pittore di Varrese, offre l'esempio di una versione più ampia della storia. Qui il tipo di Niobe nel *naiskos* è combinato con il maggior numero possibile di elementi narrativi. Niobe recupera il gesto del dolore originario (cat. 1), Tantalos e la 'nutrice' sono nell'atteggiamento 'eschileo' di coloro che parlano; Tantalos

ha anche per la prima volta una esplicita connotazione regale, grazie al tipico scettro con aquila ad ali spiegate. La nutrice è seduta, forse per una forma di assimilazione al tipo delle offerenti standard, e anche questa è una novità. Nel registro superiore Zeus, Hermes, Apollo, Artemide e una figura femminile che può ben essere Latona rappresentano il *coté* divino, ma sarebbe difficile attribuire loro un ruolo diverso da quello di generici complementi narrativi. Ancor di più difficile è pensare che la loro presenza alluda ai personaggi della tragedia di Eschilo: il pittore sembra avere ancora coscienza della storia, sembra cioè sapere che l'evento centrale è il silenzio di Niobe di fronte alle suppliche di Tantalò e della 'nutrice', ma non esita a combinare i personaggi con lo schema della pietrificazione, generando quell'anacronismo che il Pittore di Varrese aveva evitato (cat. 4).

L'*hydria* da Ruvo di Puglia in collezione privata a Ginevra (cat. 6) attribuita al Pittore di Dario, più recente di dieci o quindici anni, presenta una situazione ancora diversa e a mio parere assai eloquente. La scena è anche in questo caso costruita combinando la formula della pietrificazione con i personaggi 'eschilei', ma colpisce il fatto che i gesti siano mutati al punto da stravolgere il senso originario della storia. Niobe solleva con la destra il lembo del mantello, in un gesto più vicino all'*anakalyptè* delle spose che alla manifestazione del dolore. Tantalò e la 'nutrice' hanno smesso di parlare per assumere un atteggiamento doloroso che non si attaglia al loro ruolo nella tragedia eschilea; quest'ultima poi siede su una sacca da viaggio che la caratterizza per la prima volta come proveniente da lontano. Il rapporto fra i personaggi è totalmente sovvertito: non più la tensione spasmodica dei vivi verso una Niobe insensibile, bensì Niobe e Tantalò che congiuntamente osservano con attitudine compassionevole la vecchia assorta nel dolore. È come se Niobe e la 'nutrice' si fossero scambiate i ruoli. Anche le figure di contorno hanno un legame molto debole con la storia. Le due offerenti e i quattro giovani armati orientali potrebbero, sì, essere le *therapoinai* di Niobe e i soldati del seguito di Tantalò (così Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 150 s.), ma la loro presenza non aggiungerebbe comunque nulla al racconto. Simili mutamenti sono conseguenza dell'usura del legame fra immagini e contenuto, mostrano che la 'storia' è cristallizzata in formula. In un caso come questo la ricerca di una fonte drammatica è velleitaria. L'ipotesi che i cambiamenti possano spiegarsi attraverso "another, intermediate, and otherwise lost tragedy" (Taplin 2007, p. 77; contro Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 153) è una facile ma a mio parere poco costruttiva fuga nella speculazione.



Pittore di Dario, *hydria*: Niobe in lutto, 340-330 a.C.  
Ginevra, collezione privata

È interessante confrontare la scena dipinta dal Pittore di Dario con quella più o meno contemporanea su un'hydria di provenienza imprecisata, attribuita da Trendall al Pittore della Libagione, uno dei più interessanti fra i pittori campani della metà del IV secolo (cat. 11). Il pittore ha recepito le innovazioni della produzione apula contemporanea: la tomba in forma di *naiskos*, Niobe che si muta in pietra, la 'nutrice' trasformata in dolente. Le figure e i particolari di contorno come la donna che compie il gesto dell'*anakalypthai*, Apollo, le offerte funebri davanti alla tomba, in particolare il *kalathos* e la lira, replicano il repertorio dispiegato sulla *loutrophoros* napoletana (cat. 5), chiara riprova della circolazione di prodotti apuli in area campana e della loro capacità di influenzare le officine locali. Ma accanto agli elementi nuovi ci sono precise sopravvivenze del repertorio precedente: il gruppo di Tantalo e del giovane accompagnatore è quasi identico a quello usato mezzo secolo prima dal pittore di Roccagloriosa, e il gesto di ripulsa di Niobe di fronte all'atteggiamento torna a esplicitare la situazione 'eschilea' che l'invenzione del Pittore di Varrese aveva indebolito in Apulia. Diversamente dal Pittore di Dario, l'artigiano campano sente ancora il nesso fra Tantalo e Niobe come l'elemento caratterizzante della storia – ma non così per la 'nutrice' – e lo valorizza attraverso l'iconografia del supplice; allo stesso tempo però non riesce a immaginare Niobe se non come una defunta che si trasforma in pietra all'interno della tomba, e attribuisce alla metamorfosi un'evidenza icastica che la tradizione apula non conoscerà mai.

Possiamo per il momento fermarci qui. Gli altri vasi, l'hydria del Pittore di Ganimede transitata sul mercato antiquario di Zurigo (cat. 8) e il piatto del Museo di Taranto (cat. 10), unico esempio di forma aperta decorato con il mito, e soprattutto la *loutrophoros* del museo dell'Università di Princeton del Pittore di Dario (cat. 7) presentano infatti complesse associazioni mitologiche che richiedono un discorso a parte.



Pittore di Ganimede, *hydria: Niobe in lutto*, 340-330 a.C.  
Sidney, Nicholson Museum 71.01

## 5. Conclusioni

L'analisi dello sviluppo del tema può essere sintetizzata in quattro punti:

1) Il motivo di 'Niobe in lutto' sulla tomba compare nella ceramica suditalica nel periodo 370-350 a.C. e conosce la maggiore popolarità nella seconda metà del IV secolo a.C. Le scene più antiche (cat. 1-2) presentano evidenti punti di contatto con la *Niobe* di Eschilo nel contenuto, ma allo stesso tempo considerevoli divergenze nei particolari, di modo che non sembra esservi nei pittori la volontà riconoscibile di riprodurre la scenografia drammatica.



2) Le immagini più significative sono prodotte intorno al 350 a.C. dal Pittore di Varrese (cat. 3, 4), che dipinge la scena più vicina alla tragedia eschilea (cat. 3), ma inventa anche poco dopo una formula alternativa e del tutto non-eschilea, adattando al mito lo schema del defunto all'interno dell'edicola funeraria per suggerire la pietrificazione (cat. 4). Il rapporto fra l'iconografia vascolare e la situazione drammatica si attenua in questo modo considerevolmente.

3) La produzione apula della seconda metà del IV secolo (cat. 6-10) adotta senza eccezioni la formula della pietrificazione, talora senza altri personaggi (cat. 9), più spesso combinandola con i personaggi delle scene più antiche (cat. 5, 6, 7, 8), con un effetto di anacronismo temporale o meglio di conflazione di due momenti della storia (supplica e pietrificazione).

4) A partire dal Pittore di Varrese (cat. 4) la rappresentazione appare sempre più formulare e il rapporto con la situazione eschilea si attenua. In molti vasi, nonostante tentativi in tal senso, non si individua alcun plausibile rapporto con fonti estranee alla pittura vascolare.



## Appendice

### Catalogo dei vasi suditalici con rappresentazione di 'Niobe in lutto'

I vasi sono classificati secondo le aree di produzione. L'asterisco (\*) contrassegna le scene di dubbia interpretazione. Per la cronologia dei pittori e dei gruppi seguo ove possibile la messa punto di M. Denoyelle e M. Iozzo (Denoyelle, Iozzo 2009). La descrizione è limitata agli elementi significativi, e così pure la bibliografia (indico per primi i repertori). Le misure sono in metri.

#### Lucania

1. Anfora frammentaria a collo distinto. Roccagloriosa, Antiquarium Comunale s.n. Da Roccagloriosa (SA), tomba 24 (rinv. 1978). Misure della parte cons. 0,38 x 0,38. Attribuita da A.D. Trendall al Gruppo della Furia Nera; più probabilmente pittore pestano 'apulizzante' attivo nella Lucania occidentale. 370-350 a.C. (più prob. 370-360 a.C.).



Niobe in lutto, stante sopra la tomba dei figli in forma di altare; Tantalos supplice in ginocchio, sorretto da un accompagnatore; 'nutrice' supplice; Apollo, Artemide, Erinni (?).

*LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 15; VII.1 (1994), p. 842, nr. 1; Todisco 2003, p. 413 s., cat. Ap31.

Fracchia 1984, pp. 291, 294-295; Fracchia 1987, pp. 203-204; Gualtieri 1990, p. 171, nr. 2; p. 194 nota 96; Aellen 1994, pp. 24, 34, 42, 45, 69, 73, 130, 211 nota 75; Schulze 1998, pp. 66, 86, 130 cat. AV54; Gualtieri 2003; Sisto 2009, p. 81, nr. 1.

## Apulia

\*2. *Hydria*. Londra, British Museum F93 (già Napoli, collezione Blacas). Da Avella (AV). Alt. 0,285. Vicino al Pittore di Boston 00.348. 370-360 a.C.



Figura femminile in atteggiamento doloroso (Niobe?), stante sopra la tomba dei figli (podio con colonna e vasi lustrali); a sin. uomo adulto barbato ma non canuto, con *himation* e bastone (Tantalo?); a des. giovane donna in peplo ('nutrice?').

*RVAp* I, p. 268, nr. 53; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 15; VII.1 (1994), p. 842, nr. 21; Todisco 2003, p. 419, cat. Ap49.

Kossatz Deissmann 1978, p. 79, cat. K23; Fracchia 1984, p. 296 nota 16; Gogos 1984, pp. 48-49; Fracchia 1987, p. 205, nr. 10; Todisco 2002, pp. 74-75; Sisto 2009, p. 81, nr. 2.

3. Anfora pseudo-panatenaica. Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8935. Da Canosa (BT), località Monte Palumbo, ipogeo Varrese. Alt. 0,50. Pittore di Varrese. 350-340 a.C.



Niobe in lutto seduta sopra la tomba dei figli (podio su colonnette ioniche e vasi lustrali); a sin. Tantalos supplice; a des. 'nutrice'.

*RVAp* I, p. 338, nr. 4; *RVAp* Suppl. 1, p. 45; *RVAp* Suppl. 2.2, p. 86; *LIMC* VI.1 (1992), p. 910, nr. 10; VII.1 (1994), p. 840, nr. 2; Brandes Druba 1994, p. 246, cat. V.B.14; Todisco 2003, p. 442, cat. Ap114.

Trendall 1972, pp. 314-316; Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976, pp. 40, 79, 116; Kossatz Deissmann 1978, p. 80, cat. K26; Keuls 1978a, p. 46, nr. 1; Keuls 1978b, p. 87; Fracchia 1984, p. 296; Gogos 1984, pp. 47-48; Fracchia 1987, p. 204, nr. 1; Cassano 1992, p. 261, nr. 1; De Cesare 1997, p. 286, nr. 397; Roscino 1998, pp. 115, 118; Schulze 1998, p. 130, cat. AV49; Corrente 2001, pp. 9, 23, 26, 29; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 4.

4. Anfora a collo distinto. Bonn, Akademisches Kunstmuseum 99. Provenienza ignota. Alt. 0,64. Pittore di Varrese. 350-340 a.C.

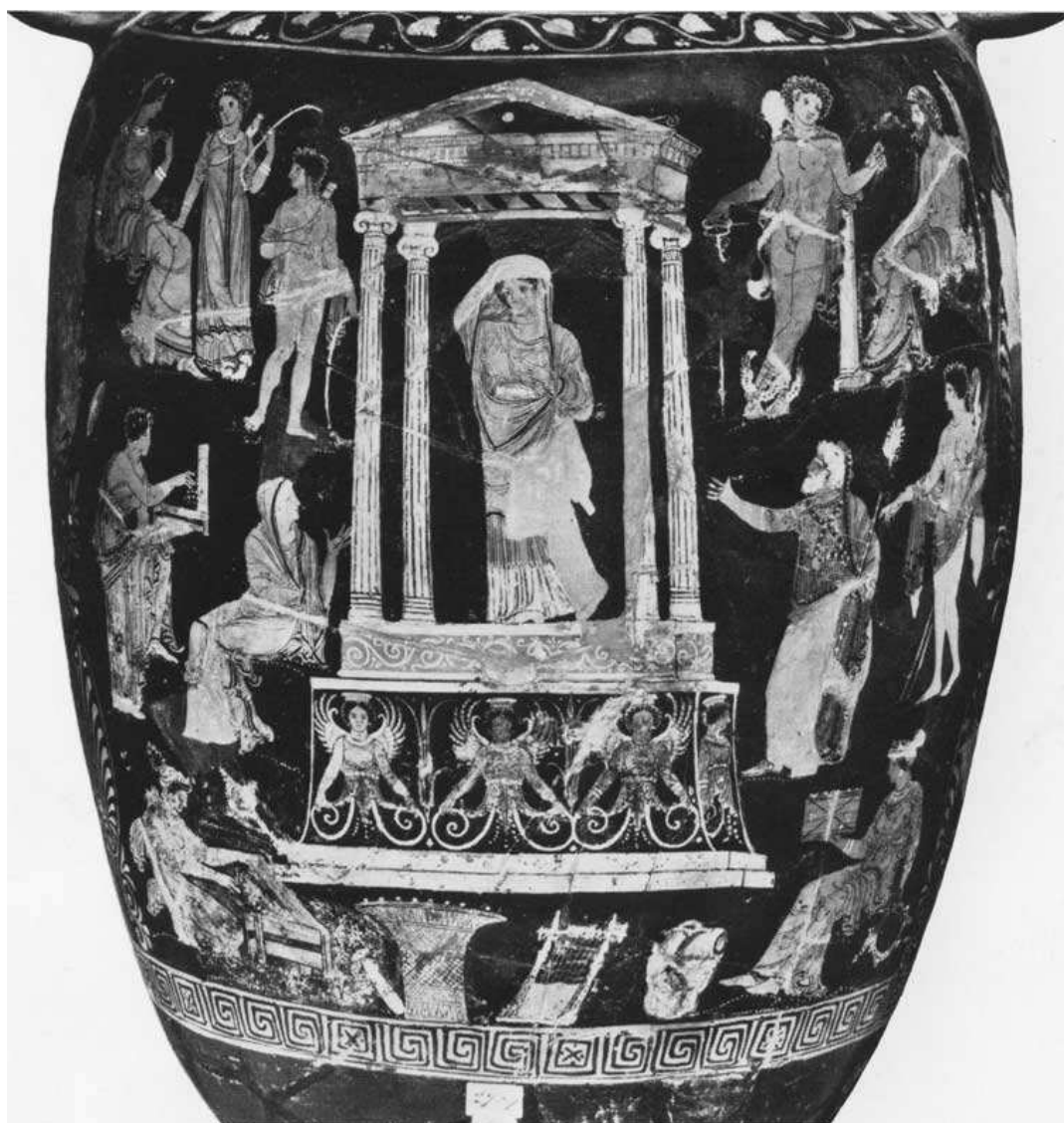


Niobe stante in lutto fra due anfore nel *naiskos* su alto podio dorico; quattro offerenti.

*RVAp* I, p. 338, nr. 3; *RVAp* Suppl. 1, p. 45; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 86; *CVA Deutschland* 59 (Bonn 3), pp. 41-44, tav. 22; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 16; Brandes Druba 1994, p. 243, cat. V.B.1; Todisco 2003, p. 440, cat. Ap111.

Trendall 1972, p. 314 s.; Brommer 1973, p. 537, cat. D4; Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976, p. 41; Kossatz Deissmann 1978, p. 79, cat. K22; Keuls 1978a, p. 47 s., nr. 5; Keuls 1978b, p. 86; Fracchia 1984, p. 296; Trendall 1985, p. 137; Fracchia 1987, p. 205, nr. 5; De Cesare 1997, p. 286, nr. 398; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 3.

5. *Loutrophoros*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82267 (H3246). Da Ruvo di Puglia (BA). Alt. 0,92. Vicino al Pittore di Varrese, sottogruppo Vaticano X.6. 350-340 a.C.

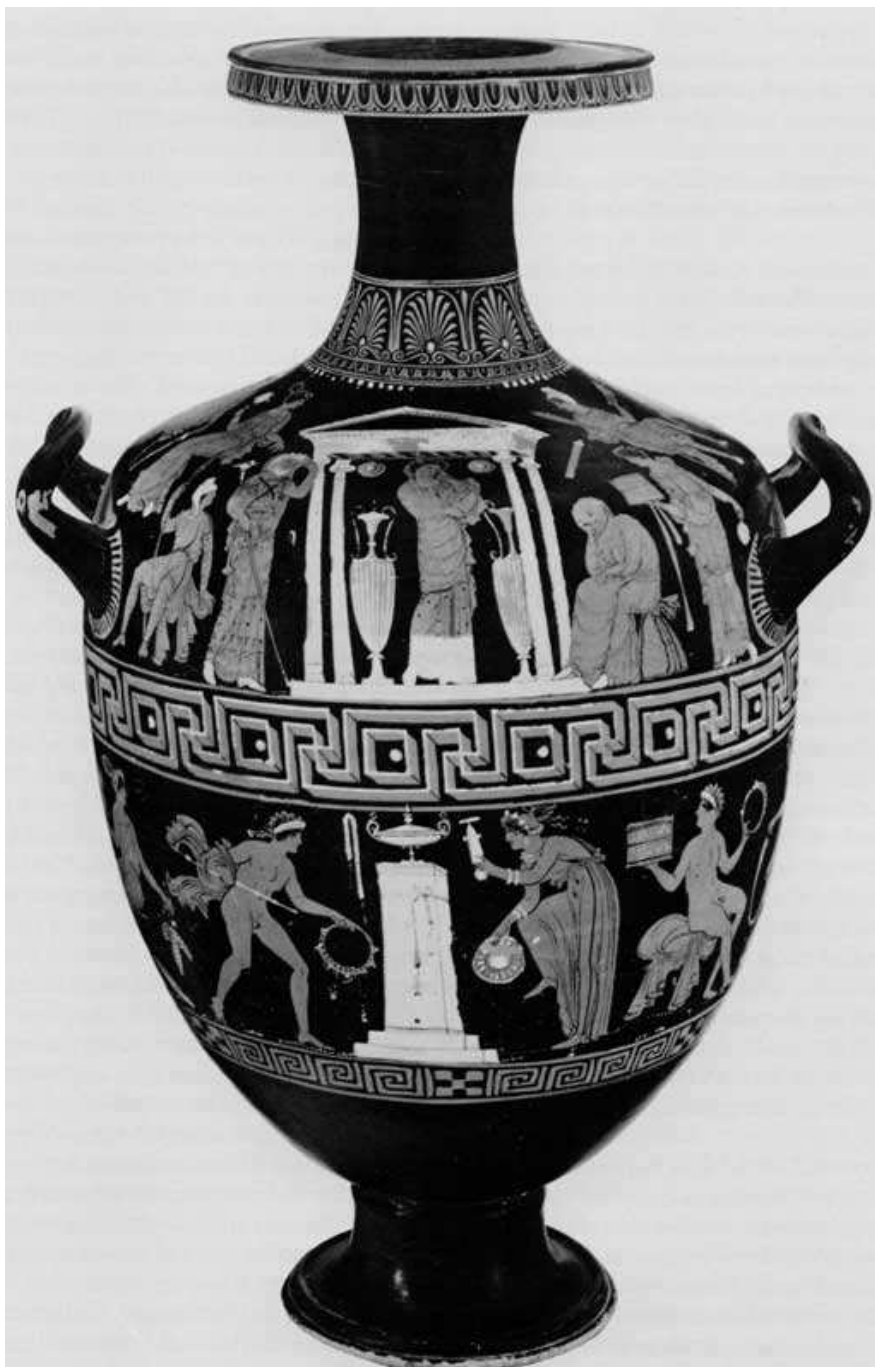


Niobe stante in atteggiamento dolente entro il *naiskos* su podio con fregio figurato (Parche); a des. Tantalos supplice con accompagnatore; a sin. 'nutrice' supplice seduta e offerente; in alto da sin. Latona, Artemide, Apollo, Hermes, Zeus.

*RVAp* I, p. 341, nr. 22; *RVAp* Suppl. 1, p. 45; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 86; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 12; VII.1 (1994), p. 840, nr. 3; Brandes Druba 1994, p. 243, cat. V.B.6; Todisco 2003, p. 447 s., cat. Ap130.

Trendall 1972, pp. 309-312; Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976, pp. 40-50; Kossatz Deissmann 1978, p. 79 s., cat. K24; Keuls 1978a, p. 47 s., nr. 5; Keuls 1978b, p. 86; Fracchia 1984, p. 296; Fracchia 1987, p. 204 s., nr. 4; De Cesare 1997, p. 286, nr. 399; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 5.

6. *Hydria*. Ginevra, coll. priv. Da Ruvo di Puglia (BA). Alt. 0,627. Pittore di Dario. 340-330 a.C.

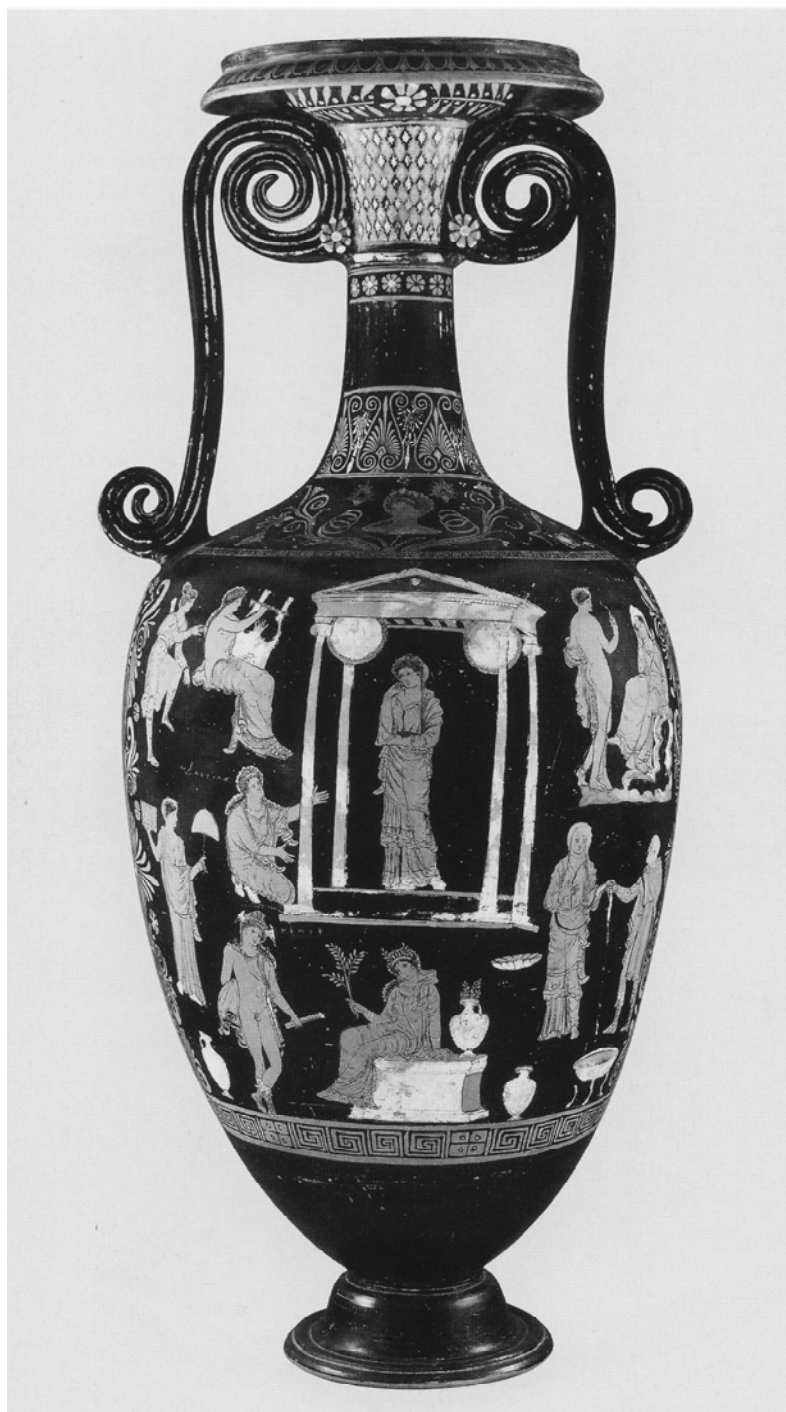


Niobe stante in lutto fra due anfore nel *naiskos*; a destra Tantalos supplice con accompagnatore; a sinistra 'nutrice' supplice seduta e offerente; in alto da sin. Latona, Artemide, Apollo, Hermes, Zeus.

*RVAp* Suppl. 2.1, p. 150, nr. 63e; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 13; VII.1 (1994), p. 840, nr. 4; Todisco 2003, p. 451, cat. Ap138.

Allen, Cambitoglou, Chamay 1986, pp. 150-157; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 83, nr. 6.

7. *Loutrophoros*, Princeton, University Art Museum 1989.29. Provenienza ignota. Alt. 0,795. Pittore di Dario. 340-330 a.C.



Niobe stante in atteggiamento dolente entro il *naiskos*; a sin. Merope (iscrizione) e una offerente; a des. 'nutrice' e uomo anziano in abiti modesti (pedagogo?). Nel registro superiore a sin. Apollo e Artemide; a des. giovane con cornicoli (Pan?) e figura in costume orientale (iscriz. Sipyll[os]). Nel registro inferiore Pelope e giovane donna sulla tomba di Anfione (iscriz.)

*RVAp* Suppl. 2.1, p. 149, nr. 56b; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 20; Brandes Druba 1994, p. 245, cat. V.B.8; Todisco 2003, p. 452 s., cat. Ap142.

Allen 1994, pp. 104, 119, 127, 130, 139-140, 146, 150, 190, 213; De Cesare 1997, p. 287, nr. 401; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 5.



8. *Hydria*. Zurigo, Archäologische Sammlung der Universität 4007 (già Zurigo, Galerie Nefer 1983, nr. 52). Provenienza ignota. Alt. 0,59. Pittore di Ganimede. 330-320 a.C.



Niobe stante in atteggiamento dolente entro il *naiskos*, accanto la statua di una fanciulla con *alabastron* in mano; doni funebri in primo piano; a sin. Pelope e Ippodamia; a des. Tantalos e 'nutrice'.

*RVAp* Suppl. 1, p. 70, nr. 11a; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 138; *RVAp* Suppl. 2.2, p. 246, nr. 17.2; *LIMC* VI.1 (1992), p. 912, nr. 19; VII.1 (1994), p. 840, nr. 6; Brandes Druba 1994, p. 244, cat. V.B.3; Todisco 2003, p. 472 s., cat. Ap194.

Fracchia 1987, p. 200, 202, 205, nr. 7; De Cesare 1997, p. 287, nr. 403; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 473, nr. 8.

9. *Loutrophoros*. Malibu, J.P. Getty Museum 82.AE.16. Provenienza non dichiarata. Alt. 0,98. Pittore di Louvre MNB 1148. 330 a.C. ca.



Niobe stante in atteggiamento dolente entro il *naiskos* fra due *loutrophoroi*; a sin. e des. quattro offerenti. Nel registro inferiore Pelope e Ippodamia sulla quadriga.

*RVAp* Suppl. 1, p. 100, nr. 278a; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 172; *LIMC* VI.1 (1992), p. 912, nr. 18; Brandes Druba 1994, p. 244, cat. V.B.4; Todisco 2003, p. 479, cat. Ap211.

Trendall 1985; Fracchia 1987, pp. 200, 205, nr. 6; De Cesare 1997, p. 287, nr. 402; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 474, nr. 10.

10. Piatto. Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8928. Da Canosa (BT). Alt. 0,104. Vicino al Pittore di Arpi. 315-305 a.C.



Niobe stante in atteggiamento dolente entro il *naiskos*; a sin. Tantalo con accompagnatore e offerente; a des. 'nutrice' dolente. Nel registro superiore Andromeda incatenata; a des. Perseo, Cefeo e giovane assistente; a sin. due offerenti.

*RVAp* Suppl. 1, p. 100, nr. 278a; *RVAp* Suppl. 2.1, p. 172; *LIMC* VI.1 (1992), p. 912, nr. 18; Brandes Druba 1994, p. 244, cat. V.B.4; Todisco 2003, p. 479, cat. Ap211.

Trendall 1985; Fracchia 1987, pp. 200, 205, nr. 6; De Cesare 1997, p. 287, nr. 402; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 474, nr. 10.

## Campania

11. *Hydria*. Sidney, Nicholson Museum 71.01 (già Italia, mercato antiquario). Provenienza imprecisata. Alt. 0,43. Pittore della Libagione, 350-340 a.C. ca.



Niobe stante in lutto nel *naiskos*; a sin. Tantalo supplice con accompagnatore; a des. 'nutrice' (?) dolente. Nel registro superiore a sin. figura femminile velata (Latona?); a des. Apollo.

*LCS Suppl.* 2, p. 223, nr. 340a; *LCS Suppl.* 3, p. 201, nr. 340a; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 11; VII.1 (1994), p. 840, nr. 5; Todisco 2003, p. 514 s., cat. C22.

Trendall 1972, pp. 309-313; Brommer 1973, p. 537, cat. D1; Kossatz Deissmann 1978, p. 79, cat. K22; Keuls 1978a, p. 47 s., nr. 4; Keuls 1978b, p. 86; Fracchia 1984, p. 296; Fracchia 1987, p. 205, nr. 4; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 3.

12. *Lekythos*. Berlino, Staatliche Museen F4284. Da Calvi (BN). Alt. 0,43. Pittore di Caivano, 340 a.C. ca.



Niobe stante parzialmente pietrificata; Tantalos supplice.

*LCS* p. 309, nr. 582; *LIMC* VI.1 (1992), p. 911, nr. 11; VII.1 (1994), p. 840, nr. 5; Todisco 2003, p. 56, cat. C31.

Kossatz Deissmann 1978, p. 79, cat. K21; Fracchia 1984, p. 296; Fracchia 1987, p. 205, nr. 9; Todisco 2002, p. 75; Sisto 2009, p. 82, nr. 3.



## English abstract

The paper deals with some South Italian vase-paintings representing Niobe, the Lydian princess daughter of Tantalos and wife of the Theban king Amphion, standing or sitting in mourning upon the grave of her sons killed by Apollon and Artemis on behalf of Leto, bitterly hurt by Niobe's *hybris*. These paintings are traditionally related to Aeschylus' lost *Niobe*, a very popular play in the fifth and fourth century B.C., frequently referred to by ancient grammarians and erudites. We know from Aristophanes (who mocked the play in his *Frogs*) and from the *Vita Aeschyli* that in the first half of the tragedy Niobe sat veiled on the tomb and kept an oppressive silence for a very long time, despite the fact that her father Tantalos was desperately begging her to come out of mourning. The author's point of departure is the statement that: 1) the iconography of the "mourning Niobe" is a definite innovation of South-Italian vase painters, totally apart from the Attic long-term tradition, representing the myth only by means of the slendering of the Niobids; 2) the *simultaneous* occurrence of such an innovation with the meaningful similarity to the plot of a popular play makes it plausible, if not probable, that the new schema would have been somehow inspired or influenced by the dramatic treatment of the myth. But a careful analysis of the pictures shows also that a few important narrative details, as well as some actual iconographic developments (e.g. Niobe standing inside a *naiskos* and transformed into stone) can be better explained through the workshops' technical praxis and occasional arrangements of a well-established iconographic repertoire rather than through references to unknown dramatic sources, different from Aeschylus' *Niobe*, how it has been recently made.

## Riferimenti bibliografici

### Abbreviazioni

#### LCS

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

#### LCS Suppl. 1

A.D. Trendall, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, First supplement, London, Institute of Classical Studies, 1970 ("BICS", Suppl. 26)

#### LCS Suppl. 2

A.D. Trendall, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Second supplement, London Institute of Classical Studies, 1973 ("BICS", Suppl. 31)

#### LCS Suppl. 3

A.D. Trendall, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Third supplement, London Institute of Classical Studies, 1983 ("BICS", Suppl. 41)

#### LIMC

*Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, publ. par la Fondation pour le *Lexicon Iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, I-VIII, Index, Suppl. 2009, Zürich et al., Artemis, 1981-2009

#### RVAp I

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

#### RVAp II

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia*, 2.[1], Late Apulian; 2.[2], Indexes, Oxford, Clarendon, 1982

#### RVAp Suppl. 1

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *First supplement to the Red-figured vases of Apulia*, Oxford, Clarendon, 1983 ("BICS", Suppl. 42)

#### RVAp Suppl. 2.1

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second supplement to the Red-figured vases of Apulia*, Part 1, Chapters 1 - 20, Oxford, Clarendon, 1991 ("BICS", Suppl. 60)

RVAp Suppl. 2.2

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second supplement to the Red-figured vases of Apulia*, Part 2, Chapters 21 - 30, Indexes and concordances, Oxford, Clarendon, 1992 ("BICS", Suppl. 60)

RVAp Suppl. 2.3

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second supplement to the Red-figured vases of Apulia*, Part 3, Post-script, Appendix 1 - Vases from Canosa, Appendix 2 - Vases from recent or forthcoming auction sales, Oxford, Clarendon, 1992 ("BICS", Suppl. 60)

RVP

A.D. Trendall, *The red-figured vases of Paestum*, Rome, British School, 1987

## Bibliografia

Aellen 1994

Ch. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, I-II, Kirchberg, Akanthus, 1994

Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986

Ch. Aellen, A. Cambitoglou, J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, Hellas et Roma, 1986

Ahern 2001

Ch. F. Ahern, *Two images of "womanly grief" in Homer*, in: *Essays in honor of Gordon Williams. Twenty-five years at Yale*, ed. by E. Tylawsky, Ch. Gray Weiss, New Haven (CO), Henry R. Schwab, 2001, pp. 11-24

Brandes Druba 1994

B. Brandes Druba, *Architekturdarstellungen in der unteritalischen Keramik*, Frankfurt am Main, Lang, 1994

Cassano 1992

R. Cassano, *Ceramica a figure rosse*, in *Principi imperatori* 1992, pp. 261-301

Collezione Banca Intesa 2006

*Ceramiche attiche e magnogreche Collezione Banca Intesa: catalogo ragionato*, a cura di G. Sena Chiesa, F. Slavazzi, I-III, Milano, Electa, 2006

Cook 1964

R.M. Cook, *Niobe and her children. An inaugural lecture*, Cambridge, CUP, 1964

Cullen Davison 2009

C. Cullen Davison, *Pheidias. The sculptures & ancient sources*, ed. by G.B. Waywell, London, Institute of Classical Studies etc., 2009 ("BICS", Suppl. 105.1-3)

De Cesare 1997

M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997

De Juliis 2002

E. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, Bari, Edipuglia, 1992

Denoyelle 1997

M. Denoyelle, *Le cratère des Niobides*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997

Denoyelle, Iozzo 2009

M. Denoyelle, M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile*, Paris, Picard, 2009

De Ridder 1894

A.H. De Ridder, *Catalogue des bronzes de la Société archéologique d'Athènes*, Paris, Thorin, 1894

Fracchia 1984

H.M. Fracchia, *Two new mythological scenes from western Lucania*, in: *Crossroads of the Mediterranean. Papers delivered at the International Conference on the Archaeology of early Italy* (Haffenreffer Museum, Brown University, 8-10 mag. 1981), ed. by T. Hackens, N.D. Holloway, R. Ross Holloway, Providence (RI), Brown University, Center for Old World Archaeology and Art, 1984, pp. 291-300

Fracchia 1987

H.M. Fracchia, *The mourning Niobe motif in South Italian art*, "Echos du monde classique – Classical Views", n.s. 6, 31, 1987, pp. 199-208

Fracchia, Gualtieri 2004

H. Fracchia, M. Gualtieri, *Committenza e mito: un caso-studio dalla Lucania occidentale*, "MEFRA", 116/1, 2004,

pp. 301-326

Gaunt 2002

J. Gaunt, *The Niobids on the Niobid krater in the Louvre. Notes and conjectures*, in: *Essays in honor of Dietrich von Bothmer*, Amsterdam, Allard Pierson Museum, 2002, pp. 121-126

Geominy 1992

W. Geominy, *Niobiden*, in *LIMC*, VI.1 (1992), pp. 914-929

Giuliani 1996

L. Giuliani, *Rhesus between dream and death: on the relation of image to literature in Apulian vase-painting*, "BICS", 41, 1996, pp. 71-86

Giuliani 1999

L. Giuliani, *Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula*, in: *Im Spiegel des Mythos, Bilderwelt und Lebenswelt*, Symposium (Rom 19-20 Februar 1998), hrsg. von F. de Angelis und S. Muth, Wiesbaden, Reichert, 1999, pp. 43-52

Giuliani 2003

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

Gogos 1984

S. Gogos, *Das Bühnerequisit in der Griechischen Vasenmalerei*, "ÖJh", 55, 1984, pp. 27-53

Green 2002

R. Green, *Towards a reconstruction of performance style*, in *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, ed. by P. Easterling, E. Hal, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 93-126

Gualtieri 1990

M. Gualtieri, *Rituale funerario di una aristocrazia lucana (fine V – inizio III secolo a.C.)*, in: *Italici in Magna Grecia. Lingua, insediamenti e strutture*, a c. di M. Tagliente, Venosa, Osanna, 1990, pp. 161-214

Gualtieri 2003

M. Gualtieri, *Élites lucane ed immagini. Niobe a Roccagloriosa*, in: *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, Atti del convegno internazionale di studi (Catania, Caltanissetta &c., 14-19 maggio 2001), II, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003, pp. 147-154

Hartswick 2004

K.J. Hartswick, *The gardens of Sallust. A changing landscape*, Austin, University of Texas Press, 2004

Hughes 2006

A. Hughes, *Costume of old and middle comedy*, "BICS", 49, 2006, pp. 39-68

Hughes 2011

A. Hughes, *Performing greek comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011

Keuls 1978a

E. Keuls, *Aeschylus' "Niobe" and Apulian funerary symbolism*, "ZPE", 30, 1978, pp. 41-68

Keuls 1978b

E. Keuls, *The happy ending. Classical tragedy and funerary art*, "MededRom", n.s. 5, 40, 1978, pp. 83-91

Kossatz-Deissmann 1978

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

Kossatz-Deissmann 1994

A. Kossatz-Deissmann, *Tantalos*, in *LIMC*, VII (1994), pp. 839-843

Lapatin 2001

K.D.S. Lapatin, *Chryselephantine statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford, Oxford University Press, 2001

La Rocca 1985

*Amazonomachia. Le sculture frontonali del tempio Apollo Sosiano*, catalogo della mostra (Roma, 16 apr. - 16 giu. 1985), a c. di E. La Rocca, Roma, De Luca, 1985

Lohmann 1979

H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin, Mann, 1979

Lo Porto 1979

F.G. Lo Porto, *Un vaso apulo con scena fliacica*, in *Studies in honour of Arthur Dale Trendall*, ed by A. Cambitoglou, Sidney, Sidney University Press, 1979, pp. 106-110

Neils 2004



- J. Neils, *Niobe (?) on the Portonaccio Temple at Veii*, "EtrSt", 11, 2008, pp. 35-48
- Paris 2008  
R. Paris, *La statua di Niobe nella villa dei Quintili sulla Via Appia*, in: *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, pp. 333-344
- Paris, Pettinau 2007  
R. Paris, B. Pettinau, *Dalla scenografia alla decorazione. La statua di Niobe nella Villa dei Quintili sulla Via Appia*, "RM", 113, 2007, pp. 471-483.
- Pearce 2008  
Th.E.V. Pearce, *Homer, Iliad 24,614-17*, "RhM" 151, 2008, pp. 13-25
- Pennesi 2008  
A. Pennesi, *I frammenti della Niobe di Eschilo*, Amsterdam, Hakkert, 2008
- Pontrandolfo, Prisco, Mugione 1988  
A. Pontrandolfo, G. Prisco, E. Mugione, *Semata e naiskoi nella ceramica italiota*, "AnnASorAnt" 10, 1988, pp. 181-202
- Principi imperatori* 1992  
*Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, a c. di R. Cassano, Venezia, Marsilio, 1992
- Schauenburg 1957  
K. Schauenburg, *Zur Symbolik unteritalischer Rankenmotive*, "RM" 64, 1957, pp. 198-221
- Schmidt 1992  
M. Schmidt, *Niobe*, in *LIMC*, VI.1 (1992), pp. 908-914
- Schmidt, Trendll, Cambitoglou 1976  
M. Schmidt, A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst*, Basel, Archäologischer Verlag, 1976
- Schmitz 2001  
Ch. Schmitz, "Denn auch Niobe...". *Die Bedeutung der Niobe-Erzählung in Achills Rede (Ω 599-620)*, "Hermes", 129, 2001, pp. 145-157
- Schulze 1998  
H. Schulze, *Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft*, Mainz am Rhein, von Zabern, 1998
- Seaford 2005  
R. Seaford, *Death and wedding in Aeschylus' "Niobe"*, in: *Lost dramas of classical Athens. Greek tragic fragments*, ed. by F. McHardy, J. Robson, D. Harvey, Exeter, University of Exeter Press, 2005, pp. 113-127
- Shefton 1982  
B. Shefton, *The Krater from Bakxy*, in *The Eye of Greece. Studies in the art of Athens*, ed. by D. Kusz, B. Sparkes, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 149-181
- Sisto 2009  
M.A. Sisto, *Niobe tra tragici greci e ceramografi italioti*, in: *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche* (atti del convegno, Roma, 14-16 ottobre 2004), Roma, Herder, 2009, pp. 81-100
- Small 2003  
J.P. Small, *The parallel worlds of classical art and text*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- Small 2005  
J.P. Small, *Pictures of Tragedies?*, in: *A companion to greek tragedy*, ed. by J. Gregory, Oxford, Blackwell, 2005, pp. 103-118
- Taplin 1977  
O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, Clarendon, 1977
- Taplin 1978  
O. Taplin, *Greek tragedy in action*, London, Methuen, 1978
- Taplin 2007  
O. Taplin, *Pots and plays. Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century BC*, Los Angeles, J.P. Getty Museum, 2007
- Teatro greco postclassico* 2003  
*Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica* (Atti del convegno internazionale, Roma 16 - 18 ottobre 2001), a c. di A. Martina, Roma, Università di Roma Tre, 2003 [ma 2004]

Todisco 2002

L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia*, Milano, Longanesi, 2002

Todisco 2003

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

Todisco 2008

L. Todisco, *Il Pittore di Arpi. Mito e società nella Daunia del tardo IV secolo a.C.*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008

Trendall 1972

A.D. Trendall, *The Mourning Niobe*, "RA", 1972, pp. 309-316

Trendall 1985

A.D. Trendall, *An Apulian loutrophoros representing the Tantalidae*, in: *Greek vases in the J. Paul Getty Museum 2*, Malibu The J.P. Getty Museum, 1985, pp. 129-149

Trendall, Webster 1971

A.D. Trendall, Th.B.L. Webster, *Illustrations of greek Drama*, London, Phaidon, 1971

*Un ipogeo al confine* 2001

1912. *Un ipogeo al confine, la tomba Varrese*, catalogo della mostra (Canosa di Puglia, Palazzo Sinesi, 22 ott. 2000), [a c. di M. Corrente], Canosa di Puglia, Serimed, 2001

GIOVANNI CERRI

## Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità

Riassumo in estrema sintesi quanto da me sostenuto e, credo, dimostrato in un precedente saggio, frutto di lunga riflessione e ricerca (Cerri 2005):

1. I tragici del V secolo mostrano, attraverso l'oggettività delle loro opere, di aver voluto rappresentare non tanto fatti mitici e gesta eroiche, quanto il meditare e il discutere degli eroi su tali gesta e fatti. Le tragedie sono prevalentemente dialoghi problematici e tormentosi, non sceneggiature di eventi. Sono caso mai sceneggiatura appunto di dialoghi.

2. I teorici della poesia operanti nel IV secolo, soprattutto Platone e Aristotele, mostrano a tratti una chiara consapevolezza di questa poetica operativa sottesa alla produzione tragica, recependola in alcune formulazioni di carattere generale. La nuova prospettiva così acquisita mi ha permesso di focalizzare meglio, in un intervento successivo, un altro aspetto fondamentale dell'arte tragica: la sua componente realistica ovvero, per dirla in termini classici, la sua imitazione della realtà e la sua verosimiglianza (in greco, *mimesis e eikos*: Cerri 2009).

Argomento narrativo della tragedia sono i miti eroici e divini della tradizione, cioè storie di un'epoca appartenente a un lontano passato, insieme storica e meta-storica, nella quale gli uomini erano super-uomini e intrattenevano continui rapporti di interscambio con le divinità; essi stessi erano di norma figli di un dio e di una donna, oppure di una dea e di un uomo, oppure appartenenti a una famiglia così iniziata poche generazioni prima. Un'esperienza preclusa per definizione alla gente dell'età attuale, nella quale vige lo statuto opposto della separazione tra uomini e dèi, che possono ormai comunicare fra loro solo attraverso il canale del rito. Di conseguenza, gli avvenimenti propri dell'età eroica sono tutti improntati allo strabiliante, al meraviglioso, quando non al miracolo in senso stretto, e tutto sono fuorché verosimili, se confrontati con la realtà della vita presente. Eppure i pubblici contemporanei percepivano quello spettacolo come specchio della vita reale e lo giudicavano 'verosimile'. E così continuarono a giudicarlo anche i pubblici delle generazioni successive e i critici letterari fino alla fine del mondo antico. Perché? Che cosa trovavano di verosimile in quegli avvenimenti, tanto inverosimili alla stregua della loro esperienza quotidiana?

In realtà, quegli avvenimenti non erano l'oggetto diretto della rappresentazione. Ne costituivano piuttosto l'antefatto, rievocato nel prologo in forma dialogica o monologica, oppure, se qualcuno di essi doveva accadere contemporaneamente all'incontro dialogico visualizzato sulla scena, si immaginava essere accaduto fuori scena, e veniva raccontato poi sulla scena da un personaggio-messaggero. Oggetto diretto della rappresentazione erano le reazioni logiche, emotive e decisionali degli eroi investiti dall'evento; reazioni perfettamente conformi alla mentalità, al mondo di valori, agli usi, cioè ai *nomoi* vigenti tra i Greci. Qui dunque, nel commento discorsivo, che costituiva l'opera originale del drammaturgo e la specificità del singolo dramma rispetto alla tradizionalità del mito, risiedeva l'elemento realistico, l'imitazione della vita, la verosimiglianza dell'invenzione poetica.

Il pubblico, appena iniziata la rappresentazione, appena uditi i nomi degli eroi personaggi della vicenda, sapeva a priori quale storia stava per ascoltare, ne conosceva lo svolgimento almeno nelle grandi linee, fino alla conclusione finale, felice o infelice che fosse. Da questo punto di vista, nessuna *suspense*. La sua ansia, la sua curiosità, il suo interesse convergevano invece su ciò che ancora non sapeva: come i fatti ben noti sarebbero stati impostati e spiegati dai personaggi in azione, cioè impegnati in un discorso interpretativo nel quale sarebbero venute fuori le motivazioni logiche, etiche e passionali degli eventi sia precedenti sia successivi, in una dinamica umana ricostruita dal drammaturgo con arte maggiore o minore, vale dire in maniera più o meno 'verosimile'<sup>1</sup>. E, attraverso questa 'verosimiglianza' poetica, il mito continuava a esercitare, in forme sempre nuove, il suo ruolo di paradigma, di modello comportamentale.

Ansia, curiosità, interesse: un atteggiamento in prima battuta intellettualistico, che però, nel corso dello spettacolo, diveniva catalizzatore di un coinvolgimento emozionale pieno e ingenuo (sempre che il drammaturgo fosse all'altezza): lo spettatore si identificava con il personaggio e provava, come se si trattasse di se stesso, tutte le passioni espresse da lui. Soprattutto 'temeva' per lui e 'compungeva' le sue sventure (*phobos* e *eleos*). Nessuno meglio di Gorgia seppe riassumere in poche parole questa fenomenologia della ricezione tragica: "Un inganno, attraverso le parole e le passioni, nel quale chi sia

riuscito ad ingannare è più giusto di chi non ci sia riuscito, e chi si sia lasciato ingannare è più intelligente di chi non sia caduto nell'inganno" (Fr. 23 D.-K.) ; "Di fronte alla buona e alla cattiva sorte di vicende e persone estranee [fatti e personaggi del dramma], l'anima [dello spettatore], grazie alla mediazione delle parole, soffre quasi un suo personale patimento" (*Hel.* 9). In sostanza: compresenza di inverosimile e di verosimile nella trama di ogni tragedia, ma non pertinenza dell'inverosimile e pertinenza del verosimile al livello della ricezione spettacolare e del giudizio critico.

Coerenti con questo quadro sono alcuni dati, ben noti alla tradizione degli studi, relativi al tipo e al grado di gestualità del personaggio e dell'attore che lo rappresenta sulla scena tragica. Gestualità e mobilità del personaggio sono ridotte al minimo necessario: ingresso e uscita di scena, gesto oratorio, darsi la mano, consegna di qualche oggetto, lettura di una lettera, coprirsi e scoprirsi il volto per vergogna o dolore, espressioni di sofferenza fisica o psichica, ecc.<sup>2</sup> Gestii o azioni che esulino da tali categorie sono l'eccezione, non la regola. Per usare una terminologia propria del teatro romano, si può ben dire che la tragedia greca è per eccellenza *fabula stataria*, non *fabula motoria*. Ferimenti, morti, uccisioni, suicidi, scontri armati, che costituiscono tanta parte dei miti sceneggiati, non avvengono mai sulla scena, ma sulla scena vengono soltanto narrati da personaggi-testimoni oculari. Nemmeno i sacrifici religiosi di vittime animali sono mai esibiti agli occhi del pubblico (Arnott 1962, pp. 53-56). In generale sono esclusi dalla scena tutti gli avvenimenti extra-verbali, che non siano registrati in diretta dal dialogato e non siano immaginabili sulla sua sola base, anche senza guardare la scena. Cioè non capita mai che dal seguito del dramma si debba dedurre che prima si sia svolta sulla scena qualche azione pratica non verbalizzata in contemporanea (l'apparizione di qualcuno, una colluttazione, la preparazione di un pasto, una vestizione o svestizione, ecc.). Al massimo può succedere che qualche evento molto semplice (entrata o uscita di scena di un personaggio, un gesto, uno spostamento) preceda immediatamente i versi che lo descrivono e impongono al regista la sua realizzazione scenica. 'Immediatamente', cioè senza interposizione di altri versi tra l'evento stesso e la relativa 'didascalia interna'.

Tutti questi divieti apparenti, ma non reali in quanto 'divieti', trovano la loro spiegazione più soddisfacente in un principio compositivo unitario, che dovette guidare il lavoro degli autori, quello della 'mimesi verbale di un evento verbale': il poeta tragico si propone come suo fine di narrare solo attraverso i discorsi diretti degli eroi e considera oggetto della narrazione, non le loro azioni fisiche, bensì il loro dialogare, a commento di quanto è già avvenuto e a progettazione del da farsi, per risolvere i conflitti interpersonali venutisi a creare di conseguenza. La tendenza teorica di Aristotele a porre fuori campo lo 'spettacolo', la *opsis*, affermando a più riprese che la tragedia deve produrre il suo effetto artistico anche al solo ascolto o alla sola lettura, cioè a prescindere dalla messinscena, non è affatto arbitraria; è al contrario congruente con la poetica operativa del genere: perché, nella tragedia attica, la *opsis* si risolve davvero nella semplice visione di personaggi dialoganti fra loro e la gestualità dell'attore si risolve, quasi senza residui, nel gesto oratorio che accompagna la parola. Passiamo ora ad esaminare due passi della *Poetica* che vertono su questo tema, il primo propedeutico al secondo, il quale, se correttamente interpretato, ci mostrerà come il ragionamento da noi svolto sia stato in qualche modo accennato da Aristotele stesso (*Po.* 1453b 1-14):

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλκειν ἕκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος.  
δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλκειν ἕκ τῶν συμβαινόντων· ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενον ἐστίν. [...] ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.

Può accadere che terrore e pietà conseguano alla visione, come può accadere che conseguano alla struttura stessa delle azioni, il che viene prima ed è proprio di un poeta migliore.

In effetti bisogna che, anche a prescindere dalla visione, il racconto sia strutturato in maniera tale che chi ascolti [senza guardare] le azioni in atto, provi terrore e pietà in conseguenza di quanto accade; come in effetti sperimenterebbe chi seguisse con il solo ascolto la trama dell'*Edipo*.

Ottenere lo stesso effetto [terrore e pietà nel pubblico] attraverso la visione è meno specifico dell'arte (poetica) ed è invece da addebitare alla coregia [cioè, all'organizzazione dello spettacolo] [...] Dal momento che il poeta deve procurare il piacere che deriva attraverso l'imitazione dalla pietà e dal terrore, è evidente che ciò debba essere inserito poeticamente nelle azioni.

Il discorso è lineare, di lettura facile e senso indiscutibile. Lo spettacolo tragico, nella sua concretezza teatrale, integra fra loro due componenti: il testo poetico, che è oggetto di studio proprio dell'arte poetica, e la messinscena (scelta e addestramento degli attori e dei coreuti, pannelli dipinti, arredi ecc.), che

dipende invece dalla coregia, cioè dalla somma stanziata dal corego e dall'arte di varie figure professionali, diverse dal poeta, il quale può anche intervenire su questo secondo elemento, ma casomai in qualità di regista, non in quanto poeta. Fine dello spettacolo tragico è, sul piano emotivo, produrre nel pubblico 'pietà' e 'terrore': è evidente che questo effetto può essere prodotto sia dal testo poetico sia dall'elemento spettacolare. Se le due componenti agiscono insieme e sinergicamente, *nulla quaestio*. Resta inteso però che l'elemento primario dello spettacolo è il testo poetico, mentre la messinscena è solo l'elemento secondario; la tragedia deve essere pienamente fruibile anche al solo ascolto, anche se, per ipotesi assurda, lo spettatore chiudesse gli occhi e si limitasse a sentire il dialogato. È perciò deplorabile, è segno di inettitudine, che un poeta non sia capace di destare pietà e terrore con il solo testo, affidandosi per questa funzione alle risorse estrinseche della coregia. Esempio positivo è, come al solito, l'*Edipo re* di Sofocle (il testo dice semplicemente "dell'Edipo", ma, dato il registro stilistico sommario e brachilogico del trattato, si riferisce senza il minimo dubbio a questa tragedia), nel quale è il processo verbale in se stesso ad attanagliare l'uditorio nella morsa dell'emozione e della commozione.

Il brano, chiarissimo nel contenuto e nella terminologia, ci servirà da chiave ermeneutica nei confronti di un brano successivo, che è molto simile ad esso, e che preso isolatamente è molto meno perspicuo, ma contiene ciò che qui ci interessa in particolare. Vale allora la pena di enucleare, dalla lettura fatta, alcuni dati pertinenti alla concezione e al linguaggio di Aristotele: la distinzione fra testo e spettacolo si esprime nella coppia oppositiva *σύστασις τῶν πραγμάτων*, 'struttura/assemblaggio delle azioni, cioè dei fatti narrati' e *opsis*, 'visione'. L'espressione *σύστασις τῶν πραγμάτων*, di significato indiscutibile, può essere sostituita nel prosieguo del discorso dal semplice *πράγματα*, termine che risulta del tutto equipollente alla locuzione estesa. *Opsis* è la visione da parte degli spettatori, cioè tutto quello che essi vedono guardando alla scena: corpi umani fermi o in movimento, oggetti, sfondi pittorici. La preposizione *ἄνευ* nell'espressione *ἄνευ τοῦ ὀράν*, sinonimica di *ἄνευ τῆς ὄψεως*, significa 'senza', ma anche 'a prescindere da', perché si riferisce sia all'atto concreto (ma improbabile) del chiudere gli occhi da parte degli spettatori sia all'operazione astrattiva del prescindere dall'elemento spettacolare in sede di critica poetica. Data la loro opposizione polare alla *opsis*, 'visione', le espressioni *σύστασις τῶν πραγμάτων* e *πράγματα* vengono a indicare, come abbiamo già detto, il 'testo', vale a dire né più né meno che il 'dialogato'. Ebbi a rilevare già nel mio primo saggio sull'argomento, a proposito di altri passi della *Poetica*, che i termini aristotelici *πράττειν* e *δρᾶν*, pur mantenendo il significato generico di 'agire', sembrano restringere vieppiù il loro ambito denotativo in una direzione per noi francamente paradossale: in fin dei conti, si riferiscono al 'parlare'. Ma la parola, se produce ripensamento e decisione, non è in qualche modo 'azione'? Dunque, *pragma* è l' 'azione verbale', *pragmata* sono le 'azioni verbali', *σύστασις τῶν πραγμάτων* è la 'strutturazione delle azioni verbali' che, nel loro insieme, costituiscono il dramma.

Ma torniamo ora alla *Poetica* di Aristotele (*Po.* 1456a 33 – b 8):

τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τὸ τε ἀποδεικνύειν καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα, δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἢ ἔλειναι ἢ δεῖναι ἢ μεγάλη ἢ εἰκότα δέη παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἢ δεῖοι καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

1. Ciò che riguarda il pensiero [contenuto nelle *rheseis*] si legga nei libri *Sulla retorica*: infatti appartiene piuttosto a quella linea di ricerca. 2. Sono secondo pensiero tutte le cose che debbono essere espresse dal discorso [ma qui *logos* si riferisce in particolare alla *rhexis*]. Loro elementi sono il dimostrare, il risolvere problemi, l'esprimere/suscitare passioni (come pietà, terrore, ira e quant'altro) e ancora grandiosità o meschinità. 3. È evidente che anche nelle azioni [cioè nei dialogati] bisogna attingere a tali categorie<sup>4</sup>, quando sia necessario esprimere/suscitare sensi di pietà o di timore o di grandiosità o di quotidianità<sup>5</sup>. 4. Senonché la differenza è in ciò: le passioni del primo tipo [cioè quelle a livello di 'pensiero' della *rhexis*] debbono manifestarsi a prescindere dalla rappresentazione drammatica; mentre quelle del secondo tipo [cioè quelle a livello di 'azioni'/dialogati (vedi terza sezione del brano)] debbono essere espresse nel discorso [dialogico] da chi (di volta in volta) parla ed emergere secondo il discorso [dialogico]. 5. Infatti, quale sarebbe la funzione del parlante, se si manifestassero validamente anche non attraverso il discorso? [Cioè: se si manifestassero validamente attraverso la sola gestualità e non anche attraverso la parola?].

La prima cosa di cui bisogna rendersi conto, per comprendere a pieno il passo, è il referente (piuttosto che il significato) di *διάνοια*, 'pensiero'. Nella teoria antica del discorso, significa esattamente 'contenuto noetico' e si contrappone polarmente a *λέξις*, 'elocuzione', la quale si determina attraverso due operazioni espressive distinte e complementari, la 'scelta' e la 'disposizione' delle parole (*ἐκλογή* καὶ *σύνθεσις*

ὀνομάτων). Nella *Poetica* di Aristotele mantiene certo questo significato primario, ma subisce una ben precisa limitazione di uso: si riferisce per lo più al contenuto noetico delle *rheseis*, cioè delle ‘tirate’, dei discorsi prolungati che di quando in quando i personaggi fanno sulla scena senza essere interrotti dall’interlocutore, per esprimere compiutamente un loro punto di vista<sup>6</sup>. In questo senso, è per Aristotele uno degli elementi costitutivi della tragedia, affiancandosi a μῦθος, ἦθος, λέξις μελοποιία, ὄψις. Ed è elemento sia sul piano qualitativo, in quanto come ‘pensiero’ si distingue dalla ‘trama’ dell’opera, dal ‘carattere’ dei personaggi, dal ‘dettato’, dalla ‘musica’ e dallo ‘spettacolo’, sia sul piano quantitativo, perché riguarda solo parti determinate del testo drammatico, appunto le *rheseis*. Ciò premesso, cerchiamo di spiegare nella loro sequenza le cinque sezioni in cui si articola il brano.

Sezione 1) La δίανοια è il ‘pensiero’ espresso da un personaggio in un discorso prolungato, con il quale egli mira a convincere l’interlocutore (nonché il pubblico teatrale); un discorso di questo tipo è *ipso facto* un discorso oratorio; le norme che ne regolano la δίανοια (come del resto quelle che ne regolano la λέξις) Aristotele le ha già espone analiticamente nella *Retorica*, alla quale perciò, per non ripetersi inutilmente, rinvia il lettore.

Sezione 2) Di quali elementi (μέρη) si compone in sostanza la δίανοια? Di elementi logici, quali i procedimenti dimostrativi (τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν); di elementi emotivi, come le passioni (πάθη ... οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) e di connotazioni valutative, miranti a esaltare o ridimensionare ciò di cui si parla (μέγεθος καὶ μικρότητα).

Sezione 3) Aristotele, a scanso di equivoci, chiarisce che nella tragedia gli elementi emotivi, i πάθη (soprattutto pietà e terrore) e le connotazioni valutative (esaltazione eroica e riduzione alla verosimiglianza quotidiana), sono, anzi debbono essere diffusi in tutto il corpo del dramma, “anche nell’azione” dialogica (καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν), dal momento che è fine specifico dell’intera tragedia suscitarle nell’animo degli spettatori. Ci mancherebbe altro che ‘pietà’ e ‘terrore’, ‘grandiosità’ e ‘quotidianità’ fossero limitati alle sole *rheseis*!

Sezione 4) Tra elementi emotivi contenuti nella δίανοια delle *rheseis* (sezione 2) ed elementi emotivi contenuti nel resto dell’azione (sezione 3) c’è però una notevole differenza di statuto compositivo e ontologico. I primi, essendo funzione di un discorso oratorio in se stesso autosufficiente, che produce il suo effetto appunto come tale, “debbono manifestarsi a prescindere dalla rappresentazione drammatica (ἄνευ διδασκαλίας)”. Vale a dire: il discorso del personaggio (il *logos-rhesis*), costruito come un vero discorso oratorio compiuto, deve scatenare l’emotività di chi lo recepisce anche se decontestualizzato dal resto del dramma e dalla messinscena (anche se preso isolatamente e letto a tavolino o recitato, ad esempio, nel corso di un simposio o di una lezione scolastica o di una presentazione antologica). Il termine διδασκαλία ha così il suo abituale significato tecnico-teatrale di ‘messinscena’, ‘produzione drammatica’, ‘organizzazione dello spettacolo’. Viceversa, gli elementi emotivi contenuti nell’azione dialogica non debbono scaturire dalla singola battuta (come quegli altri scaturiscono dalla singola *rhesis*), bensì debbono derivare dalla sequenza orchestrata delle battute dei personaggi dialoganti, per di più debbono emergere in stretta connessione con le loro parole (αἱ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι). C’è qui un riferimento evidentissimo alla componente gestuale, alla gestualità mimetica dell’attore, che è però un bene solo se è illustrata preventivamente dal dialogato, se si limita a seguire passo passo la parola poetica (*logos*), mai prescindendone o trascendendola. Il principio operativo è lo stesso che era stato enunciato in maniera più diffusa nel brano precedente, nel quale la gestualità in opposizione alla parola veniva ricompresa nell’ambito della *opsis*, la ‘visione’/spettacolo. Ma qual è la ragione profonda della norma? Eccola:

Sezione 5) “Quale sarebbe la funzione del parlante, se (gli elementi emotivi) si manifestassero validamente anche non attraverso il discorso?”. Aristotele dunque, con la quarta e con la quinta sezione di questo brano, giunge ad affermare esplicitamente proprio ciò che dicevamo all’inizio: oggetto dell’arte poetica è la parola, non il gesto; il gesto, nella misura in cui sia opportuno, deve seguire e assecondare la parola, non scavalcarla, deve essere παρὰ τὸν λόγον.

Del brano or ora analizzato sono state date le più diverse interpretazioni, nessuna delle quali risulta convincente. Lo ammettono con franchezza alcuni dei commentatori. Ad esempio, Hardy 1932 annota alla fine: “Le texte et le sens de cette phrase sont très douteux”; Lucas 1968: “It cannot be claimed that this section on δίανοια is satisfactory. It remains obscure how δίανοια is expressed if not in speech”. Vorrei soffermarmi un momento sull’errore comune ai più, i quali, nella quarta sezione, hanno riferito τὰ μὲν agli elementi emotivi menzionati nella terza e τὰ δὲ a quelli menzionati nella seconda, laddove nell’uso greco τὰ μὲν e τὰ δὲ in genere si riferiscono rispettivamente a quanto detto prima e a quanto

detto da ultimo. Lo hanno fatto perché fuorviati da un richiamo illusorio: è sembrato loro che τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι (sezione 4) fosse una ripresa evidente del concetto iniziale ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι (inizio della sezione 2). Di qui un groviglio di aporie, tra le quali ne segnalo in particolare tre. Una volta identificati τὰ μὲν con gli elementi emotivi inerenti all'azione, ἄνευ διδασκαλίας avrebbe a un dipresso il senso di 'senza commento verbale da parte del personaggio'. Di conseguenza, il termine διδασκαλία verrebbe ad assumere in questo contesto un significato davvero improbabile, più ancora che insolito; si fa dire ad Aristotele una cosa palesemente in contrasto con la sua dottrina, cioè che l'emotività inerente all'azione debba essere comunicata al pubblico dal solo gesto, senza intervento della parola. Una volta identificati i τὰ δὲ con gli elementi emotivi inerenti alla διάνοια trasmessa dal λόγος, dire di essi che "debbono essere espressi nel discorso da chi parla ed emergere secondo il discorso" è banale tautologia; e il commento successivo, "quale sarebbe la funzione del parlante, se si manifestassero validamente anche non attraverso il discorso?" è insieme truismo ridicolo e contraddizione in termini penosa: come prospettare, sia pure per deprecarla, l'eventualità che *i contenuti del pensiero espresso da un personaggio attraverso il discorso* (soggetto dei verbi successivi) *siano espressi senza il suo discorso e che perciò il suo discorso resti defunzionalizzato?* Potrebbe Aristotele, fondatore della logica formale, parlare in maniera così sgangherata? Ha proprio ragione Lucas 1968: "It remains obscure how διάνοια is expressed if not in speech". Ma l'espressione ironica si ritorce proprio contro il suo modo di leggere!

Dunque, il gesto dell'attore deve essere paralogico, nel senso che segue passo passo il contenuto del λόγος dialogato e si limita ad attuarne le indicazioni, essendo esclusi tassativamente gesti che non rientrino in questa categoria, che non trovino supporto diretto nella parola pronunciata dai personaggi. Lo dice Aristotele, e così è nella realtà delle tragedie conservate. Se si rileggono tutte con l'attenzione rivolta a ciò, ci si accorge immediatamente che è possibile individuare tre tipi fondamentali di gestualità, in base alla specificità del rapporto con quanto detto da chi la mette in opera ovvero dal suo interlocutore.

Primo tipo) L'attore gestisce, mentre parla o ascolta, così come fanno i comuni parlanti nella conversazione quotidiana. Gran parte di questi gesti non trovano riscontro esplicito nel contenuto del dialogato, ma dobbiamo comunque immaginarli, perché certi gesti, al pari del lessico, della morfologia e della sintassi, sono dettati dalla norma linguistica, sono per eccellenza παρὰ τὸν λόγον, per il semplice fatto che ne fanno parte integrante. Solo in determinati casi l'autore li rileva nel contenuto del dialogato, e ciò avviene quando ritiene opportuno che siano evidenziati dalla recitazione e rilevati distintamente dal pubblico. Potremmo chiamarla 'gestualità retorica paralogica', ma l'espressione, letta da chi non fosse stato particolarmente attento al ragionamento preparatorio, ingenererebbe qualche equivoco, potrebbe fare corto circuito con il termine filosofico paralogismo; la chiameremo perciò 'gestualità retorica paraverbale'. In effetti, si tratta proprio di quel fenomeno linguistico o paralinguistico oggettivo dal quale prendono le mosse i trattati retorici antichi, nella loro ultima sezione canonica dedicata alla ὑπόκρισις/*actio*, per proporre una stilizzazione tecnica<sup>7</sup>.

Secondo tipo) L'attore compie un singolo atto gestuale, non 'retorico' ma operativo, suggerito dal contenuto del dialogato a livello di comando o di semplice constatazione. Si siede, si alza, si avvicina, si allontana, si prosterna, si mette o si toglie un mantello, porge un oggetto, ecc. Potremmo chiamarla 'gestualità operativa ipologica', in quanto appunto è suggerita puntualmente dalla parola dei personaggi-attori, ὑπὸ τοῦ λόγου. Ma anche in questo caso ripiegheremo su un'espressione scevra di connotazioni filosofiche estranee: 'gestualità operativa ipoverbale'.

Terzo tipo) Ci sono poi casi, veramente rari, nei quali la parola del dialogato lascia intendere che uno o più attori inscenino un'azione pratica complessa, cioè composta di una serie coordinata di gesti successivi, non registrati uno per uno dalla parola stessa; una sorta di mimo gestuale, fruibile solo attraverso la visione, non attraverso l'ascolto. Potremmo chiamarla 'gestualità pratica metalogica', in quanto è sì annunciata dal discorso, ma lo trascende nella visualità pura. Dimensione extra-verbale e rarità statistica la connotano come eccezione alla norma. Diremo: 'gestualità pratica metaverbale'.

Per chiarire il discorso, illustrerò brevemente qualche caso accentuatamente gestuale del secondo tipo e qualcuno dei rarissimi casi del terzo tipo, individuabili nel corpo delle tragedie superstiti. Per quanto riguarda il primo tipo, è onnipresente ed è affidato alla competenza linguistico-gestuale dell'attore (magari consigliato dal regista), dunque a sue scelte ampiamente libere, per giunta variabili da una messinscena all'altra; non è perciò passibile di analisi positiva. Per spiegarmi meglio, posso fare qualche *exemplum fictum*. Poniamo che un personaggio stia narrando un episodio della sua vita passata e abbia a dire: "Vedevo tutte le navi sul mare allontanarsi dalla riva...". L'attore avrà certo accompagnato queste parole con qualche gesto, ma con quale in particolare? Avrebbe potuto 'fare solecchio', per rievocare il

suo scrutare il mare; oppure avrebbe potuto distendere il braccio in avanti con l'indice puntato all'infinito, alludendo alle navi ormai lontane; oppure avrebbe potuto portare la mano destra alla spalla sinistra e poi ruotare circolarmente il braccio semipiegato verso destra, a indicare l'allontanarsi in atto della flotta. Oppure la mano sinistra alla spalla destra?

“Volto caro di mia sorella, del mio stesso sangue!”: che avrà fatto l'attore? Avrà teso le braccia verso l'altro attore ad accennare un abbraccio; oppure avrà accostato tra loro le due mani semiaperte, ad accennare la forma del volto amato; oppure si sarà portato una mano al petto (cioè 'al cuore'), a significare affetto struggente. L'attore sceglieva di volta in volta liberamente, come sceglieva di volta in volta il tono, il volume, la sillabazione e l'articolazione fonetica di ogni singola parola da lui pronunciata. In qualche caso specifico, il poeta può aver sentito il bisogno di rilevare a livello testuale qualche singolo gesto di questo tipo, per esempio un segno di diniego con la testa: ma allora il gesto in questione, in quanto registrato nel testo, ricade 'per definizione', *ipso facto*, nel secondo tipo.

### Esempi di gestualità operativa ipoverbale (secondo tipo)

**Eschilo, *Eumenidi*, vv. 34-38.** La Profetessa annichilita dalla vista delle Erinni. La Profetessa di Delfi, pronunciata la prima parte del prologo, che consiste in una preghiera agli dei, augurale per la giornata di lavoro che la attende, entra nel tempio per raggiungere il tripode dal quale dovrà vaticinare, dunque esce di scena attraverso una porta praticata sul fondo scenico, ma riesce immediatamente fuori, cioè rientra sulla scena, in una postura davvero insolita. Terrorizzata da quanto ha visto nel tempio (Oreste sporco di sangue in atto di supplice sull'*omphalòs* e intorno a lui le Erinni addormentate) le sono venute meno le gambe, è costretta a muoversi carponi e così continua a fare per il tempo necessario a pronunciare i primi cinque trimetri della seconda parte del prologo:

“Cosa orrenda a dirsi, orrenda a vederla,  
m'ha ricacciato fuori dalla casa del Lossia,  
non riesco a reggermi, non sto in piedi,  
cammino con le mani, non sulle gambe:  
una vecchia impaurita è niente, è solo una bambina”.

**Euripide, *Eracle*, vv. 629-636: Eracle si trascina dietro i figli piccoli, abbarbicati alle sue vesti.** Il finale del secondo episodio è una vera e propria scenetta di genere, quasi un mimo, che potremmo intitolare *Il ritorno del soldato*, un ritratto di famiglia con papà, mamma, figli e nonno: i bambini, ancora pieni della paura accumulata negli ultimi giorni e nelle ultime ore, ma felici del sospirato ritorno del loro padre invincibile, gli si avvinghiano intorno, afferrano convulsamente i bordi del suo vestito, impedendogli di procedere e di riportarli all'interno della casa; egli si schermisce, cercando invano di staccarli da sé ed apostrofandoli con battute scherzose, ma alla fine si rassegna a camminare così e a trascinarseli dietro, “come una nave che traina barche a rimorchio” (v. 631 sg.).

**Euripide, *Troiane*, vv. 740-763: abbracci e baci tra Astianatte e Andromaca.** Andromaca è già sul carro che deve portarla alla nave di Neottolema, cui è stata assegnata come schiava di guerra. In braccio o accanto a lei è Astianatte, ancora piccolissimo, incapace di parlare e di capire quello che si dice (così al v. 749). Sopraggiunge l'araldo ad annunciarle che non può portare con sé il piccolo, perché gli Achei hanno deciso di ucciderlo ora, prima della partenza della flotta; le ingiunge anche di sopportare la disgrazia senza tentare di resistere e senza abbandonarsi ad offese verso i vincitori: altrimenti il corpicino sarà per giunta escluso dalla sepoltura. Non avendo scelta, Andromaca si attiene al consiglio tremendo; tuttavia pronuncia una *rhexis* accorata, nella quale effonde disperazione, strazio per il distacco e per la sorte della sua creatura, amore materno frustrato nella maniera più atroce. Le sue parole visualizzano una serie di gesti, compiuti sia dal figlio che da lei, delineando nel loro insieme uno schizzo pantomimico: il bambino scoppia a piangere e si avvinghia alla madre, come se capisse quello che sta succedendo (vv. 749-751); Andromaca lo abbraccia teneramente, struggendosi all'odore della sua pelle (v. 757 sg.); infine lo bacia sulla bocca (v. 763). Resta un dubbio riguardo alla messinscena. L'infante era impersonato da un bambino di quattro-cinque anni, che fosse capace di eseguire le istruzioni di regia? Era solo un bambolotto, spupazzato dall'attore impersonante Andromaca, e il suo vagito era prodotto da un doppiatore invisibile? O era davvero un infante, maneggiato come un bambolotto? O ci troviamo di fronte ad uno dei tanti casi di 'scenografia verbale' e tutto era lasciato all'immaginazione del pubblico, sulla base delle parole pronunciate dal personaggio? Ognuna di queste soluzioni presenta margini consistenti di inverosimiglianza. È probabile che, nelle varie messinscena del dramma, i registi abbiano optato ora per



una ora per un'altra. Impossibile indovinare quale sia stata quella prescelta nella presentazione originaria all'agone del 415: sarebbe tentativo presuntuoso, dunque anche futile.

**Sofocle, *Filottete*, III-IV episodio: accenni di colluttazione fisica.** Primo accenno (v. 974 sg.): Neottolema fa l'atto di restituire l'arco a Filottete. Odisseo, entrato improvvisamente sulla scena, gli blocca il braccio e gli impedisce di farlo. I due gesti avvengono simultaneamente tra primo e secondo emistichio del v. 974, in *antilabé*<sup>8</sup>.

Secondo accenno (vv. 999-1005): Filottete fa il gesto di avvicinarsi allo strapiombo roccioso, per gettarsi in mare; Odisseo ordina l'intervento immediato dei suoi uomini, che lo bloccano, tenendolo per le braccia. Tutto ciò si evince dal dialogato ed è evidente che gli attori si comportano di conseguenza. Poi il dialogo continua senza ulteriori colpi di scena, ma Filottete parla restando in questo stato di costrizione fino al v. 1054, quando Odisseo comanda di lasciarlo libero.

Terzo accenno (vv. 1254-1258): Odisseo vuole impedire a Neottolema di tornare da Filottete a restituirgli l'arco, ma non riesce a convincerlo. Passa allora a minacciarlo fisicamente: "Non vedi la mia destra che corre all'elsa della spada?". Neottolema reagisce impavido: "Ma vedrai anche me fare lo stesso, senza indugiare un attimo!". Odisseo desiste prudentemente: "Bene, ti lascio perdere; ma andrò a raccontare i fatti a tutto l'esercito, che ti darà la giusta punizione". I due attori sono costretti l'uno dopo l'altro a compiere il gesto di portare la mano all'elsa della spada, come per sfoderarla; alla minaccia dell'uno si contrappone il gesto di sfida dell'altro; poi il primo dei due fa l'atto di desistenza<sup>9</sup>.

**Euripide, *Oreste*, vv. 208-315: Elettra assiste Oreste malato.** All'inizio del dramma si vedono sulla scena Elettra, che pronuncia il prologo, e Oreste, addormentato sul suo letto di malato. La malattia è psichica: continue crisi allucinatorie nelle quali gli compaiono minacciose le Erinni, proiezione mentale del rimorso o, meglio, dell'orrore per il matricidio da lui commesso, per quanto giusto e inevitabile fosse stato. Ma la malattia psichica è anche fisica, perché ogni crisi allucinatoria lo spossa e si conclude con la caduta in un sonno morboso. Ora appunto sta dormendo e continua a dormire per tutta la durata del prologo e della parodo. All'inizio del primo episodio, finalmente si risveglia e prende a dialogare con la sorella. Ogni battuta dell'uno e dell'altra allude e implica un atto di cura di lei verso di lui, in una sequenza che si risolve in una mimesi insieme verbale e gestuale dell'assistenza infermieristica prestata da una sorella affettuosa a un fratello ridotto in uno stato deplorabile, anche dal punto di vista igienico: lo solleva, per metterlo in posizione seduta; gli deterge la bava dalla bocca e le secrezioni dagli occhi affaticati; lo sorregge, perché non cada di fianco; gli toglie dagli occhi i capelli raggrumati dalla sporcizia; su sua richiesta, lo rimette in posizione supina; lo solleva di nuovo, perché il malato desidera essere sollevato quando è steso ed essere steso quando è sollevato, non trovando requie; lo fa scendere dal letto e gli fa fare qualche passo per sgranchirgli le gambe. Poi Oreste è ripreso dall'allucinazione erinnica: l'attore si esibisce nella mimesi del folle in pieno stato confusionale. Elettra cerca a più riprese di bloccarlo e calmarlo, ma viene scambiata da lui per un'Erinni che lo voglia ghermire. Alla fine Oreste riprende coscienza, obbedisce alla sorella e torna a letto, si riaddormenta.

**Euripide, *Oreste* 1567-1624: sequestro di persona.** Siamo verso la fine del dramma, che va assumendo un ritmo sempre più concitato, quasi da film di violenza. Oreste e Pilade, penetrati avventurosamente all'interno della reggia, hanno scannato Elena e sequestrato Ermione, la figlia di Elena e Menelao. Tutto ciò, secondo la norma, è avvenuto fuori scena, appunto all'interno del palazzo: Coro e pubblico ne sono stati informati prima dall'ascolto di frasi urlate all'interno ma che si sentono distintamente anche all'esterno, poi dal racconto del servo Frigio, uscito in funzione di *exaggelos*. Ha inizio poi la trattativa tra Menelao e Oreste, che è uscito sul terrazzo della reggia (in termini teatrali, sul *theologeion*), insieme a Pilade ed Ermione, tenuta prigioniera dai due. È questa appunto la scena ricca di mimica gestuale: i rapitori tengono la spada vicino al collo dell'ostaggio e fanno ripetutamente l'atto di sgozzarla sotto gli occhi del padre (e del pubblico), perché Menelao rifiuta di accedere alle loro richieste di impunità. La situazione impossibile sarà a breve risolta dall'intervento del *deus ex machina*.

Esempi di gestualità pratica metaverbale (terzo tipo)

**Eschilo, *Coefore*, vv. 1048-1064: Oreste in preda ad un accesso di follia.** Concluso l'ultimo stasimo, ha inizio l'esodo. L'interno del palazzo, con i cadaveri di Clitennestra ed Egisto, è reso visibile al pubblico. Ne esce Oreste, il quale pronuncia di nuovo, ad esecuzione avvenuta, il suo atto di accusa contro coloro che ha appena giustiziato ed esibisce come prova dell'antico delitto l'accappatoio ancora sporco di sangue, con cui Agamennone era stato a suo tempo intrappolato. È il trionfo della vendetta. Ma,

in questo stesso momento, il trionfatore, colui che ha spinto la vendetta fino al matricidio, diviene a sua volta il bersaglio privilegiato della vendetta. Lo presente, lo sente, e vede le Erinni. È un'allucinazione, un parto della sua coscienza ormai malata, dato che le vede solo lui, nessun altro le vede. O forse invece è una teofania reale, anche se esclusiva, dato che subito dopo le Erinni si concretizzeranno sulla scena e costituiranno il Coro dell'ultima tragedia della trilogia. Comunque, per ora, è una visione solo sua, ed egli la descrive a chi non vede, e perciò lo giudica impazzito in conseguenza dell'enormità di quanto ha fatto. Oreste inizia a descrivere la visione con un grido inarticolato, *extra metrum*: *ûû*. Poi, nel giro di 17 versi, ripartiti tra battute sue e battute del Coro, rappresenta il suo incubo. Al termine, fugge via precipitosamente, verso Delfi. Dal contenuto e dal dettato risulta evidente che l'attore, in questo breve squarcio onirico, deve simulare e mimare la gestualità concitata propria di chi sta uscendo di senno, stravede, è posseduto da dèmoni maligni.

**Eschilo, *Eumenidi*, vv. 117-142: incubo delle Erinni e risveglio dal sonno.** Dopo il v. 63, l'interno del tempio appare al pubblico, che finalmente vede con i propri occhi la scena appena descritta dalla Profetessa. Dopo il v. 93, Oreste, per ordine di Apollo stesso, sfugge alle Erinni addormentate e si avvia verso Atene. A questo punto compare il fantasma di Clitennestra. È una scena davvero singolare: il fantasma visualizza agli occhi del pubblico il sogno delle Erinni; meglio, il sogno è rappresentato realisticamente, secondo la superstizione più arcaica: il fantasma del defunto è venuto fuori dall'Ade e incombe fisicamente sul dormiente, che di conseguenza lo vede in sogno e ascolta le sue parole. Clitennestra esorta le Erinni a svegliarsi al più presto e a riprendere l'inseguimento del fuggiasco; le dèe, addormentate profondamente, stentano a risvegliarsi. Le battute di Clitennestra descrivono al vivo le reazioni delle Erinni addormentate e sognanti; ma è evidente che il Coro è qui costretto a mimare concretamente i ronfi, i mugolii, i gemiti, i contorcimenti delle dormienti ossessionate dall'incubo e indotte a poco a poco a svegliarsi. Ed è questo uno dei pochi casi in tutta la tragedia greca nei quali alle informazioni fornite dal testo poetico si aggiungono didascalie fuori testo: 'mugolio', 'lamento', 'duplice mugolio di tono acuto'. A un certo punto le Erinni sognano di essersi già svegliate e di aver ripreso la caccia, mentre in realtà dormono ancora; e sotto l'effetto del sogno, pronunciano davvero parole di esortazione reciproca. Ne viene fuori il seguente trimetro: "Acchiappa, acchiappa, acchiappa, acchiappa, attenta!". I tre trimetri finali del brano sono anch'essi attribuiti al Coro e suonano così: "Svegliati, e tu sveglia lei, ed io te, dormi? Alzati! Scaccia via il sonno, vediamo se c'è del falso in questo proemio".

Sembra probabile che ogni segmento sia pronunciato da un singolo e diverso coreuta, mentre il Coro nel suo insieme mima il risveglio progressivo del gruppo. L'espressione "questo proemio" è *à double face*: si tratta del sogno, che sarebbe preludio al nuovo inseguimento, se Oreste fosse fuggito davvero, ma potrebbe essere anche un preludio illusorio, se il sogno fosse stato falso e Oreste stesse ancora lì; nel contempo si tratta del pantomimo fonico-gestuale inscenato dalle Erinni, che fa oggettivamente da 'proemio' alla parodo che sta per essere intonata.

**Sofocle, *Filottete*, vv. 730-826: urla e spasmi di dolore.** Filottete cade in preda a un accesso acuto della sua malattia, con dolori lancinanti. È una scena di realismo crudo: entrambi gli attori, che impersonano rispettivamente il malato e Neottolema intento ad assisterlo, sono impegnati in una mimica gestuale esagitata. In particolare, quello che impersona Filottete è impegnato anche in una mimica fonica, con grida reiterate e guaiti inarticolati, spasmodici, che si espandono fino a colmare la misura di interi versi. Il brano fuoriesce volutamente e platealmente dal canone di compostezza gestuale che di solito accompagna il dettato tragico; è infranto contestualmente il principio in base al quale il messaggio è integralmente filtrato attraverso la parola, mentre gesto e voce degli attori mantengono un ruolo soltanto sussidiario. E questa volta non si tratta di pochi versi, ma di un intero episodio.

**Sofocle, *Edipo a Colono*, vv. 833-886: rissa tra vecchi.** Creonte è venuto a Colono per convincere Edipo, con le buone o con le cattive, a tornare con lui in Beozia. Prima cerca di persuaderlo che è meglio per lui, poi cerca di persuadere i vecchi del Coro a lasciarglielo portare via di forza, sostenendo di averne diritto, in quanto re di Tebe e capofamiglia della stirpe regale. Quando si rende conto che tanto Edipo quanto i vecchi sono irriducibili, passa a vie di fatto. Fa presente di aver già sequestrato Ismene nei paraggi del luogo in cui si svolge la scena e di tenerla in ostaggio. Si accinge a fare altrettanto con Antigone, in maniera che Edipo, per riavere le due figlie, sia costretto a sottomettersi al suo volere. Dà ordine alle sue guardie di prenderla e trascinarla via (v. 826 sg.). Si scatena la *bagarre*: i vecchi si frappongono tra Antigone e le guardie, contrastandole fisicamente; entra nella mischia anche Creonte, che poi prende a pretesto una maledizione lanciata da Edipo per afferrare anche lui e farlo direttamente prigioniero; la baruffa continua tra urla e spintoni, finché non arriva sulla scena Teseo stesso, il re di Atene; a questo punto Creonte desiste dal suo atto di forza e la scena torna tranquilla, almeno dal punto di vista gestuale. Tutto ciò è descritto efficacemente dal dialogato, ma gli attori sono costretti a una mimica

attiva, che segue bensì il dialogato, ma lo trascende a livello di spettacolo. Sofocle sottolinea in maniera plateale, con un artificio metrico-lirico, il carattere insolito della violenza sulla scena: apre e chiude il brano con due strofette isolate di undici versi ciascuna, in responsione fra loro: vv. 833-843 e 876-886. Il ritmo è agitatamente giambico-docmiaco. Il che significa poi che il quadretto inaudito risultava agli occhi del pubblico incastonato tra due movenze musicali, che lo qualificavano come parentesi pantomimica.

Si potrebbero fare vari altri esempi sia del secondo sia del terzo tipo, fino a esaurire la casistica reperibile nelle trentuno tragedie superstiti. Ma non intendevo offrire un repertorio completo, che del resto è stato già redatto da altri<sup>10</sup>, anche se ovviamente non nel quadro della mia concettualizzazione e catalogazione. Volevo invece limitarmi a dare una breve esemplificazione di quest'ultima, per mostrarne la genesi concreta nei testi. Vorrei però aggiungere qualche parola sulla qualità del rapporto che a mio giudizio si deve postulare tra gestualità di primo tipo da una parte e gestualità di secondo e terzo tipo dall'altra: non metterei in opera un'opposizione 'regola' vs. 'eccezione', quale ha una sua plausibilità in grammatica, nonostante le obiezioni molteplici che le si possono muovere in sede di linguistica teorica e storica; ricorrei piuttosto all'opposizione istituita dalle varie teorie moderne dell'istituzione letteraria tra 'canone' e 'infrazione' o 'deviazione' voluta rispetto al canone, concependo quest'ultima come operazione artistica coscientemente mirata a ottenere determinati effetti sul piano del messaggio e della ricezione.

Obbiettare, come in questi ultimi tempi è divenuto vezzo frequente tra gli studiosi del dramma antico, che abbiamo troppo poco della tragedia attica effettivamente prodotta nel V secolo a.C. per distinguere 'canone' e 'infrazione', non mi sembra pertinente rispetto alla realtà dei testi a nostra disposizione: trentuno tragedie intere, tutte più lunghe di mille versi ciascuna, non sono un campione troppo ristretto per stabilire linee di tendenza compositive e concezioni poetiche. Non si tratta di redigere una statistica astratta, espressa con una frazione che abbia al numeratore il numero delle eccezioni/infrazioni registrate e al denominatore il numero delle tragedie disponibili (appunto trentuno). Questa sì, che sarebbe una rilevazione insignificante! Si tratta invece di constatare come un tipo di gestualità risulti assolutamente dominante all'interno di ogni singolo dramma, nonché di tutti i drammi superstiti presi insieme; e come tipi di gestualità diversi risultino relativamente rari, e perciò portatori di senso teatrale specifico. Tanto più che la teorizzazione conseguente trova poi riscontro positivo nelle affermazioni di carattere generale depositate da Aristotele nella *Poetica*.

Insistere sull'obiezione che le tragedie in nostro possesso sono troppo poche, rispetto a quelle che furono scritte realmente, può anche sembrare ragionevole, ma non lo è affatto. Se la stessa obiezione venisse mossa alla storia della letteratura greca nel suo complesso, e venisse per giunta accolta, dovremmo gettare alle ortiche tutto (dico: *tutto*) quanto crediamo di sapere al riguardo, in considerazione del fatto che tutta la letteratura greca superstite è quantitativamente poca cosa rispetto a quella che fu effettivamente scritta e che è andata perduta. E lo stesso varrebbe per tutte le storie di letterature antiche, medioevali, moderne e, perché no?, contemporanee: certo la letteratura contemporanea non ha conosciuto ancora il fenomeno della sparizione massiccia di un'alta quantità di opere, ma obiezioni del tutto analoghe, se assunte *sine grano salis*, potrebbero portare allo stesso 'scetticismo (im)metodico': quante sono le opere scritte nel corso dell'Ottocento e del Novecento restate inedite? e che percentuale delle opere effettivamente scritte ed edite è effettivamente conosciuta dagli studiosi? non operano anche i contemporaneisti su una selezione molto ristretta, determinata non dalla sparizione di opere, ma dalla loro stessa mole ingovernabile? non opera anche in loro un 'canone' di tipo 'classicistico', sdegnosamente respinto in sede teorica, ma praticato di fatto, per i limiti oggettivi della mente umana? È allora evidente che c'è un'unica via: elaborare con giudizio il materiale a disposizione, quando appaia verosimilmente rappresentativo del fenomeno oggetto di studio.

## Note

1. La 'verosimiglianza' investe globalmente la personalità dei personaggi (e, di riflesso, la ricezione da parte del pubblico), coinvolgendo in una unità inscindibile sia la sfera razionale sia la sfera passionale. Ciò tanto nella realtà delle tragedie quanto nella teorizzazione di Aristotele. Vedere in quest'ultima una contraddizione continua, un'impossibilità di conciliare 'risultato cognitivo' e 'impatto emotivo' della tragedia, è frutto di puro e semplice fraintendimento, indotto da categorie filosofiche sclerotizzate. È l'equivoco in cui è caduta gran parte della critica moderna; in misura davvero pesante Donini 2004, passim, soprattutto p. 37 sg.

2. Repertori tendenzialmente completi si possono trovare in Capone 1935, pp. 92-97; Shisler 1945. In particolare sui casi di contatto fisico tra i personaggi, vedi Kaimio 1988.

3. ἡ δέοι è congettura di Vahlen; i codd. A e B portano ἡδέα e così doveva essere anche nel cod. greco a monte della versione araba; quello a monte della traduzione latina di Guglielmo di Mörbeke (che traduce con *idea*) doveva portare ἡ ἰδέα, congetturato come lez. originaria da Maggi. Come vedremo, la varietà di queste lezioni e congetture è sostanzialmente ininfluenza agli effetti del senso globale della frase, che resta comunque univoco.
4. Di norma χρῆσθαι, 'servirsi di...', regge il dativo semplice; qui, eccezionalmente, un complemento di origine/provenienza con la preposizione ἀπὸ: è probabilmente un'espressione colloquiale, sul cui senso finale non possono sussistere dubbi.
5. Qui εἰκός assume lo stesso significato che poche righe prima è stato espresso con μικρότης: 'mediocrità umana', in opposizione a 'grandiosità eroica' (μέγεθος/μεγάλα). È un'accezione secondaria, che richiama alla mente espressioni analoghe usate nella *Poetica*: cfr. ad es. τοιούτους, in antitesi κοινωτικῶν ἢ καθ' ἡμᾶς, 'più nobili rispetto a noi' (1448 a 4-5); ὁμοίους εἶκαζεν (poche righe dopo).
6. cfr., ad es., 1450 a 6 sg.; 29-31; b 4-7; 11 sg.
7. cfr. Quint. *Inst. or.* 11, 3, 87: "Non eadem [scil. manus] concitant, inhihent, supplicant, probant, admirantur, verecundantur? Non in demonstrandis locis atque personis adverbiorum atque pronominum optinent vicem? Ut in tanta per omnis gentes nationesque linguae diversitate hic mihi omnium hominum communis sermo videatur". In realtà la gestualità paraverbale si diversifica notevolmente da lingua a lingua, perché attinge a un repertorio convenzionale come la lingua stessa, anche se convenzionale in minor misura.
8. Molti critici sono restii ad ammettere questa sequenza gestuale e tendono ad interpretare nel senso di un battibecco puramente decisionale: cfr. la nota *ad loc.* Pucci 2003, p. 272 sg.
9. Qualcosa di simile in Aesch., *Ag.* 1649-1653 (tetrametri trocaici catalettici), ma la sequenza sembra avere un carattere di postura coreografica più che di azione vera e propria. Centanni 1995 ha mostrato come, non solo in questo caso ma in generale, le battute d'attore in tetrametri trocaici inneschino un vivace movimento scenico in cui è coinvolto anche il coro.
10. Vedi ad es. Di Benedetto e Medda 1997, passim.

## English abstract

This paper proposes a reflection on the possible gestures that in ancient Greek drama the actor was performing on stage, looking for confirmation in the conceptualization of Aristotle's *Poetics*. The subject is considered on the basis of arguments put forward by the author in previous publications, in which Greek tragedy is not considered as a fictional representations of mythical facts and heroic deeds, but it stages problematic dialogues, and hence it represents rational and emotional reactions and choices of the heroes to the events, and not a mere staging of the events themselves. Given that the gesture of the actor had to be then essentially paralogic, i.e. it had to follow the the *logos* in form of speeches and dialogues performed during the drama, one can draw three types of gestures – 'paraverbal rhetorical gesture', 'hypoverbal operational gesture', 'metaverbal practical gesture' - identifying examples for each type in different scenes from the tragedies of Aeschylus, Sophocles, Euripides.

## Riferimenti bibliografici

Easterling, Hall 2002

P. Easterling and E. Hall (edd.), AA.VV., *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002

Andrisano 1991

A. Andrisano, "Teatro del corpo" e "Teatro di parola" in *Grecia (e Magna Grecia)*, Dioniso 61, 1991, pp. 231-243

Arnott 1962

P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the 5th century B.C.*, Oxford 1962

Arnott 1989

P. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York 1989

Bonanno 1999

M.G. Bonanno, *Sull'OΨΙΣ aristotelica: dalla Poetica al Tractatus Coislinianus e ritorno*, in AA.VV., *Dalla lirica al*

*teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, Atti del Convegno Internazionale di studio, Trento-Rovereto, febbraio 1999, a cura di L. Belloni, V. Citti, L. de Finis, Trento 1999, pp. 251-278

Bonanno 2000

M.G. Bonanno, *ΟΨΙΣ e ΟΨΕΙΣ nella Poetica di Aristotele*, in AA.VV., *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, a cura di G. Arrighetti e M. Tulli, Pisa 2000, pp. 401-411

Bremer 1976

J.M. Bremer, *Why Messenger-Speeches?*, in AA.VV., *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, ed. by J.M. Bremer, S. Radt, C.J. Ruijgh, Amsterdam 1976, pp. 29-48

Burian 1997

P. Burian, *Myth into Mythos: the Shaping of Tragic Plot*, in AA.VV., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by P.E. Easterling, Cambridge 1997, pp. 178-208

Cantilena 2002

M. Cantilena, *Il discorso diretto in Omero*, in AA.VV., *Omero tremila anni dopo*. Atti del Congresso di Genova, 6-8 luglio 2000, a cura di F. Montanari, Roma 2002, pp. 21-39

Capone 1935

G. Capone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padova 1935

Catoni 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Pisa 2005; Torino 2008<sup>2</sup>, soprattutto Cap. 3

Centanni 1995

M. Centanni, *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca. Le scene in tetrametri trocaici*, Lecce 1995

Cerri 1992

G. Cerri, *La tragedia*, in AA.VV., *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Direttori: G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza. Vol. I, Tomo I, Roma 1992, pp. 301-334

Cerri 2005

G. Cerri, *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, Vichiana, Serie IV, 7, 1, 2005, pp. 17-36

Cerri 2009

G. Cerri, *Verosimiglianza tragica nella prassi drammaturgica e nella teoria poetica (L'Edipo re di Sofocle e il giudizio di Aristotele)*, in AA.VV., *La stella sta compiendo il suo giro*, Atti del Convegno Internazionale di Siracusa, 21-23 maggio 2007, a cura di A. Barchiesi e G. Guidorizzi, Studi it. filol. class., Serie IV, 7, 1 (Suppl.), 2009, pp. 49-63

Chancellor 1994

G. Chancellor, *Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama. Critical Assumptions and the Reading Public*, *Arethusa* 12, 1979, pp. 133-152 = *Le didascalie nel testo*, in AA.VV., *Il teatro greco nell'età di Pericle*, a cura di C. Molinari, Bologna 1994, pp. 127-146

Dale 1969

A.M. Dale, *Seen and Unseen on the Greek Stage*, *Wiener Studien* 69, 1956, pp. 96-106 = *Collected Papers*, Cambridge 1969, pp. 119-129

Di Benedetto, Medda 1997

V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena, La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997, soprattutto pp. 191-201; 204-207

Di Gregorio 1967

L. Di Gregorio, *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*, Milano 1967

Di Marco 1989

M. Di Marco, *ΟΨΙΣ nella Poetica di Aristotele e nel Tractatus Coislinianus*, in AA.VV., *Scena e spettacolo nell'antichità*. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, a cura di L. De Finis, Firenze 1989, pp. 129-149

Di Marco 2000

M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000

Donadi 1971

F. Donadi, *Nota al cap. VI della Poetica di Aristotele: il problema dell'οψι*, Atti e memorie Accad. Patavina 83, 1970-1971, Parte III, pp. 413-451

Donadi 1976

F. Donadi, *Opsis e lexis: per una interpretazione aristotelica del dramma*, Poetica e stile 8, 1976, pp. 3-21

Easterling 1997

P. E. Easterling, *Form and Performance*, in AA.VV., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by P. E. Easterling, Cambridge 1997, pp. 151-177

Edmunds 2002

L. Edmunds, *Sounds off Stage and on Stage in Aeschylus*, Seven against Thebes, in AA.VV., *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale, Torino, 21-22 Febbraio 2001, Bologna 2002, pp. 105-115

Ercolani 2000a

A. Ercolani, *Le didascalie sceniche del teatro tragico*, in AA.VV., *La tragedia greca. Metodologie a confronto*, a cura di A. Zampetti e A. Marchitelli, Roma 2000, pp. 15-30

Ercolani 2000b

A. Ercolani, *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rhesis*, Stuttgart-Weimar 2000

van Erp Taalman Kip 1990

A.M. van Erp Taalman Kip, *Reader and Spectator*, Amsterdam 1990

Fantuzzi 1990

M. Fantuzzi, *Sulla scenografia dell'ora (e del luogo) nella tragedia greca*, Materiali e discussioni 24-25, 1990, pp. 9-30

Felsch 1906

W. Felsch, *Quibus artificii adhibitis poetae tragici Graeci unitates illas temporis et loci observaverint*, Diss. Bratislava 1906

Friedler 1914

H. Friedler, *Die Darstellung der Katastrophe in der griechischen Tragödie. Ein Beitrag zur Technik des Dramas*, Diss. Bamberg 1914

Frazier 1998

F. Frazier, *Public et spectacle dans la Poétique d'Aristote*, Cahiers du GITA 11, 1998, pp. 123-144

Gammacurta 2006

T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria 2006

Gentili 1979

B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977 = *Theatrical Performances in the Ancient World*, Amsterdam 1979

Gentili 1995<sup>3</sup>

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1995<sup>3</sup>

Godde 2001

S. Godde, *Schemata. Körperbilder in der griechischen Tragödie*, in AA.VV., *Konstruktionen von Wirklichkeit*, bearb. von R. von den Hoff und S. Schmidt, Stuttgart 2001, pp. 241-259

Halliwell 2002

S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford 2002

Hamilton 1978

R. Hamilton, *Announced Entrances in Greek Tragedy*, Harv. Stud. Class. Philol. 82, 1978, pp. 63-82

Heuner 2006

U. Heuner, *Killing Words. Speech Acts and Non-Verbal Actions in Sophoclean Tragedies*, in AA.VV., *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, ed. by I.J.F. de Jong and A. Rijksbaron, "Mnemosyne", Suppl. 269, Leiden-Boston 2006, pp. 201-212

de Jong

I. J. F. de Jong, *Narrative in Drama*, Leiden 1991

Kaffenberger 1911

H. Kaffenberger, *Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie*, Diss. Giessen 1911

Kaimio 1988

M. Kaimio, *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki 1988

Kiefer 1909

K. Kiefer, *Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne*, Heidelberg 1909

Loehrer 1927

R. Loehrer, *Beiträge zur Kenntnis der Beziehungen von Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie*, Paderborn 1927

Marzullo 1980

B. Marzullo, *Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles*, *Philologus* 124, 1980, pp. 189-200

Marzullo [2000] 1986-1988

B. Marzullo, *La "Parola scenica"*, *Quad. Urb.* 51, 1986, pp. 95-104; 59, 1988, pp. 79-85 = *Scripta minora*, Hildesheim-Zürich-New York 2000, pp. 283-306

Mesturini 1992

A. M. Mesturini, 'Opsis': 'modo' della mimesis tragica nella *Poetica* di Aristotele e il suo retaggio nel *Tractatus Coislinianus*, *Orpheus* 13, 1992, pp. 3-25

Mesturini 2009

A.M. Mesturini, *Diplh~. Sotto il segno del nella poetica greca*, senza luogo e senza data, ma in realtà Genova 2009

Ortkemper 1969

H. Ortkemper, *Szenische Techniken des Euripides: Untersuchungen zur Gebärdensprache im antiken Theater*, Diss. Berlin 1969

Park Poe 1992

J. Park Poe, *Entrance Announcements and Entrance-Speeches*, *Harv. Stud. Class. Philol.* 94, 1992, pp. 121-156

Pickard-Cambridge 1953

A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953 (Edizione postuma: l'autore morì nel 1952, mentre l'opera era in corso di stampa); 1968 (Second edition revised by J. Gould and D.M. Lewis)

Pöhlmann 1989

E. Pöhlmann, *Scene di ricerca e di inseguimento nel teatro attico (La tecnica teatrale delle Eumenidi, dell'Aiace, degli Acarnesi e del Reso)*, in AA.VV., *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, a cura di L. De Finis, Firenze 1989, pp. 89-109

Pucci 2003

P. Pucci, in *Sofocle, Filottete*, introduzione e commento di P. Pucci; testo critico a cura di G. Avezzù; traduzione di G. Cerri, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2003

Rees 1908

K. Rees, *The So-Called Rule of the Three Actors in the Classical Greek Drama*, Chicago 1908

Robert 2009

F. Robert, *Cersi;n aujtai~ß lalei~n (Luc., Salt. 63): rhétorique et pantomime à l'époque impériale*, in AA.VV., *Discorsi alla prova*, Atti del Quinto Colloquio italo-francese "Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa", Napoli – S. Maria di Castellabate (Salerno) 21-23 settembre 2006, a cura di G. Abbamonte, L. Miletti, L. Spina, Napoli 2009, pp. 225-257

Rossi 1989

L.E. Rossi, *Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica*, in AA.VV., *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, a cura di L. De Finis, Firenze 1989, pp. 63-78

Shisler 1945

F.L. Shisler, *The Use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy*, *Am. Journ. Philol.* 66, 1945, pp. 377-397

Sifakis 1995

G. M. Sifakis, *The One-Actor Rule in Greek Tragedy*, in AA.VV., *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, ed. by A. Griffiths, London 1995, pp. 13-24

Spitzbarth 1946

A. Spitzbarth, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Zürich 1946

Taplin 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977

Taplin 1977

O. Taplin, *Did Greek Dramatists Write Stage Directions?*, *Proceed. Cambr. Philol. Soc.* 23, 1977, pp. 121-132

Taplin 1978

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley-Los Angeles 1978

Telò 2002

M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi scoprirsi il volto*, *Materiali e discussioni* 48, 2002, p. 9 sgg.

Thalman 1978

W. Thalman, *Dramatic Art in Aeschylus' Seven Against Thebes*, New Haven-London 1978, pp. 85-88

Walcot 1976

P. Walcot, *Greek Drama in Its Theatrical and Social Context*, Cardiff 1976

## Commenti alla *Poetica* di Aristotele

F. Susemihl, Leipzig 1874<sup>2</sup>; I. Vahlen, Berlin 1874<sup>2</sup>; 1885; I. Bywater, Oxford 1909; A. Rostagni, Torino 1927, 1945; J. Hardy, Paris 1932; A. Gudeman, Berlin 1934; W. Hamilton Fyfe, Oxford 1940; (*Aristotle's Art of Poetry: A Greek View of Poetry and Drama, With an Introduction and Explanations*); G.F. Else, Leiden 1957, Cambridge (Mass.) 1963; G. M. A. Grube, New York 1958; D. W. Lucas, Oxford 1968; C. Gallavotti, Milano 1974; R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris 1980; D. Lanza, Milano 1987, 1990; P. L. Donini, Alessandria 2004 (*La tragedia e la vita. Saggi sulla Poetica di Aristotele*).



CLAUDIO FRANZONI

## Gestualità: le peripezie dell'interpretazione

### Errori e fraintendimenti

Decifrare, non decifrare, intendere, tralasciare. La sorte della gestualità nelle immagini è molto più avventurosa di quanto non appaia a prima vista. Del resto i problemi iniziano già nella vita quotidiana: il meccanismo delle nostre azioni e della loro comprensione da parte degli altri sembra una cosa ovvia e abbiamo l'impressione che proceda ogni giorno nella normalità più assoluta; eppure il funzionamento di questo meccanismo è semplice solo in superficie e solo in apparenza si svolge senza interruzioni e contraddizioni. La comprensione dei movimenti del corpo segue infatti una dinamica differente, ma non per questo meno complessa di quella che consente la comprensione del linguaggio.

Più spesso di quanto non si creda, nella stessa vita di ogni giorno, abbiamo difficoltà a interpretare con esattezza un movimento, una posa, un gesto di chi ci sta di fronte; senonché, quando questo accade nelle relazioni ordinarie, abbiamo risorse per controllare se abbiamo capito o no un gesto (“con quell'atteggiamento che cosa volevi dirmi?”). Ben altra cosa, com'è ovvio, è ciò che accade davanti alle immagini. Sta di fatto che, nell'una come nell'altra dimensione, il lavoro dell'interpretazione è molto più intenso di quanto si direbbe e proprio questa attività silenziosa assicura spesso un risultato positivo. Seguiamo quello che succede, ad esempio, in una pagina di *Guerra e pace* di Tolstoj, in cui si assiste proprio a un caso simile: un personaggio (Napoleone) agisce e chi gli sta intorno cerca di intendere il senso tutt'altro che ovvio dei suoi movimenti.

Napoleone volse appena il capo e fece un movimento con la piccola mano grassoccia, come se volesse prendere qualche cosa. Le persone del séguito, indovinando subito il significato di quel gesto, si agitarono, parlotarono tra di loro, passandosi un oggetto dall'uno all'altro, e un paggio, quello stesso che Rostòv aveva visto in casa di Borìs, si avvicinò all'imperatore francese e, chinatosi rispettosamente sulla mano protesa, senza farla aspettare nemmeno un momento, vi depose la decorazione dal nastro rosso.

Che cosa è accaduto? Che le “persone del séguito” hanno individuato e immediatamente decifrato un gesto di Napoleone, operazione facile, ma solo per chi fosse del tutto concentrato sulla sua figura e sui suoi movimenti. Basta infatti uno sguardo appena più distratto per non percepire tratti importanti del “linguaggio” corporeo e cadere in fraintendimenti o addirittura non riuscire a interpretare un gesto in alcun senso.

Nelle immagini, naturalmente, sono ancora diverse le ragioni per cui non si riesce a decodificare in nessun modo il significato di un movimento corporeo: il fattore “tempo” vi è del tutto assente ed è del tutto a carico dello spettatore il compito di immaginare le sequenze temporali pensate dall'artista. Alle normali difficoltà nella comprensione di un'iconografia si aggiunge quindi il problema della giusta interpretazione di un singolo atto. Il rischio, alla fine, è anche quello di non capire. È ciò che accadde a Delacroix davanti alle *Bagnanti* di Courbet: una delle due donne, secondo lui, faceva “un gesto che non vuol dire niente” [Delacroix, *Journal*, pp. 159-160]. In qualche misura aveva ragione, vista l'ambiguità della situazione descritta dal dipinto.

Come succede di non riuscire a capire un gesto, succede anche di fraintenderlo. Anzi, questo, a proposito di immagini, è forse uno dei rischi più frequenti. E accade sin dall'antichità, se prendiamo, ad esempio, un passo di Callistene in cui si descrive un monumento del re assiro Sennacherib; lo storico greco legge a modo suo il testo cuneiforme, gli oggetti presenti nella scultura e, soprattutto, il movimento delle dita del sovrano sul medesimo bassorilievo. In realtà doveva trattarsi di un gesto di preghiera, ma Callistene lo interpreta come l'atto di chi schiocca le dita; mentre fraintende il senso degli altri oggetti scolpiti, lo storico antico finisce per interpretarlo, come suggerisce Robin Lane Fox, come “un gesto di indifferenza” [Lane Fox 2012, pp. 220-221].

L'equivoco qui nasce dal confronto con codici culturali e visivi del tutto estranei rispetto a quelli di Callistene. Si tratta, in altre parole, di una situazione relativamente prevedibile; eppure il fraintendimento

e l'errore sono in agguato anche all'interno di uno stesso codice culturale. Vediamo allora come il processo interpretativo della gestualità nelle immagini sia talora tutt'altro che ovvio e lineare.



Guido Cagnacci, *San Francesco in preghiera*, 1640-1642, olio su tela, Cremona, Museo Civico

## Riconoscimenti

“Isolato contro il fondo scuro da un fascio di luce che lo investe dall’alto, il santo compie un atto indecifrabile, portandosi la mano destra alla bocca”. Appena iniziato il commento a un dipinto di Guido Cagnacci, lo storico dell’arte sembra arrendersi di fronte al gesto compiuto dal san Francesco in preghiera (“un atto indecifrabile”) [Benati 2008, p. 232]. Eppure man mano procede l’esame del quadro ci accorgiamo che il senso dell’immagine viene comunque individuato: “pur non qualificandolo in modo preciso, è evidente che il pittore ha voluto ritrarre san Francesco, cogliendolo in un momento di umana solitudine e insieme di estatico abbandono al mistero divino che lo pervade”. Lo studioso da una parte dichiara onestamente di non riuscire a decifrare il gesto del santo, dall’altra riesce ugualmente a interpretarne la direzione fondamentale. Che cosa è successo? È entrato in gioco un tipo di competenza che non coincide con quella “scientifica” degli storici dell’arte, ma in un certo modo la precede; è una competenza sull’uso del corpo che lo studioso, consapevole o meno che sia, condivide con la maggioranza delle persone della sua epoca e del suo contesto socio-culturale. Quell’aprire la mano inarcando le dita, quel portarla verso il volto come a stringere qualcosa nell’aria, lo abbiamo già visto; era un oratore accalorato, il monologo di un attore a teatro o al cinema, la discussione tra due persone accanto a noi? Non importa più di tanto risalire all’occasione precisa: si tratta di una forma che abbiamo assimilato, che ci è comunque familiare, tanto che riusciamo a coglierne abbastanza bene il tono e, se ce ne fosse il bisogno, potremmo a nostra volta farne uso.



Cristoforo Savolini, *Sant' Ignazio di Loyola*, metà sec. XVII, olio su tela, Santarcangelo di Romagna, Collegiata

Del resto, sempre a proposito del dipinto di Guido Cagnacci, non c'è bisogno di fare molta strada per trovare una situazione analoga. Il *Sant' Ignazio di Loyola* di Cristoforo Savolini, un altro pittore romagnolo del Seicento, ci mostra un santo in preghiera accanto a un tavolo su cui sono posati un teschio, un crocifisso, dei volumi a stampa [Cellini 2008, p. 278]. Questa volta il santo solleva il capo a contemplare il monogramma cristologico, mentre tiene la mano sinistra sul petto; è una forma solo in parte simile a quella del san Francesco di Cagnacci: la mano non va in direzione del volto, ma del petto, mentre lo sguardo si dirige verso l'alto: in altre parole, anche il tono del gesto cambia. Si tratta comunque di due varianti, prossime l'una all'altra, dell'espressività della mano. Poiché aveva certo ragione Montaigne, negli *Essais*, a contare a decine le azioni che si compiono con le mani, ma ancora più difficile sarebbe individuare e misurare i modi in cui le mani, nella vita quotidiana e nelle immagini, assumono appunto un carattere espressivo. Se ne trova un esempio proprio nel passo successivo a quello di *Guerra e pace* citato prima:

La piccola mano bianca che teneva la decorazione si stese sino a toccare un bottone della giubba di Lázarev; Napoleone sembrava sapere che per rendere felice per sempre quel soldato premiato e distinto da tutti gli altri nel mondo, bastava soltanto che la mano di lui, Napoleone, gli toccasse il petto. E Napoleone si limitò ad appoggiare la decorazione sul petto e, ritirata subito la mano si volse ad Aleksàndr come se fosse certo che quella croce sarebbe rimasta attaccata alla divisa di Lázarev. E difatti vi rimase attaccata. Servizievoli mani, russe e francesi, afferrarono subito la croce e l'appuntarono sulla giubba di Lázarev. Questi guardò accigliato il piccolo uomo dalle mani bianche che aveva fatto qualcosa sul suo petto e continuando a restare sull'attenti, riprese a guardare il suo imperatore come per domandargli se dovesse rimanere ancora a lungo così o se dovesse allontanarsi o forse fare qualche altra cosa.

In questo brano tutto concentrato sui movimenti delle mani, ci accorgiamo che il gesto può essere espressivo anche nella sua reticenza: Napoleone non fissa la medaglia, lo faranno i suoi uomini, ma è come se l'avesse fatto, anzi, con forza ancora maggiore; la sua mano che tocca appena il petto del soldato compie tutto meno che un gesto utilitario. Sottili gradazioni di senso come quelle descritte da Tolstoj sono leggibili agli astanti solo se l'attenzione è massima e se è dato conoscere tutto sui personaggi e i rapporti gerarchici che intercorrono tra loro; in altre parole, non è detto che i gesti parlino a tutti e nello stesso modo.

L'esempio del San Francesco di Guido Cagnacci ha messo in evidenza quanto possano contare, nel processo ermeneutico, le competenze personali dello studioso, il suo "sapere corporale". Nello stesso tempo il dipinto seicentesco pone un problema parallelo: in che misura è dato comprendere appieno i movimenti del corpo? È sempre possibile afferrarne integralmente le valenze?

## Gradazioni

Nel caso del San Francesco di Guido Cagnacci ci siamo imbattuti in un gesto problematico: difficilmente catalogabile, ma alla fine comprensibile. Dunque, una cosa è la classificazione scientifica di un determinato atteggiamento corporeo, un'altra la sua comprensione, piena o parziale che sia. L'esempio del *San Francesco in preghiera*, in definitiva, pone una domanda sostanziale: che cosa significa effettivamente – nella vita reale e nelle immagini – "capire" la gestualità? I movimenti del corpo si presentano a noi – nell'una come nell'altra situazione – con un doppio volto: uno ostensivo, che serve alla chiarezza della comunicazione, e uno più opaco, che sottintende sempre un uso precedente, magari di lunghissima durata. "Un gesto è sempre quello dell'altro, dell'antenato", come ha scritto Jean-Loup Rivière [Rivière 1979, p. 779]. Questo doppio volto può render ragione del fatto che riusciamo a intendere anche gesti in sé difficili e rari (quello di san Francesco da cui siamo partiti), ma anche del fatto che – viceversa – possiamo fare una certa fatica a intendere pienamente atteggiamenti, almeno in apparenza, più semplici. Facciamo tre esempi rimanendo nella pittura del Seicento.



Domenichino, *Rimprovero ad Adamo ed Eva*, 1623-1625, olio su tela, Grenoble, Musée des Beaux-Arts

Il *Rimprovero ad Adamo ed Eva* di Domenichino è noto in tre versioni, la più antica delle quali dovrebbe essere quella di Grenoble (1623-1625). La lettura dell'iconografia è assodata e risale almeno a Winckelmann, che descrive così la versione allora nella Galleria Colonna:

Bene immaginato è il quadro del Domenichino esistente nella Galleria Colonna, che rappresenta il Peccato Originale. L'Onnipotente portato da un coro di angeli rinfaccia ad Adamo il suo fallo; questi rigetta la colpa su di Eva ed Eva sul serpente che striscia per terra ai suoi piedi; e queste figure sono disposte a gradi come a gradi è l'azione, e formano una catena di movimenti che conducono da una all'altra. [Winckelmann, *Il bello nell'arte*, p. 90]

La “catena di movimenti” che vanno da destra a sinistra e dall’alto in basso è chiarissima e di certo ha più ragione Winckelmann a dire che Adamo “rigetta la colpa” su Eva che gli studiosi moderni ad affermare che la “incolpa” [Spear 1996, pp. 458-459]. Ma questo è descrivere pur sempre l’effetto dell’azione e non la sua forma. Se infatti guardiamo con attenzione il dipinto di Domenichino osserviamo che se il Padre ed Eva usano una delle forme canoniche del rimprovero (il dito indice puntato), Adamo compie un movimento ben diverso: da un lato stringe le spalle, dall’altro apre le mani tenendole all’altezza del petto e indirizzandole verso Eva. Il primo è un movimento ben noto anche a Darwin: “il gesto antitetico di stringersi nelle spalle, come segno di impotenza o di pazienza” [Darwin, *L’espressione delle emozioni nell’uomo*]; il secondo è il gesto di chi mostra le mani vuote e coi palmi aperti, perciò inoffensive. Questa combinazione di movimenti è piuttosto consueta, almeno in area mediterranea, per accompagnare frasi come: “che cosa potevo fare? Che colpa ne ho?”. Si tratta, in definitiva, di una sfumatura di senso tutt’altro che ovvia. Ed è altrettanto notevole osservare, in un campione del classicismo seicentesco come Domenichino, una combinazione gestuale tutt’altro che classica.



a sin.: Cagnacci,  *Davide con la testa di Golia*, metà sec. XVII, olio su tela, collezione privata  
a des.: Cagnacci,  *Davide con la testa di Golia*, metà sec. XVII, olio su tela, Columbia Museum of Art



Jacques Callot, *Ein Edelmann von vorne gesehen*, incisione

Altri due dipinti di Cagnacci, le due versioni del *Davide con la testa di Golia*: per quella in cui l'eroe biblico è vestito di blu si è parlato a ragione di “posa rilassata e insolente” [Benati 2008, cat. nr. 79]; per quella del Columbia Museum of Art, di “alterigia” [Brogi 2008, cat. nr. 80]. Come si vede, anche in questi due casi, gli strumenti a disposizione degli studiosi consentono di circoscrivere abbastanza bene il tono della scena. Ma si tratta esattamente di alterigia e di insolenza? La posa, peraltro ben adatta a un personaggio come Davide, è tutt'altro che improvvisata, ma corrisponde a una ben precisa norma comportamentale degli aristocratici (e non solo in Italia) tra il Rinascimento e l'età barocca; come ha spiegato J. Spicer, è quella ostentazione del gomito che è dato osservare in tanti ritratti di questo periodo [Spicer 1991, pp. 84-128]. Un dato comportamentale ben preciso e del tutto familiare agli spettatori viene adattato a un personaggio biblico.



Pasqualino Rossi, *Martire che si rifiuta di adorare un idolo pagano*, olio su tela, 1679, Fabriano, San Benedetto

Un ultimo esempio di una possibile lettura riduttiva della gestualità antica. La tela di Pasqualino Rossi in San Benedetto a Fabriano, raffigura un martire che si rifiuta di adorare un idolo pagano [Diotalevi 2009, p. 117]. Lo svolgersi della scena è chiarissimo: il manigoldo minaccia il fedele cristiano, un angelo arriva dall'alto a portare la palma del martirio, sullo sfondo la statua di una divinità antica; che senso ha il movimento della mano sinistra del martire? A prima vista si direbbe la “mano parlante”, quel segnale che gli artisti per tutto il medioevo e oltre hanno scelto per indicare che il personaggio sta parlando; più probabilmente, chi guardava il dipinto collegava questa mano che si alza e si apre al movimento che ancora oggi si usa per accompagnare frasi come: “non ne voglio sapere!”.

Dobbiamo insomma mettere in conto che certi gesti possano essere notati ma non intesi o intesi solo in parte. E nello stesso tempo dobbiamo tener presente che il versante della gestualità ha sempre giocato un ruolo speciale nella lettura delle immagini, anche da parte delle persone comuni. Lo dimostra, tra l'altro, l'aneddoto riportato da Bellori (e poi tante volte citato in età barocca) della devota vecchina che dà la sua preferenza alla *Flagellazione di S. Andrea* di Domenichino rispetto al *S. Andrea portato al supplizio* di Guido Reni, entrambi nell'Oratorio di Sant'Andrea al Celio a Roma:

Annibale [Carracci], fra gli altri discorsi altrui, disse che egli aveva imparato a giudicare queste due opere da una vecchierella, la quale riguardando la flagellazione di Sant'Andrea, dipinta da Domenico, additava, e diceva ad una fanciulla da essa guidata per mano: “Vedi quel manigoldo con quanta furia

inalza i flagelli? Vedi quell'altro che minaccia rabbiosamente il santo col dito, e colui che con tanta forza stringe i nodi de' piedi? Vedi il santo stesso con quanta fede rimira il cielo?" Così detto, sospirò la vecchierella divota, e voltatasi dall'altra parte riguardò la pittura di Guido e si partì senza dir nulla. [Bellori, *Le vite*, p. 319]

Come dire che, nelle immagini, la gestualità non solo deve essere coerente con la storia narrata, ma deve essere pienamente leggibile e perciò rifarsi sempre a un codice del tutto familiare allo spettatore.

## English abstract

Understanding other people's gesture is a process that - far from being obvious and automatic - requires even in everyday life an unexpected number of skills. The task of interpreting the role played by gestures in images is thus even more complex, as one cannot observe the motion of the gesture in its development. By concentrating on a choice of XVII century painting, this article aims at showing how the understanding of gesture in works of art is built both on our everyday relational skills and on the mastery of the gestural and visual codes of the different epochs.

## Bibliografia fonti

Bellori *Le vite*

G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976

Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo*

C. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, a cura di P. Ekman, Torino 1999

Delacroix, *Journal*

E. Delacroix, *Journal*, Paris 1893, II, pp. 159-160 (15 aprile 1853)

Winckelmann, *Il bello nell'arte*

J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Torino 2008

## Bibliografia critica

Benati 2008

D. Benati, in *Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra (Forlì, gennaio-giugno 2008) a cura di D. Benati, A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2008

Broggi 2008

A. Broggi, in *Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra (Forlì, gennaio-giugno 2008) a cura di D. Benati, A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2008

Cellini 2008

M. Cellini, in *Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra (Forlì, gennaio-giugno 2008) a cura di D. Benati, A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2008

Diotalevi 2009

L. Diotalevi, in *Pasqualino Rossi, 1641-1722. Grazie e affetti di un artista del Seicento*, (catalogo della mostra, Serra San Quirico 2009) a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Mazza, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2009

Lane Fox 2012

R. Lane Fox, *Eroi viaggianti. I Greci e i loro miti nell'età epica di Omero*, Torino 2010

Rivière 1979

J.L. Rivière, *Gesto*, in *Enciclopedia*, vol. 6, Torino 1979

Spear 1996

R.E. Spear, in *Il Domenichino 1581-1641* (catalogo della mostra Roma 10 ottobre 1996 - 14 gennaio 1997), a cura di Claudio Strinati e Almamaria Tantillo, Milano, Electa, 1996

Spicer 1991

J. Spicer, *The Renaissance elbow*, in *A cultural history of gesture*, a cura di J. Bremmer, H. Roodenburg, Ithaca (New York) 1991



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma  
a cura di Centro studi classicA luav  
Venezia • agosto 2012

[www.engramma.it](http://www.engramma.it)